CULTURA INCLUSIVA

XV SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS

ANAIS 2026 - VOLUME I

unesco
FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

ANAIS DO XV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

Volume 1

Organização

Lia Calabre

Rio de Janeiro

2026

Fundação Casa de Rui Barbosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S471 Seminário Internacional de Políticas Culturais (15. : 2026 : Rio de Janeiro, RJ)

Anais do XV Seminário Internacional de Políticas Culturais [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2026. Volume 1

1 recurso eletrônico: e-book no formato PDF (1.500 p.).

Tamanho do arquivo: 23,6 MB.
Anais publicados em dois volumes.

ISBN 978-65-88295-68-7

1. Política cultural – Conferência. I. Calabre, Lia, *org*. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. III. Título.

CDD 306

Elaborada no Serviço de Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
pela bibliotecária Letícia Krauss Provenzano - CRB7/6334

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente

Alexandre Santini

Diretor Executivo

Ricardo Calmon

Diretor do Centro de Pesquisa

Fábio José Kerche Nunes

Chefe do Setor de Pesquisa em Políticas Culturais

Lia Calabre

Chefe do Setor de Editoração

Benjamin Albagli Neto

Realização

Setor de Políticas Culturais – FCRB

Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão – FCRB

FICHA TÉCNICA DO XV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS

Organização

Lia Calabre

Comissão Acadêmica

Alexandre Barbalho (UEC)

Adélia Zimbrão (FCRB)

Eula Cabral (FCRB)

Lia Calabre (FCRB – UFF)

Luís Augusto Rodrigues (UFF)

Renata Rocha (UFBA)

Comissão de Avaliação

Adélia Zimbrão (FCRB)

Alexandre Barbalho (UECE)

Aparecida Mariba de Souza Rangel (FCRB)

Déborah Rebello (UFPR)

Eula Cabral (FCRB)

Flávia Lage (UFF)

Giuliana Kauark (MINC)

João Guerreiro (IFRJ)

José Márcio Barros (UEMG)

Laura Bezerra (UFRB)

Leonardo Costa (UFBA)

Lia Bahia (UFF)

Lia Baron (UFF)

Lia Calabre (FCRB – UFF)

Luís Augusto Rodrigues (UFF)

Manuel Alexandre S. Fiques de Sousa (UNIRIO)

Marcele Pereira (UFF)

Márcia de Noronha Santos Ferran (UFF)

Mario Pragmácio (UFF)

Patrícia Dorneles (UFRJ)

Renata Rocha (UFF)

Rodrigo Vieira (UFERSA)

Vivian Luiz Fonseca (UERJ)

Editoração

Milene G Ferreira Mostaro

Normatização Técnica e Padronização de Artigos

Anna Beatriz Bucker do Carmo

Danielle Fernandes Rodrigues Furlani

Gabriel Augusto Carvalho Caldas

Ívina Ferreira Bernardino

Juliana Amorim de Souza

Maria Carolina Carneiro Fioravante

Maria Luiza de Paiva Cruz

O Seminário Internacional de Políticas Culturais no seu décimo quinto aniversário

O Seminário Internacional de Políticas Culturais, com a parceria da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão, chegou em 2006 a sua 15ª edição. Durante os anos de 2020 e 2022, o seminário não ocorreu. Essa lacuna deveu-se por um lado a explosão da epidemia de Covid, que paralisou o conjunto das atividades presenciais no país e, por outro, pelo processo de desconstrução implementado pelo governo de direita com tendências neofascistas que assumiu a Presidência da República. O Ministério da Cultura havia sido transformado em Secretaria em 2019. Os desmontes e desmandos se seguiram até o fim do governo. A área da cultura, o campo de estudos e da produção de conhecimento, inclusive de políticas culturais, foram duramente perseguidos, desqualificados e, até mesmo, censurados.

O processo de construção de políticas públicas de cultura democráticas e participativas do governo federal foi descontinuado. As retrações e retrocessos atingiram também o campo de estudos. Ao retornar em 2023, no segundo semestre, o conjunto de trabalhos propostos refletiam os tempos de desmonte. Novos objetos de estudo surgiam. As ações do governo federal, os elementos do Sistema Nacional de Cultura, haviam sofrido uma queda numérica nos objetos de estudo. Já os estudos sobre as dinâmicas territoriais, os vários temas que compõem a diversidade cultural, sobre os direitos culturais de uma maneira ampliada, haviam crescido. Novos pesquisadores chegavam no campo!

As edições do Seminário Internacional de Políticas Culturais retomaram o calendário tradicional, sempre no primeiro semestre de cada ano e chegamos a sua décima quinta edição com muito ganhos a festejar. Tivemos 323 trabalhos inscritos, um número fantástico para um seminário com um corte temático muito específico: as políticas culturais. Os artigos completos enviados para seleção apresentavam, em sua maioria, uma boa qualidade analítica, recortes consistentes e alguns inovadores. Fato esse que certamente dificultou significativamente o trabalho da comissão avaliadora. Foram realizadas cinquenta e três mesas de comunicações com uma média de 5 a 6 apresentações por seção. Muitas mesas com temáticas tradicionais e abordagens inovadoras, como foi o caso dos museus e do patrimônio. Temas desafiadores como “Mercantilização ou

democratização: espaços e cidades", "Movimentos Culturais", ou "Políticas Culturais: Desenvolvimento sustentável, patrimônio e justiça climática". Também estiveram presentes questões urgentes, sempre apresentadas como demandas centrais nas conferências nacionais de cultura, como: monitoramento de políticas, processos formativos, memória e direito. Enfim, foram muitos temas estudados, apresentados e debatidos a partir de diversos prismas. Chegamos aos 15 anos com muita disposição e reafirmando a potência dos estudos em políticas culturais.

Como sempre afirmamos, os resultados apresentados são fruto de uma longa parceria com o conjunto de pesquisadores, gestores, estudantes que acreditam no trabalho, muitos desses são parceiros de praticamente todas as edições. O resultado do trabalho pode ser conferido nos presentes anais.

Desejamos a todos uma excelente leitura.

AUTORES GERAIS

Adriana Carvalho Lopes

Adilson Vaz Cabral Filho

Adriana Russi Tavares de Mello

Adriano Medeiros da Rocha

Aisha Angèle L. Diéne

Alberto Freire

Alcides dos Santos Caldas

Alessandro Silva

Alexandra de Lima Cavalcanti

Alexandre Barbalho

Alexandre Fernandes Corrêa

Alexandre Santini

Allan André Lourenço

Allan Rocha Damasceno

Allana Pessanha de Moraes

Alysson Ramos Artuso

Amanda de Figueiredo Pedrosa

Amanda Heloísa Souza Custódio

Ana Beatriz de Oliveira Souza

Ana Carolina Silva

Ana Cecília Pamplona Bedê Colares

Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira

Ana Clécia Mesquita de Lima

Ana Júlia de Souza Neves Ladislau

Ana Lúcia Pardo

Ana Paula Carvalho

Ana Silveira Martins

Ana Victória Muniz Ribeiro

Andrea Aparecida de Jesus Mendes

Andréa Chiesorin Nunes

Andréa de Araujo Nogueira

Andrea Nascimento Elias

Ângela Kerley Pereira Lima

Anthony Matos Severino

Antônio Seixas

Aparecida Carina Alves de Souza

Aparecida de Fátima Martins de Paula

Ariane de Moraes Rodrigues

Arkley Marques Bandeira

Augusto Cézar de Aquino Cabral

Augusto Gomes Alencar Barbosa

Bacilio Segundo Pomaina Pilamunga

Bárbara Anastácia Wagner Telles

Bárbara Breder Machado

Barbara Luana de Menezes

Bárbara Rodrigues Nogueira George

Beatriz Goudard

Beatriz Perote Fernandes

Bianca Alessandra Diogo de Castro

Bianca Fernandes Fasano

Bianca Siqueira Martins Domingos

Bruna Andrade Irineu

Bruna Costa Silva do Nascimento

Bruna Luyza Forte Lima Oliveira

Bruna Marinho

Bruno Henrique Cersosimo Lous

Caio Amaral da Cruz

Caio César Clímaco Vieira

Caíque da Conceição dos Santos

Camila Mafra

Camila Rodrigues Francisco

Camila Viana Bezerra Maia Mafra

Camile Bassani

Camilla Gomes

Camille Dittert Bittencourt

Carla Daniela Rabelo Rodrigues

Carla Mara Henrique Silva

Carla Melo da Escóssia

Carlos A. da Silva

Carlos Renato dos Santos

Carmen Lúcia Castro Lima

Carolina Dantas

Carolina Gomes de Carvalho Araujo Pereira

Carolina Gomes Paulse

Carolina Marques Henriques Ficheira

Carolina Pontim

Caroline Soares de Souza

Cássia Tatiane Teixeira

Catarina Nefertari dos Anjos Brandão

Cátia Wanderley Lubambo

Cecília Lara da Cruz

Chris Zelglia

Cintia Augustinha dos Santos Freire

Cíntia Monsores

Clarissa Semensato

Claudiane Diniz da Silva

Cleisemery Campos da Costa

Cochise César de Monte Carmo

Conceição de Maria Belfort de Carvalho

Cosme Rogério Ferreira

Cristiane Kerches da Silva Leite

Cristiano de Oliveira Sousa

Cristina Carvalho

Cynthia Venancio de Souza

Daniel “Samam” Barbosa Balabram

Daniel Caldeira de Melo

Daniel Levy de Alvarenga

Daniel Oliveira

Daniel Reis

Daniela Pfeiffer Fernandes

Danilo Barreto dos Santos

Danilo Uzeda da Cruz

Dannae Abdalla de Sa

Davi Pereira Romeiro Neto

Deborah Rebello Lima

Denise Vendrami Parra

Diana Tsonis

Diego Rossi

Diogo do Nascimento da Silva

Diogo Henrique Helal

Dionatan Daniel da Rosa

Dione Silva

Eduardo Gomes Machado

Eduardo Soares Jangutta

Eloá Maria de Alvarenga Rosa

Emidio Sanderson Dias Sá

Emiliano Fuentes Firmani

Emily Fonseca

Erick Felipe Marinho

Érika Bezerra de Meneses Pinho

Esdras da Silva

Eula Dantas Taveira Cabral

Eulália Emília Pinho Camurça

Fabiana Pereira Barbosa

Falko Feldman

Federico Sequeira

Fernanda Caroline Bortolan

Fernanda Mattos Vogler

Fernanda Pimenta Vasconcelos

Fernanda Vieira da Silva Correia

Fernando Antonio Prado Gimenez

Fernando Atique

Fernando Mencarelli

Flávia de Mello Neves

Flávia Lages de Castro

Flávia Maroto Bergamin

Flavia Prando

Flávio Henrique Santos Ferreira

Francis Wilker

Francisco Fabio Santiago

Francisco Rômulo do Nascimento Silva

Francisco Wesley Marques Dantas

Frederico Barbosa

Gabriel Olinto

Gabriel Pontes Bueno Guerra

Gabriela Alevato

Gabriela Almeida da Silva

Gabriela Carvalho de Moura

Gabriela Soares Ferreira

Gabriela Teodoro Corrêa

Gecíola Fonseca Torres

Geyzon Bezerra Dantas

Giane Maria de Souza

Gildasio Miranda do Carmo

Gilson Antônio Nunes

Giovanna Savariz Zilli

Giusévilly de Souza Mello

Giusévilly Mello

Glauber Lima

Glauciane Piedade Rodrigues de Sá

Glícia Maria Pontes Bezerra

Graciele Karine Siqueira

Gretha Leite Maia

Guilherme Varella

Gustavo Henrique da Costa Torquato

Gustavo Pereira Vidigal

Heidi Ferreira da Costa

Heitor Saraiva Bantim

Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia

Helena de Almeida Ramos

Iana Soares

Igor Alves Pinto

Inajara Diz Santos

Isaac Pipano

Isabel Mayara Gomes Fernandes

Isabela de Fátima Fogaça

Isáu Meneses

Ivan Montanari

Jaciara Azevedo Rodrigues

Jackeline Oliveira da Silva

Jaildo Vieira Rocha Filho

Jairon Barbosa Gomes

Janaína Guedes M. Evangelista

Janderson Perin dos Santos

Jane Eyre Piego

Jaqueline Fernández Alves

Jasmine Antunes Lima

Jessica Suzano Luzes

Jéssica Tarine Moitinho de Lima

João Guerreiro

João Hallak Neto

João Lucas Moreira Pires

João Paulo Mehl

Jocastra Holanda Bezerra

Joel Aroldo Pereira

Jonathan Fabricio Delgado

Jonathan Fonseca

José Caetano Dable Corrêa

José Carlos Lázaro

José Denis de Oliveira Bezerra

José Murilo Costa Carvalho Junior

José Pablo Carro

José Veríssimo Romão Netto

Juan Banegas

Juan de Dios Bustamente Junior

Júlia de Menezes Machado

Juliana Castro

Juliana Cavalcanti de Jesus

Juliana Mara Lima das Neves

Juliana Moura Pecly dos Santos

Juliana Rodrigues Morais

Juliana Simões de Lima

Juliane Cristina Larsen

Juliane Nicolle Câmara

Juliano Ricci Jacopini

Julieta Ferreira Romeiro

Karl Marx Santos Souza

Klautenys Dellene Guedes Cutrim

Kláutenys Dellene Guedes Cutrim

Kuhupi Waura

Lady Dayana Silva de Oliveira

Lais Buriti de Barros

Larissa Girardi Losada

Larissa Helena Olivares Herédita

Leandro Gustavo Lacquaniti

Leandro Maia

Leonardo Alves de Sá

Leonardo Athias

Leonardo Civale

Leonardo Costa

Leonardo Figueiredo Costa

Leonardo Giordano

Leonardo Minervini

Letícia Damázio de Jesus

Letícia Nogueira Sousa

Lia Bahia

Lia Calabre

Lia Vieira Ramalho Bastos

Lívia Maria Gonçalves Cabral

Loana Alves Campos

Lorena Santos Pellegrini Pacheco

Luana Vilutis

Lucas Mateus da Silva Nogueira

Lucas Vitoriano Azevedo

Lúcia de Toledo França Bueno

Lucia Helena Alencastro

Luciana Medeiros

Luciane Ceretta

Luciene de Fátima Rocinholi

Lucilla Menezes da Silva Ramos

Luis Fabricio Cirillo de Carvalho

Luís Tomás Domingos

Luís Torres de Melo Filho

Luisa Beatriz Velásquez Santiago

Luiz Alexandre Valentim

Luiz Augusto F. Rodrigues

Luiz C. Borges

Luiz Daniel Ferreira Veiga

Luiz Diego V. Santos

Luiz Eduardo Espindola de Souza

Luiz Fernando Zugliani

Luiza da Nobrega de Alvarenga

Luiza Maria P. Loureiro

Lydia Lucia

Maíra Rocha Rufino

Manoel Silvestre Friques

Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama

Marcele Santos da Silva

Marcelo Bravo

Marcelo Cavalheiro

Marcelo Gruman

Marcelo Lages Murta

Marco Antonio Teobaldo

Marcos Flávio de Matos Bezerra

Marcos Vinicius Ribeiro de Assis

Maria Alice Gomes Alves

Maria Camiris Cardoso de Araujo

Maria Carolina Carneiro Fioravante

Maria Clara Chaves Assunção

Maria Clara Schaeffer de Souza

Maria Cláudia Pitrez

Maria Cristina do Rosario Almeida

Maria Eduarda de Souza Pinto

Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira

Maria Julia Silvestre Silva

Maria Luiza de Paiva Cruz

Maria Luiza Kumagai Rodrigues

Maria Narcisa Bega

Mariana Barbosa Chew

Mariana Galvão Nascimento

Mariana Souza Bernal

Mariana Vaz de Camargo

Mariane Antunes

Marilene Sabino Bezerra

Marina Bay Frydberg

Marina Dias Major

Marta Karina Leite

Mateus Anjos Castro Braga dos Santos

Mateus Lopes Teixeira

Matheus de Oliveira

Matheus Santos da Silva Macedo

Mayane Pereira Silva

Mayra Watanabe Koketsu

Michelle Pinto Maciel

Mickaelly Espírito Santo Santos

Milena Perini Freitas

Milene Mostaro

Mírian Carla Soares de Pinho

Mirza Peçanha Paiva

Moema Braga

Monic Bráz Nogueira

Mônica Alves de Matos Pereira

Monica Marlise Wiggers

Mônica Medeiros Ribeiro

Monica Musa Afonso

Morganna Carvalho Passo

Nádia Mangolini

Naiene Sanchez Silva

Nauhan dos Santos Dias

Noé Rodrigues de Holanda Filho

Ohana Boy Oliveira

Olga Maria Boschi Aguiar de Oliveira

Pai Sid Soares

Paloma Araújo Costa

Paola Andrighetto Studart do Amaral Montenegro

Patrícia Martins

Patrícia Silva Dorneles

Patrick José Luiz da Silveira

Paula Candice Américo de Souza Augusto

Paula Monterrey Sobral

Pauliana Pereira de Sousa

Paulo Andrezio Sousa e Silva

Pedro Henrique Conceição dos Santos

Pedro Henrique Gonçalves da Silva

Pedro Henrique Soares de Amorim

Pedro Igor Pimentel Azevedo

Pietra Silva Queiroz

Poliane Camila Lima dos Santos

Priscila Medeiros de Oliveira

Priscila Seixas da Costa

Priscila Viana Alves

Priscilla Matos Ribeiro Silva

Rachel Callai Bragatto

Rafael Hime Funari

Rafaela Zimkovicz

Raimundo Aterlane Pereira Martins

Ramon Esteves dos Reis Almeida

Raphael Ramos Silveira

Raquel da Silva Oliveira

Raquel Guerra

Raquel Margo

Ravik Ritiely Gomes Oliveira

Rebeca Brandão

Renata Machado Moura

Renata Rocha

Ricardo Cardoso Silva

Ricardo César Carvalho Nascimento

Ricardo Ernesto Vasquez Beltrão

Ricardo Monte dos Santos

Rita de Cássia A. Pacheco Limberti

Roberta Guimarães Peres

Rodolfo Gabriel Ferreira Valim

Rodrigo Capobianco Machado

Rodrigo Tembiú

Rodrigo Vieira Costa

Rosilene Komarcheski

Sabrina Martins

Sandra Maria dos Santos

Sandro Thomaz Gouveia

Sandro Thomaz Gouveia

Sayonara Bezerra Malta

Selene Penaforte

Selma Maria Santiago Lima

Selma Santiago

Sérgio Ricardo de Lima Potiguara

Sergio Ricardo Retroz

Sharine Machado Cabral Melo

Shayene Bravo Alves

Sidnei Luís Bohn Gass

Silvana Lumachi Meireles

Silvia Hirao

Stephanie Leite

Suely Aldir Messeder

Talita Ariane da Silva

Talita Galli Iatchuk

Tamara Gómez

Tamires Motta

Tatiana de Castro Barros Fonseca

Tatiana Soares Gonçalves

Tereza Maria Spyer Dulci

Teylor Fuchs Cardoso dos Santos

Thaís Ellen Romualdo de Oliveira

Thais Lima dos Reis

Thais Scaglione

Thiago Oliveira da Silva Novaes

Tião Soares

Uirá Porã

Valcir Bispo Santos

Valdir de Jesus Rivaben

Valéria Ceranto-Ribeiro

Vanessa Freitas dos Reis

Vanessa Moreira

Vanessa Pereira de Albuquerque

Vera Mangas

Vinícius Mesquita Ferreira Moreira Lima

Vinícius Oliveira Costa

Vitor Davi Barros de Souza

Vitor Ortiz

Vitória Moura e Sousa

Vivian Cristina Vieira Ui

Wanderson dos Santos

Wilson José Tavares Júnior

Yuri Sampaio Capellato Lograd o

Zaneir Gonçalves Teixeira

AUTORES
Volume I
(Mesas I a XXVII)

Autores Volume I – Mesas I a XXVII

Adriana Carvalho Lopes
Alessandro Silva
Alexandra de Lima Cavalcanti
Alexandre Barbalho
Alexandre Fernandes Corrêa
Alexandre Santini
Allan André Lourenço
Amanda Heloísa Souza Custódio
Ana Beatriz de Oliveira Souza
Ana Cecília Pamplona Bedê Colares
Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira
Ana Júlia de Souza Neves Ladislau
Ana Lúcia Pardo
Ana Paula Carvalho
Ana Silveira Martins
Ana Victória Muniz Ribeiro
Andrea Aparecida de Jesus Mendes
Andréa Chiesorin Nunes
Antônio Seixas
Aparecida Carina Alves de Souza
Arkley Marques Bandeira
Augusto Cézar de Aquino Cabral
Augusto Gomes Alencar Barbosa
Barbara Luana de Menezes
Bárbara Rodrigues Nogueira George
Beatriz Goudard
Bianca Fernandes Fasano
Bianca Siqueira Martins Domingos
Bruna Andrade Irineu
Bruna Luyza Forte Lima Oliveira
Caio Amaral da Cruz
Caíque da Conceição dos Santos
Camila Mafra
Camila Rodrigues Francisco
Camila Viana Bezerra Maia Mafra
Carla Melo da Escóssia
Carlos A. da Silva
Carmen Lúcia Castro Lima
Carolina Gomes de Carvalho Araujo Pereira
Carolina Gomes Paulse
Carolina Marques Henriques Ficheira
Cássia Tatiane Teixeira
Cátia Wanderley Lubambo
Cíntia Monsores
Clarissa Semensato
Claudiane Diniz da Silva
Cochise César de Monte Carmo
Cris Diniz Aguiar
Cristina Carvalho
Daniel Caldeira de Melo
Daniel Levy de Alvarenga
Daniel Reis
Deborah Rebello Lima
Denise Vendrami Parra
Diogo Henrique Helal
Dionatan Daniel da Rosa

Dione Silva

Eduardo Gomes Machado

Emidio Sanderson Dias Sá

Érika Bezerra de Meneses Pinho

Eulália Emília Pinho Camurça

Federico Sequeira

Fernanda Mattos Vogler

Fernando Atique

Fernando Mencarelli

Flávio Henrique Santos Ferreira

Francis Wilker

Francisco Fabio Santiago

Francisco Rômulo do Nascimento Silva

Francisco Wesley Marques Dantas

Gabriel Olinto

Gabriela Alevato

Gabriela Carvalho de Moura

Gabriela Soares Ferreira

Giane Maria de Souza

Gilson Antônio Nunes

Giusévilly de Souza Mello

Giusévilly Mello

Glauber Lima

Glauciane Piedade Rodrigues de Sá

Glícia Maria Pontes Bezerra

Graciele Karine Siqueira

Gretha Leite Maia

Guilherme Varella

Gustavo Henrique da Costa Torquato

Heitor Bantim

Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia

Iana Soares

Igor Alves Pinto

Janaína Guedes M. Evangelista

Janderson Perin dos Santos

Jessica Suzano Luzes

João Hallak Neto

João Lucas Moreira Pires

João Paulo Mehl

Jocastra Holanda Bezerra

Jonathan Fabricio Delgado

Jonathan Fonseca

José Caetano Dable Corrêa

Jose Carlos Lazaro

José Murilo Costa Carvalho Junior

Juan de Dios Bustamente Junior

Juliana Castro

Juliana Cavalcanti de Jesus

Juliana Mara Lima das Neves

Juliana Rodrigues Morais

Juliana Simões de Lima

Juliane Nicolle Câmara

Juliano Ricci Jacopini

Karl Marx Santos Souza

Klautenys Dellene Guedes Cutrim

Lady Dayana Silva de Oliveira

Lady Dayana Silva de Oliveira

Lais Buriti de Barros

Larissa Helena Olivares Herédita

Leandro Gustavo Lacquaniti

Leandro Maia

Leonardo Alves de Sá

Leonardo Athias

Leonardo Figueiredo Costa

Leonardo Giordano
Leonardo Minervini
Letícia Damázio de Jesus
Lia Vieira Ramalho Bastos
Lorena Santos Pellegrini Pacheco
Luana Vilutis
Lucas Mateus da Silva Nogueira
Lucas Vitoriano Azevedo
Lúcia de Toledo França Bueno
Lucia Helena Alencastro
Luciana Medeiros
Luciane Ceretta
Luis Fabricio Cirillo de Carvalho
Luisa Beatriz Velásquez Santiago
Luiz Alexandre Valentim
Luiz Eduardo Espindola de Souza
Luiz Fernando Zugliani
Lydia Lucia
Manoel Silvestre Friques
Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama
Marcele Santos da Silva
Marcelo Bravo
Marcelo Gruman
Marcelo Lages Murta
Marco Antonio Teobaldo
Marcos Flávio de Matos Bezerra
Marcos Vinicius Ribeiro de Assis
Maria Alice Gomes Alves
Maria Camiris Cardoso de Araujo
Maria Cristina do Rosario Almeida
Maria Eduarda de Souza Pinto
Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira
Maria Narcisa Bega
Mariana Galvão Nascimento
Mariana Vaz de Camargo
Marilene Sabino Bezerra
Marina Bay Frydberg
Marta Karina Leite
Mateus Anjos Castro Braga dos Santos
Matheus de Oliveira
Mayane Pereira Silva
Mayra Watanabe Koketsu
Michelle Pinto Maciel
Mírian Carla Soares de Pinho
Mirza Peçanha Paiva
Moema Braga
Monic Bráz Nogueira
Mônica Alves de Matos Pereira
Monica Marlise Wiggers
Mônica Medeiros Ribeiro
Morganna Carvalho Passo
Noé Rodrigues de Holanda Filho
Ohana Boy Oliveira
Olga Maria Boschi Aguiar de Oliveira
Paloma Araújo Costa
Patrícia Martins
Paula Monterrey Sobral
Pauliana Pereira de Sousa
Pedro Henrique Conceição dos Santos
Pedro Henrique Soares de Amorim
Priscila Seixas da Costa
Rachel Callai Bragatto
Rafael Hime Funari
Raphael Ramos Silveira

Raquel Guerra

Rebeca Brandão

Renata Rocha

Ricardo César Carvalho Nascimento

Rodolfo Gabriel Ferreira Valim

Rodrigo Capobianco Machado

Rosilene Komarcheski

Sandra Maria dos Santos

Sandra Maria dos Santos

Sandro Thomaz Gouveia

Sayonara Bezerra Malta

Selma Maria Santiago Lima

Selma Santiago

Sergio Ricardo Retroz

Sharine Machado Cabral Melo

Sidnei Luís Bohn Gass

Suely Aldir Messeder

Talita Ariane da Silva (UFSJ)

Tamara Gómez

Teylor Fuchs Cardoso dos Santos

Thais Lima dos Reis

Thais Scaglione

Thiago Oliveira da Silva Novaes

Vera Mangas Carolina Pontim

Vinícius Oliveira Costa

Vitor Davi Barros de Souza

Vitor Ortiz

Vitória Moura e Sousa

Vivian Cristina Vieira Ui

Yuri Sampaio Capellato Lograd o

Zaneir Gonçalves Teixeira

Programação

XV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS
25 a 29 de maio - SETOR DE POLÍTICAS CULTURAIS –

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA – RIO DE JANEIRO

Dia 25 de maio – segunda-feira

11h – Credenciamento - Hall

13h30h – Mesa de Abertura - Auditório

14h30 – Conferência de Abertura - Auditório

16h – Mesa Redonda – I - Auditório

18h30 - Confraternização e lançamento de livros

Dia 26 de maio – terça-feira

9 h | Comunicações | Auditório | Mesa I – Monitoramento e avaliação I

A MATRIZ PARAMETRIZADA DE AÇÕES CULTURAIS (MAPA): IMPLEMENTAÇÃO, UTILIZAÇÃO E APRIMORAMENTOS METODOLÓGICOS
Ana Beatriz de Oliveira Souza (PGPP/UFABC; SCEIC-SP); Bianca Fernandes Fasano (SCEIC-SP)

CARTOGRAFIAS DA INTERIORIZAÇÃO: O MAPEAMENTO CULTURAL COMO ESTRATÉGIA DE FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ
Pauliana Pereira de Sousa (SECULT/CE); Lucas Vitoriano Azevedo (PROPGEO/UVA; CSCA); Michelle Pinto Maciel (CSCA)

MAPEAMENTO DO SETOR CULTURAL DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO: CONTRIBUTOS PARA O CONHECIMENTO E A ARTICULAÇÃO...
João Lucas Moreira Pires (CECS/UMinho); Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama (CECS/UMinho)

REVERBERAÇÕES DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM (CCBJ)
Jose Carlos Lazaro (UFC; CCCULT); Heitor Bantim (Escola de Cultura e Artes/CCBJ; UECE; CCCULT); Francisco Rômulo do Nascimento Silva (CCCULT)

9 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa II – Fomento à cultura

40 ANOS DA LEI SARNEY – REFLEXÕES ACERCA DA HISTÓRIA DO MECENATO ESTATAL
Giane Maria de Souza (AHJ/SECULT-JOINVILLE)

A TRAJETÓRIA DO FOMENTO PÚBLICO DIRETO À CULTURA PAULISTANA NARRADA POR SEUS INSTRUMENTOS (2002-2024)
Thais Lima dos Reis (EACH/USP)

CONTROVÉRSIAS E CONTRADIÇÕES DA LEI ROUANET: 35 ANOS DE EXISTÊNCIA
Priscila Seixas da Costa (PPGCI/Ibict; Burburinho Cultural); Pedro Henrique Conceição dos Santos (PPGMC/UFF)

O MODO EDITAL E A FORMA PROJETO CULTURAL: REFLEXÕES A PARTIR DO CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO
Mariana Vaz de Camargo (Paris Nanterre; SENAC)

FUNDO DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO (FICART) – UMA POLÍTICA POSSÍVEL?
Cris Diniz Aguiar (PPGDANÇA/UFBA)

9 h | Comunicações | Tenda | Mesa III – Políticas Culturais: Estudos

DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA: UMA ANÁLISE DO VALE CULTURA NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA NACIONAL
Carolina Gomes de Carvalho Araujo Pereira (PPAC/UFC); Francisco Wesley Marques Dantas (PPAC/UFC); Juan de Dios Bustamente Junior (UFC); Sandra Maria dos Santos (UFC/PPAC) ; Augusto Cézar de Aquino Cabral (UFC?PPAC)

OS PRODUTORES CULTURAIS FORMADOS PELA UFBA: UM BREVE COMPARATIVO ENTRE OS PERFIS CURRICULARES DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS CURRICULARES DE 1999 E 2019
Mateus Anjos Castro Braga dos Santos (Pós-Cultura/UFBA; FUNCEB); Leonardo Figueiredo Costa (UFBA)

A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS SOB A LENTE DA INTERSECCIONALIDADE (2010-2019)
Ana Victória Muniz Ribeiro (Pós-Cultura/UFBA); Renata Rocha (UFBA)

GESTÃO CULTURAL E O TERCEIRO SETOR: UM ESTUDO DA ARTE DAS PUBLICAÇÕES NO BRASIL ENTRE 2014 E 2024
Camila Viana Bezerra Maia Mafra (PPAC/UFC; IJI; IDM); Giusévilly de Souza Mello (PPAC/UFC; SECULT-CE); Sandra Maria dos Santos (UFC)

LA COMISION NACIONAL DE CULTURA. POLITICAS CULTURALES ESTATALES EN LA ARGENTINA DE 1930
Leandro Gustavo Lacquaniti (IIP/UNSAM)

9 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa IV – Mercantilização ou democratização: Espaços e cidades

“E QUEM NÃO DANÇA, NÃO FALA, ASSISTE A TUDO E SE CALA”: MUSEU E MERCADO NA DITADURA E HOJE
Gabriela Soares Ferreira (PPGHA/UERJ)

VALE DOS TAPUMES: FRICÇÕES ENTRE POLÍTICAS URBANAS CULTURAIS E EVENTOS PRIVADOS EM ESPAÇOS PÚBLICOS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Bianca Siqueira Martins Domingos (PPGAS/USP)

O FENÔMENO DO K-POP COREANO NO MERCADO INTERNACIONAL: LIÇÕES PARA O FUNK BRASILEIRO
Caíque da Conceição dos Santos (PROET/UNEB); Mírian Carla Soares de Pinho (UNEB); Paloma Araújo Costa (VFS Global Visa *Application* Center in Salvador); Carmen Lúcia Castro Lima (UNEB)

A TRANSVERSALIDADE DA CULTURA GAMER E DOS ESPORTS NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS: DESAFIOS E POTENCIAIS PARA A JUVENTUDE E A ECONOMIA CRIATIVA
Janderson Perin dos Santos (Tech Universidad)

11h | Comunicações |Auditório | Mesa V – Cultura e direito

POSIBLES CONFIGURACIONES PARA UM DERECHO ADMINISTRATIVO DE LA CULTURA
Carlos A. da Silva (UNR)

ILEGALISMOS CULTURALES Y DERECHOS CULTURALES EM LA CIUDAD: REGULACIÓN URBANA Y PRODUCCIÓN INSTITUCIONAL DE ALEGALIDAD
Luisa Beatriz Velásquez Santiago (MDGC/CUGDL)

CULTURA NA ENCRUZILHADA: ENTRE O DIREITO UNIVERSAL E A PLATAFORMIZAÇÃO
Luis Fabricio Cirillo de Carvalho (PPGPS/UFMT); Bruna Andrade Irineu (UFMT)

ENTRE “CULTURA É UM DIREITO” E “DIREITO À CULTURA”: POR UMA POLÍTICA DE RECONHECIMENTO
Igor Alves Pinto (PPGD/UFRJ)

MONDIACULT 2025 E DIREITOS CULTURAIS: BALANÇO PRELIMINAR, CONTEXTO HISTÓRICO E PERSPECTIVAS
Alexandre Santini (FCRB; CPDOC/FGV)

11h | Comunicações |Sala de Cursos | Mesa VI – Museus I

MUSEUS, TERRITÓRIO E MEMÓRIA SOCIAL:A REVISÃO DO DISCURO CURATORIAL COMO PRÁTICA DE POLÍTICA CULTURAL
Monic Bráz Nogueira (MD/IBRAM); Cássia Tatiane Teixeira (MD/IBRAM; PPGCH/UFVJM); Juliane Nicolle Câmara (MD/IBRAM; PPGTTeP/UFVJM)

COLEÇÕES VISITÁVEIS NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DA COLEÇÃO DE WOLFGANG LUDWIG RAU SOBRE ANITA GARIBALDI
Gabriela Carvalho de Moura (PPGAV/UDESC; Prefeitura Municipal de Laguna); Beatriz Goudard (UDESC)

O MUSEU EM RESPOSTA ÀS ADVERSIDADES CONTEMPORÂNEAS: A OBRA TÁTIL COMO ARTEFATO CULTURAL
Letícia Damázio de Jesus (PPGAV/UDESC); Beatriz Goudard (UDESC)

PÚBLICOS DE MUSEUS DE ARTE: UM ESTUDO SOBRE A PINACOTECA DO CEARÁ
Alexandre Barbalho (UECE; UFC); Selma Santiago (Pós-Cultura/UFBA); Moema Braga (PPGCOM/UFC)

COMUNICAÇÃO COMO DIMENSÃO ESTRUTURANTE DA POLÍTICA CULTURAL: UM ESTUDO DE CASO DO MUSEU FERROVIÁRIO ESTAÇÃO JOÃO FELIPE, NO CEARÁ
Bruna Luyza Forte Lima Oliveira (PPGCOM/UFC; Museu Ferroviário Estação João Felipe)

11h | Comunicações |Tenda | Mesa VII – Equipamentos: Gestão e política

GESTÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA
Rebeca Brandão (SE/MinC); Cíntia Monsores (MAP/FGV EBAPE; Núcleo de Projetos Culturais/TCE-RJ); Manoel Silvestre Friques (UNIRIO; UFRJ)

REQUALIFICAÇÃO PATRIMONIAL E GOVERNANÇA CULTURAL: O CASO DO CINE OLYMPIA EM BELÉM DO PARÁ
Luciana Medeiros (PPGARTES/UFPA)

GESTÃO PÚBLICA DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO
Leonardo Minervini (DN/SESC); Cristina Carvalho (PUC-RIO)

FORMAÇÃO DE HABILIDADES DIGITAIS NOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS BRASILEIROS: ANÁLISE DE INDICADORES CULTURAIS DA PESQUISA TIC CULTURA (2022-2024)
Lúcia de Toledo França Bueno (CETIC.br)

O CENTRO CULTURAL CAUBY PEIXOTO: DESCENTRALIZAÇÃO E DIREITO À CIDADE NA POLÍTICA CULTURAL DE NITERÓI
Leonardo Giordano (Gestor Público)

11h | Comunicações |Sala A -2º andar | Mesa VIII –Acessibilidade

FAZERES CULTURAIS POR MEIO DA DANÇA E DA ACESSIBILIDADE ARTÍSTICA
Andréa Chiesorin Nunes (PPFH/UFRJ; Raffacult)

NADA SOBRE NÓS SEM CULTURA: ACESSIBILIDADE CULTURAL NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS
Fernanda Mattos Vogler (Pós-Cultura/UFBA)

A ACESSIBILIDADE UNIVERSAL DO PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL
Aparecida Carina Alves de Souza (Instituto Incluir, LEPEDI/UFRRJ/UNIRIO); Mônica Alves de Matos Pereira (UFRRJ/ UNIRIO); Allan Rocha Damasceno (UFRRJ/ UNIRIO)

INTERVALO

14 h | Comunicações | Auditório | Mesa IX – Gestão cultural

GESTÃO CULTURAL BRASILEIRA – PARA SAIR DO AMADORISMO E ENTRAR NA CIDADANIA CULTURAL
Selma Maria Santiago Lima (Pós-Cultura/UFBA; ECult; CCCult)

FUNDAÇÃO E SECRETARIA NA GESTÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS – O CASO DE MANGARATIBA – RJ
Marcelo Bravo (Secretaria Municipal de Cultura de Mangaratiba)

A EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL: O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO LÓGICA DA PRESTAÇÃO DE CONTAS
Mayra Watanabe Koketsu (PPAC/UFC); Marcos Flávio de Matos Bezerra (PPAC/UFC); Denise Vendrami Parra (UFC)

TERRITÓRIO PRIVADO E MEMÓRIA COLETIVA: POLÍTICA PÚBLICA E GESTÃO CULTURAL DA FAZENDA SÃO BERNARDO EM RAFARD
Vivian Cristina Vieira Ui (NuPPA ECA; Cia Ui de Teatro; Diretoria de Cultura e Turismo de Rafard)

MIRAR O FUTURO COM OS PÉS FINCADOS NO PRESENTE. RELATO DE EXPERIÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS AFIRMATIVAS NO INSTITUTO MIRANTE DE CULTURA E ARTE
Dione Silva (Instituto Mirante de Arte e Cultura); Iana Soares (Instituto Mirante de Arte e Cultura)

14 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa X – Carnaval

PIMPOLHOS DA GRANDE RIO, FORMAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL
Jonathan Fonseca (PPGEDUC/UFRRJ) Adriana Carvalho Lopes (PPGEDU-UFRRJ)

ENTRE O ESTADO E O MERCADO: O CARNAVAL DE RUA E AS POLÍTICAS CULTURAIS
Teylor Fuchs Cardoso dos Santos (PPGS/UFGD)

ENTRE ORGANIZAÇÃO E MEMÓRIA: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CARNAVAL DOS BLOCOS DE RUA CARIOCA (2000-2006)
Marina Bay Frydberg (UFF); Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira (PPGSA/UFRJ); Mirza Peçanha Paiva (UFF)

POLÍTICAS CULTURAIS E IDENTIDADE DA LOUCURA: O BLOCO LOUCURA SUBURBUNA E A TRANSFORMAÇÃO DO MANICÔMIO EM PONTO DE CULTURA
Lorena Santos Pellegrini Pacheco (PPCult/UFF)

ENTRE O BAIRRO E A AVENIDA: IDENTIDADE E POLÍTICA CULTURAL NO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DE VILA ISABEL (1982-1988)
Maria Camiris Cardoso de Araujo (PPGH/UFF)

O MARACATU DE BAQUE SOLTO E O CARNAVAL DO RECIFE
Alexandra de Lima Cavalcanti (PPGA/UFPB; ADEPE) Glauber Lima (UFG)

14 h | Comunicações | Tenda | Mesa XI – Patrimônio I

PARTICIPAÇÃO SOCIAL COMO MÉTODO NA CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: GOVERNANÇA E DIREITOS CULTURAIS NO BRASIL
Marcos Vinicius Ribeiro de Assis (PICC/OEI)

DESAFIOS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DE UM SISTEMA ESTADUAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO
Antônio Seixas (CET-RJ)

PATRIMÔNIO COMO DIREITO CULTURAL – UMA BREVE EXPERIÊNCIA NA VISITA AO IPHAN EM SALVADOR (BA)
Caio Amaral da Cruz (Póscom/UFBA); Maria Eduarda de Souza Pinto (UFBA); Ohana Boy Oliveira (UFBA)

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: ATO PERFORMATIVO NO/DO IPHAN
Luiz Eduardo Espindola de Souza (Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército)

EDITAIS PARA MESTRES DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NO MUNICÍPIO DE DIAMANTINA
Sergio Ricardo Retroz (SMC Diamantina)

14 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XII – Cultura Viva

DIAGNÓSTICO ECONÔMICO DA CULTURA VIVA: PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CONSTRUÇÃO DE EVIDÊNCIAS PARA POLÍTICAS CULTURAIS DE BASE COMUNITÁRIA
Maria Alice Gomes Alves (Pós-Cultura/UFBA); Luana Vilutis (ODC; CULT/UFBA); Guilherme Varella (UFBA)

A COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL COMO GARGALO DA POLÍTICA CULTURA VIVA NO AMAZONAS
Lydia Lucia (Gestora/Consultora/Pesquisadora)

INSTITUCIONALIZAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA NOS ENTES FEDERADOS: UM OLHAR SOBRE OS CASOS DE ARQUIVAMENTOS DE PROJETOS DE LEI
Clarissa Semensato (UFF); Rodrigo Capobianco Machado (PPCult/UFF); Gustavo Henrique da Costa Torquato (PPCult/UFF); Larissa Helena Olivares Herédita (Consórcio Universitário Cultura Viva)

DA INTERMITÊNCIA A INSTÂNCIA – DESAFIOS DE CONTINUIDADE
Juliano Ricci Jacopini (Departamento de Cultura do Município de Matão/SP; Unicamp)

POLÍTICAS CULTURAIS NO GOVERNO TEMER: ESTUDO DE CASO SOBRE O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA
Carolina Gomes Paulse (CLC/IPHAN)

16h30 |Comunicações |Auditório | Mesa XIII – Museus II

SISTEMAS ESTADUAIS DE MUSEUS – POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO EM REDE
Gilson Antônio Nunes (UFOP)

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA DO PLANO MUSEOLÓGICO DO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA
Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira (AMLB/FCRB); Gabriela Alevato (PIPC/FCRB)

PROGRAMA DE (RE)CONEXÕES: CONSTRUINDO ESPAÇOS PÚBLICOS DE DEBATE E DE GESTÃO PÚBLICA
Vera Mangas (IBRAM); Carolina Pontim (IBRAM)

MUSEUS COMO ECOSSISTEMAS INTELIGENTES: GESTÃO, TECNOLOGIA E EXPERIÊNCIA MUSEAL
Claudiane Diniz da Silva (PGCult/UFMA); Klautenys Dellene Guedes Cutrim (UFMA); Lucas Mateus da Silva Nogueira (PGCult/UFMA)

O CAMPO DA CURADORIA ONTEM, HOJE E NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE MUSEUS: UMA EXPERIÊNCIA DE CURADORIA E GESTÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ
Ana Cecília Pamplona Bedê Colares (PPGARTES/UERJ; MAC-CE)

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL E O REPERTÓRIO CIDADÃO NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS – SP
Andrea Aparecida de Jesus Mendes (PPGAV/Unicamp); Paula Monterrey Sobral (Produtora e Gestora Cultural)

EDUCAÇÃO MUSEAL E DIREITO À CULTURA: AVALIAÇÃO DO PROGRAMA DE VISITAÇÃO ESCOLAR NO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA (AMLB)
Amanda Heloísa Souza Custódio (PIPC/FCRB; Rolé Carioca)

16h30 |Comunicações |Sala de Cursos | Mesa XIV – Cultura e Universidade I

O TEATRO CAIXA PRETA – ESPAÇO CULTURAL ROZANE CARDOSO EM DIÁLOGO COM AS POLÍTICAS CULTURAIS DA UFSM
Raquel Guerra (UFMS)

CONSÓRCIO DO NOTÓRIO SABER DE MESTRES E MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE ENSINO SUPERIOR
Eduardo Gomes Machado (UNILAB); Ricardo César Carvalho Nascimento (SCDC/MinC)

ENTRE ACESSO E PARTICIPAÇÃO: IMPACTOS E DESAFIOS DO UFC DE PORTAS ABERTAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
Eulália Emília Pinho Camurça (UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Lady Dayana Silva de Oliveira (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

CULTURA E FRUIÇÃO: A PERCEPÇÃO DOS ESTUDANTES SOBRE O LUGAR DA CULTURA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
Carla Melo da Escóssia (UFC); Eulália Emília Pinho Camurça (UFC); Jocastra Holanda Bezerra (UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC); Lady Dayana Silva de Oliveira (UFC)

A TRAJETÓRIA DO GT ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO DA CULTURA NAS IPES – FORCULT (2023-2025)
Jessica Suzano Luzes (DECULT-PR7/UFRJ)

CONSELHO, PLANO E FUNDO DE CULTURA: O CPF DA CULTURA COMO ALTERNATIVA PARA A GESTÃO CULTURAL NAS UNIVERSIDADES
Juliana Mara Lima das Neves (Escritório Estadual do Ministério da Cultura-PR); Lia Vieira Ramalho Bastos (PROEC/UFPR; PR7/UFRJ); Jonathan Fabricio Delgado (PROEC/UFPR)

O “PASSAPORTE CULTURAL” E A EFETIVAÇÃO DO DIREITO À CULTURA NA UFMG
Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG); Fernando Mencarelli (UFMG); Juliana Castro (Procult/UFMG)

REINVENÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA: O NOVO CICLO DO PROGRAMA DE PROMOÇÃO DA CULTURA ARTÍSTICA APÓS A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFC
Bárbara Rodrigues Nogueira George (UFC); Érika Bezerra de Meneses Pinho (UFC); Glícia Maria Pontes Bezerra (UFC); Sandro Thomaz Gouveia (UFC)

16h30 |Comunicações |Tenda | Mesa XV – Patrimônio II

A EFETIVIDADE DA SALVAGUARDA DE SABERES E PRODUTOS TRADICIONAIS NAS POLÍTICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL E DE INDICAÇÕES GEOGRÁFICAS: POTENCIALIDADES E ASSIMETRIAS NO ACORDO MERCOSUL-UNIÃO EUROPEIA
Marcelo Lages Murta (Universidade Lusófona; Fundação para a Ciência e a Tecnologia); Ana Paula Carvalho (Universidade Lusófona)

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO: QUAL TEM SIDO A INSERÇÃO NA ESFERA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NA REGIÃO NORDESTE?
Cátia Wanderley Lubambo (FUNDAJ); Diogo Henrique Helal (FUNDAJ; PROPAD/UFPE)

DIPLOMACIA ESCULPIDA: POLÍTICAS CULTURAIS E PROJEÇÃO INTERNACIONAL FLORENTINA DE COSIMO DE' MEDICI ÀS CRÔNICAS DE NUREMBERG (1434-1493)
Gabriel Olinto (Consultor e Analista Cultural)

ESBOÇOS DA PRESERVAÇÃO: AS TENTATIVAS DE IMPLEMENTAÇÃO DO TOMBAMENTO NA CIDADE DE SÃO PAULO
Rafael Hime Funari (PPGH/UNIFESP); Fernando Atique (UNIFESP)

Dia 27de maio - quarta-feira

9 h | Comunicações | Auditório | Mesa XVI – Patrimônio III

INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO LITORAL DE SERGIPE E NORTE DE DA BAHIA: FORTALECENDO OS TERRITÓRIOS DE VIDA DE POVOS E COMUNIDADES TRADICIONAIS
Mariana Galvão Nascimento (PEAC/UFS); Flávio Henrique Santos Ferreira (PEAC/UFS)

ACERVOS E MEMÓRIA: DINÂMICAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO E PRÁTICAS DE GESTÃO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA (IAB)
Alessandro Silva (Diretor Secretário do IAB)

O LICENCIAMENTO AMBIENTAL E A SALVAGUARDA DO FANDANGO CAIÇARA: UM ESTUDO DE CASO
Marcelo Gruman (Setor de Patrimônio Imaterial do IPHAN/PR)

A PERTINÊNCIA DA APLICAÇÃO DO TOMBAMENTO SOBRE BENS NATURAIS
Monica Marlise Wiggers (Doutoranda pela UFRGS - Geógrafa da SEDAC); Sidnei Luís Bohn Gass (UNIPAMPA)

CULINÁRIA TRADICIONAL E POPULAR SOB SALVAGUARDA: OS DESAFIOS DA IMPLANTAÇÃO E APLICAÇÃO DO MARCO REFERENCIAL DA GASTRONOMIA COMO CULTURA
Alexandre Fernandes Corrêa (CM UFRJ Macaé); Lais Buriti de Barros (UFF, INJC/UFRJ)

9 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XVII – Monitoramento e avaliação II

A CRIAÇÃO DO OBSERVATÓRIO DA CULTURA DE BELO HORIZONTE NA PERSPECTIVA DO PODER PÚBLICO
Glauciane Piedade Rodrigues de Sá (SMC/BH); Rodolfo Gabriel Ferreira Valim (Gerência de Planejamentos e Indicadores Culturais - SMC/BH); Vitória Moura e Sousa (PPGS/UFMG -Gerência de Planejamentos e Indicadores Culturais SMC/BH)

AVALIAÇÃO DO ÍNDICE DE INFORMAÇÕES BÁSICAS DO SISTEMA ESTADUAL DA CULTURA (IB SIEC), NA FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NOS MUNICÍPIOS DO CEARÁ
Francisco Fabio Santiago (SECULT/CEARÁ)

INDICADORES CULTURAIS COMO INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO E MONITORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UM ESTUDO BIBLIOMÉTRICO
Janaína Guedes M. Evangelista (UFC e Fundação Itaú Cultural); Camila Rodrigues Francisco (Mestranda pela UFC - Gestora do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura); Augusto Cézar de Aquino Cabral (UFC)

INDICADORES PARA DECISÃO PÚBLICA EM CULTURA NO MARANHÃO: EVIDÊNCIAS SOBRE A GOVERNANÇA E ALOCAÇÃO DE RECURSOS - REVISÃO DE LITERATURA
Vitor Davi Barros de Souza (PPGCULT/UFMA); Yuri Sampaio Capellato Lograd (PPGCULT/UFMA); Arkley Marques Bandeira (UFMA)

9 h | Comunicações | Tenda | Mesa XVIII – Museus III

MUSEALIZAÇÃO DO *HIP HOP* NO BRASIL: INSTITUCIONALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO DO MOVIMENTO E INSERÇÃO NO CAMPO MUSEAL
Juliana Simões de Lima (PPGSP/UENF)

MUSEU, PATRIMÔNIO E DECOLONIALIDADE: PERSPECTIVA DECOLONIAL PARA COMPREENSÃO DA MUSEOLOGIA SOCIAL
Marilene Sabino Bezerra (UFMA); Kláutenys Dellene Guedes Cutrim (UFMA); Mayane Pereira Silva (PPGCULT/UFMA)

DA AUSÊNCIA À REPARAÇÃO: O MUSEU DE ARTES, CULTURAS E MEMÓRIAS NEGRAS DE MACAPÁ COMO ESPAÇO EDUCATIVO E DE RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE
Maria Cristina do Rosario Almeida (IMPROIR/MACAPÁ); Andrea Aparecida de Jesus Mendes (Doutoranda pelo PPG Artes Visuais/UNICAMP- Curadora do Museu de Arte, Culturas e Memórias Negras de Macapá)

MUSEU, MEMÓRIA E RUPTURA: O MUSEU DO SENADO APÓS OS ATENTATOS DE 9 DE JANEIRO DE 2023
Leonardo Alves de Sá (PPGAV/UNB)

9 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XIX – Pareceristas

A AVALIAÇÃO DE PROJETOS EM PAUTA: A ATUAÇÃO DE PARECERISTAS EXTERNOS EM EDITAIS PÚBLICOS
Sayonara Bezerra Malta (PPG em Política e Gestão Cultural/UFRB)

O PARECERISTA EXTERNO NAS POLÍTICAS CULTURAIS FEDERAIS E SUA RELAÇÃO COM ÁREA DE GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS
Daniel Caldeira de Melo (EACH/USP)

PARECERISTA NA ÁREA CULTURAL: UMA NOVA PROFISSÃO EM DISPUTA E DEBATE
Carolina Marques Henriques Ficheira (UFRJ); Ana Silveira Martins (UFRRJ); Dionatan Daniel da Rosa (UERGS)

A QUALIDADE DA IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO DOS PARECERISTAS
Allan André Lourenço (UNICAMP)

11h | Comunicações |Auditório | Mesa XX – Patrimônio IV

GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A BUROCRACIA DO TOMBAMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O HOTEL GLÓRIA (PONTE NOVA/MG) SOB A ÓTICA DA AGÊNCIA SOCIAL
Matheus de Oliveira (Dpto. de Cultura e Patrimônio na SECULT/ Ponte Nova)

O PATRIMÔNIO CULTURAL NAS "BARRAS DOS TRIBUNAIS": A JUDICIALIZAÇÃO DOS BENS TOMBADOS NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Daniel Levy de Alvarenga (Coordenador Adjunto de Patrimônio e Meio Ambiente da Procuradoria Regional da União/ RJ)

O CÓDIGO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO CEARÁ E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE POLÍTICAS ESTADUAIS DE PATRIMÔNIO
Gretha Leite Maia (UFC); Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR)

MULHERES NO ARQUIVO DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR: A PATRIMONIALIZAÇÃO POR MEIO DO RECOLHIMENTO
Luciane Ceretta (PPGMA/FCRB); Daniel Reis (CFCNFCP/IPHAN)

INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS EM CONTEXTO ESCOLAR: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL E EDUCATIVA
Juliana Cavalcanti de Jesus (MACKENZIE)

11h | Comunicações |Sala de Cursos | Mesa XXI – Políticas Culturais: Estudos e debates

CELSO FURTADO, POLÍTICAS CULTURAIS E A SUPERAÇÃO DO SUBDESENVOLVIMENTO: CRIATIVIDADE, DEPENDÊNCIA E DESENVOLVIMENTO ENDÓGENO
Raphael Ramos Silveira (PPGE/UFPA)

QUESTÕES PENDENTES: COMENTÁRIOS SOBRE A TEMÁTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA OBRA DE NÉSTOR GARCIA CANCLINI
Sharine Machado Cabral Melo (Coordenadora de Fomento Direto na FUNARTE)

ILUMIARA E DEMOCRACIA CULTURAL-EPISTÊMICA NO PROJETO SUASSUNIANO: ARTE, TERRITÓRIO E COMUNIDADE NO *ROMANCE DA PEDRA DO REINO*
Juliana Rodrigues Morais (PPGS/UFF)

RELAÇÕES DE PODER E O CAMPO SIMBÓLICO: UMA ANÁLISE DA "CPI DO SERTANEJO" E DO NEOCORONELISMO CULTURAL NO INTERIOR MINEIRO
Talita Ariane da Silva (UFSJ)

11h | Comunicações |Tenda | Mesa XXII – Museus IV

MUSEU DO CANGAÇO COMO POLÍTICA CULTURAL COMUNITÁRIA E DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL NO SERTÃO PERNAMBUCANO
Karl Marx Santos Souza (UFRPE/UAST)

A GALERIA PRETOS NOVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA AÇÃO PIONEIRA DE VISIBILIDADE E VALORIZAÇÃO DE ARTISTAS AFRO-BRASILEIROS (2009-2023)
Marco Antonio Teobaldo (UNIRIO)

O CONCEITO DE CULTURA NOS ACERVOS AFRO-RELIGIOSOS: ENTRE PROJETOS DE NAÇÃO E AUTOS POLICIAIS
Pedro Henrique Soares de Amorim (PPGCULT/UFF)

DJALMA CORRÊA: O ACERVO, O INSTITUTO E O MUSEU: ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO, GESTÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL AFRO-BRASILEIRO EM UM ACERVO PESSOAL
José Caetano Dable Corrêa (Instituto Djalma Corrêa; PPGPAT/FIOCRUZ); Augusto Gomes Alencar Barbosa (Instituto Djalma Corrêa/ Instituto Memória Lélia Gonzalez)

11h | Comunicações |Sala A -2º andar | Mesa XXIII – Economia Criativa

DESIGN DE SUPERFÍCIE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA CULTURAL: PROPOSTAS PARA A ATIVAÇÃO PATRIMONIAL E INOVAÇÃO NA ECONOMIA CRIATIVA BRASILEIRA
Luiz Alexandre Valentim (MBA SENAC)

CONTRIBUIÇÃO ECONÔMICA DA CULTURA NO BRASIL: UM ENFOQUE PELA ÓTICA DA RENDA
Leonardo Athias (Pesquisador/IBGE); João Hallak Neto (Pesquisador IBGE)

INTERVALO

14 h | Comunicações | Auditório | Mesa XXIV – Cultura Digital e acervos

ACERVOS DIGITAIS DE CULTURA, HÓSPEDES INDESEJADOS NAS MÍDIAS SOCIAIS, DONOS DA CASA NO FEDIVERSO
José Murilo Costa Carvalho Junior (Coordenador Arquitetura da Info Museal no Ibram); Cochise César de Monte Carmo (UFRGS)

CULTURA DIGITAL NÃO É INDÚSTRIA CRIATIVA: INCOMPREENSÃO E DESCONTINUIDADE DA MAIOR POLÍTICA CULTURAL DO BRASIL
Thiago Oliveira da Silva Novaes (UFC)

MAUC4FUTUR - PLANO DE MODERNIZAÇÃO DAS ÁREAS TÉCNICAS DO MAUC/UFC: GERENCIAMENTOS DE RISCOS, SALVAGUARDA E GESTÃO DE ACERVOS EM MUSEUS UNIVERSITÁRIOS
Graciele Karine Siqueira (Diretora do MAUC/UFC); Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia (MAUC/UFC); Ana Júlia de Souza Neves Ladislau (UFC)

A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO DE INTERSABERES: ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS AÇÕES DE FORMAÇÃO DO LABORATÓRIO DE CULTURA DIGITAL DA UFPR
Vinícius Oliveira Costa (UTFPR); Lucia Helena Alencastro (UFPR)

14 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXV – Política Nacional das Artes

AVALIAÇÃO *EX ANTE* DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES (PNA): CONTRIBUIÇÕES DOS FESTIVAIS DE ARTES CÊNICAS PARA CRIANÇAS
Emidio Sanderson Dias Sá (PPAC/UFC); José Carlos Lázaro (Secult-CE/FUNCAP/UFC); Francis Wilker (PPGARTES/UFC)

GOVERNANÇA COLABORATIVA E FORMAÇÃO EM ARTES E OFÍCIOS: O ECOSSISTEMA INSTITUCIONAL DA ESCOLA THOMAZ POMPEU SOBRINHO NO CONTEXTO DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES
Giusévilly Mello (PPAC/UFC); Camila Mafra (PPAC/UFC)

A ATUAÇÃO DO COLETIVO CULTURAL GELEIA TOTAL À LUZ DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES
Noé Rodrigues de Holanda Filho (Coordenador do coletivo Geleia Total); Francis Wilker

O PLANO SETORIAL DE MÚSICA DO RS: CONTRIBUIÇÕES DA AGIMOS - AGÊNCIA DE INDÚSTRIA CRIATIVA E MOBILIZAÇÃO SOCIAL PARA A TRANSVERSALIZAÇÃO DOS DEBATES
Leandro Maia (UFPel)

14 h | Comunicações | Tenda | Mesa XXVI – Comitês de Cultura

DESIGN E LINGUAGEM SIMPLES NA MEDIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: O JOGO DO PNCC
Thais Scaglione (PPGDESIGN/UFPR); João Paulo Mehl (PPGSOCIO/UFPR); Marta Karina Leite (PPGDESIGN/UFPR)

POLÍTICAS CULTURAIS, DIREITOS E DEMOCRACIA: O PROGRAMA NACIONAL DE COMITÊS DE CULTURA COMO ESTRATÉGIA DE TERRITORIALIZAÇÃO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL
Patrícia Martins (SAFC/MINC); Rosilene Komarcheski (SAFC/MINC)

A DISPUTA PELOS SENTIDOS DA TRANSPARÊNCIA NO MROSC: REFLEXÕES A PARTIR DO PORTAL DA TRANSPARÊNCIA DO PNCC
João Paulo Mehl (PPGSOCIO/UFPR); Maria Narcisa Bega (PPGSOCIO/UFPR); Deborah Rebello Lima (Dpto. de Artes da UFPR); Rachel Callai Bragatto (Dpto. de Artes da UFPR)

A TERRITORIALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NA BAHIA: MEDIAÇÃO CULTURAL E COPRODUÇÃO NO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA
Barbara Luana de Menezes (PPGDC/UFBA - Agente Territorial de Cultura de Paripiranga); Marcele Santos da Silva (PPGAC/UFBA - Agente Territorial de Cultura de Salvador); Suely Aldir Messeder (PPGDC/UFBA)

14 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXVII – Trabalhadores da cultura

IMPRESSÕES SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO
Ana Lúcia Pardo (Assessora da Comissão de Cultura da ALERJ)

RENDA BÁSICA PARA ARTISTAS COMO POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA NO BRASIL: FUNDAMENTOS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES
Luiz Fernando Zugliani (Companhia de Cultura e Turismo de Maricá); Vitor Ortiz (Companhia de Cultura e Turismo de Maricá)

ARTE Y TRABAJO: POLÍTICAS CULTURALES PARA EL SECTOR ARTÍSTICO. LOS CASOS DE LAS ARTES VISUALES Y LA DANZA EN EL URUGUAY ACTUAL
Tamara Gómez (UDELAR/CURE); Federico Sequeira (UNLP)

A DESIGUALDADE DE GÊNERO E A DISCRIMINAÇÃO RACIAL CONTRA AS MULHERES NEGRAS COMPOSITORAS E CANTORAS: O ACESSO AO MERCADO DE TRABALHO NO CENÁRIO MUSICAL DO DISTRITO FEDERAL
Morganna Carvalho Passo (CEAM/UFB); Olga Maria Boschi Aguiar de Oliveira (UFSC)

16h30 |Comunicações |Auditório | Mesa XXVIII – Indígenas

CULTURA, TERRITÓRIO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: O PAPEL DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA VALORIZAÇÃO DA ARQUITETURA GUARANI NAS MISSÕES DO RIO GRANDE DO SUL
Giovanna Savariz Zilli (PPGAUP/UFSM)

A PEDAGOGIA DA MEMÓRIA COMO FERRAMENTA INTERCULTURAL NA EDUCAÇÃO INDÍGENA DIFERENCIADA
Sérgio Ricardo de Lima Potiguara (PPGA/UFF); Maria Clara Chaves Assunção (CEFET/RJ)

ARTE INDÍGENA E RESISTÊNCIA: UM APELO ÀS POLÍTICAS CULTURAIS
Rita de Cássia A. Pacheco Limberti (UEMS)

CULTURA, TERRITÓRIO E POLÍTICAS PÚBLICAS: UMA ANÁLISE DAS AÇÕES DO COLETIVO NHEMBO'E KATU
Pietra Silva Queiroz (PPGEM/UFRN)

ESCOLA DE CINEMA INDÍGENA JENIPAPO-KANINDÉ: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E EMANCIPAÇÃO CULTURAL
Nauhan dos Santos Dias (UFPel)

16h30 |Comunicações |Sala de Cursos | Mesa XXIX – Cultura e Universidade II

PATRIMÔNIO UNIVERSITÁRIO E POLÍTICA CULTURAL: A EXPERIÊNCIA DA REDE DE COLEÇÕES E MUSEUS DA UFPA
Jéssica Tarine Moitinho de Lima (UFPA)

CINE ARTE UFF: HISTÓRIAS E PRÁTICAS DE UM CINEMA UNIVERSITÁRIO E SUAS POTENCIALIDADES
Lívia Maria Gonçalves Cabral (PPGCine/UFF)

SARAU TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS: ESPAÇO DE PLURALIDADE, DIÁLOGOS E FORTALECIMENTO CULTURAL NA UFOP
Adriano Medeiros da Rocha (DEJOR/UFOP); Tereza Maria Spyer Dulci (DEHIS/UFOP)

UNIVERSIDADE PÚBLICA E POLÍTICAS CULTURAIS NO PROCESSO DE INTERIORIZAÇÃO: A CONSOLIDAÇÃO O GALPÃO CULTURAL UFF CAMPOS
Bárbara Breder Machado (PPGCP/UFF); Maria Cláudia Pitrez (PPGSP/UENF); Juliana Simões de Lima (PPCIS/UERJ)

16h30 |Comunicações |Tenda | Mesa XXX– Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo

CULTURA VIVA E ALDIR BLANC: ANÁLISE DA DESTINAÇÃO DE RECURSOS NO CICLO 2023–2024
Deborah Rebello Lima (UFPR); Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF); Clarissa Semensato (UFF)

LEI PAULO GUSTAVO EM NOVA IGUAÇU: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O FOMENTO AO AUDIOVISUAL
João Guerreiro (Coordenador do Observatório Baixada Cultural); Camile Bassani (Coordenadora de Fomento da Secult/Nova Iguaçu); Stephanie Leite (Subsecretária de Cultura de Japeri/RJ)

A GOVERNANÇA AO ENCONTRO DA APLICAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL: A LEI PAULO GUSTAVO EM SÃO VICENTE(SP)
Gabriel Pontes Bueno Guerra (Ex- Secretário Adjunto de Cultura da Pref. de São Vicente/SP); Jackeline Oliveira da Silva (Secretária Adjunta de Cultura da Pref. de São Vicente/SP); Marina Dias Major (Comissão Municipal de Implementação da Lei Paulo Gustavo em São Vicente/SP); Matheus Santos da Silva Macedo (Gestão Pública/UNINTER)

O AUDIOVISUAL COMO POLÍTICA DE RETOMADA: A LEI PAULO GUSTAVO E A MEMÓRIA INDÍGENA EM ITAOCARA NO CURTA "DE INDÍGENAS A CABOCLOS: ESQUECIMENTO E SILENCIAMENTO DA ALDEIA DA PEDRA"
Juliana Moura Pecly dos Santos (PPGMS/UNIRIO); Adriana Russi Tavares de Mello (Representante da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) no Comitê Gestor do IBRAM)

ACESSIBILIDADE CULTURAL E COMUNICAÇÃO NA POLÍTICA CULTURAL: UM ESTUDO DE CASO DA LEI PAULO GUSTAVO CEARÁ
Paula Candice Américo de Souza Augusto (UFC); Isabel Mayara Gomes Fernandes (UFC)

16h30 – 18h - Sala A – 2º andar

"Diálogos sobre as Conferências Temáticas de Cultura"

Coordenação Lindivaldo Junior e Manoel Silvestre Friques

18h30 Mesa Redonda II – Auditório

Dia 28 de maio – quinta-feira

9 h | Comunicações | Auditório | Mesa XXXI – Políticas federais de cultura

PLANEJAMENTO TERRITORIAL E GOVERNANÇA FEDERATIVA NA IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC EM CONTEXTOS DE DESIGUALDADE TERRITORIAL
Mickaelly Espírito Santo Santos (UEFS) Luiz Diego V. Santos (UEFS) Danilo Uzeda da Cruz (UEFS)

A DESPOLITIZAÇÃO DA CULTURA NA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC: ECONOMIA, GOVERNANÇA E O CASO DE SÃO PAULO NO CONTEXTO DA RECONSTRUÇÃO NACIONAL
Pedro Henrique Gonçalves da Silva (UFRGS)

PACTO FEDERATIVO E FEDERALISMO NA CULTURA: PANORAMA HISTÓRICO E PERSPECTIVAS PÓS-LEI ALDIR BLANC DE 2020
Ivan Montanari (USP)

A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS FEDERAIS DE CULTURA - INVESTIMENTOS E FORMAS DE ATUAÇÃO
Marcelo Cavalheiro (MinC)

9 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XXXII – Participação social e conselhos

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA CULTURAIS: UM ESTUDO DOS CONSELHOS NA ÁREA DA CULTURA A PARTIR DE ENTREVISTAS COM CONSELHEIROS DO CNPC VIA HISTÓRIA ORAL
Bruna Marinho (FCRB); Milene Mostaro (FCRB); Lia Calabre (FCRB); Tamires Motta (FCRB)

QUEM REPRESENTA A CULTURA? IDENTIDADES, DISPUTAS E PARTICIPAÇÃO NOS CONSELHOS DE POLÍTICAS CULTURAIS
Silvana Lumachi Meireles (IHAC/UFBA)

À COLABORAÇÃO: POR UM MODELO COOPERATIVISTA DE GESTÃO CULTURAL NO INTERIOR
Chris Zelglia (CMPC RJ)

9 h | Comunicações | Tenda | Mesa XXXIII – Patrimônio V

GIRA CARIRI E A TERRITORIALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS: UM ESTUDO DE CASO NO CARIRI CEARENSE
Fabiana Pereira Barbosa (Secult CE) ; Paulo Andrezio Sousa e Silva (Secult CE)

INDICAÇÃO GEOGRÁFICA COMO POLÍTICA DE RESISTÊNCIA CULTURAL: A TENACIDADE DO BORDADO FILÉ DE ALAGOAS-BR
Poliane Camila Lima dos Santos (UFBA) ; Alcides dos Santos Caldas (UFBA)

A MELIPONICULTURA E A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: INTERFACES ENTRE SABERES TRADICIONAIS E POLÍTICAS CULTURAIS
Eloá Maria de Alvarenga Rosa (UNIRIO) ; Adriana Russi (UNIRIO)

POLÍTICAS MUNICIPAIS E COTIDIANOS DA MEMÓRIA DO LUGAR: DO MERCADO DE PEIXE AO REVIVER CULTURAL NA PRAÇA XV
Heidi Ferreira da Costa (UNIRIO)

CEARÁ JUNINO: METODOLOGIAS, PESQUISAS E PROCEDIMENTOS AVALIATIVOS EM POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS CULTURAS TRADICIONAIS POPULARES
Ricardo César Carvalho Nascimento (UNILAB); Raimundo Aterlane Pereira Martins (UFC); Vinícius Mesquita Ferreira Moreira Lima (UFC/Secult CE)

9 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XXXIV – Infância

INFÂNCIAS E POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: PELO DIREITO À FRUIÇÃO ESTÉTICA COMO QUESTÃO DEMOCRÁTICA
Andrea Nascimento Elias (Cia de Dança Teatro Xirê)

EMPODERAMENTO DE CRIANÇAS DO ENSINO FUNDAMENTAL ATRAVÉS DO BRINCAR E DE PROGRAMAS DE ARTE NO RIO DE JANEIRO, BRASIL
Mariana Barbosa Chew (Birkbeck/Londres)

11h | Comunicações |Auditório | Mesa XXXV – Sistema Nacional de Cultura e Plano Nacional de Cultura

O PLANO NACIONAL DE CULTURA (2025-2035): POLÍTICA PÚBLICA DE ESTADO E O PLANEJAMENTO DE LONGO PRAZO
Alberto Freire (UFBA)

“REFERÊNCIAS DE UM PROCESSO EM CONSTRUÇÃO: PROGRAMA DE FORMAÇÃO CULTURAL NO FORTALECIMENTO DOS SISTEMAS DE CULTURA”
Cleisemery Campos da Costa (MinC)

DA IMAGINAÇÃO À INSTITUCIONALIZAÇÃO: A CAMINHADA DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E A TRANSFORMAÇÃO DA GOVERNANÇA CULTURAL NO BRASIL (2002-2026)
Daniel “Samam” Barbosa Balabram (MinC)

FEDERALISMO COOPERATIVO, FINANCIAMENTO À CULTURA E AUTONOMIA
Rodrigo Vieira Costa (UFERSA/Secultfor) Frederico Barbosa (IPEA)

POLÍTICAS CULTURAIS E MÍDIA ESTÃO NO RADAR DO CONGRESSO NACIONAL?
Eula Dantas Taveira Cabral (FCRB); Maria Carolina Carneiro Fioravante (FCRB); Maria Luiza de Paiva Cruz (FCRB)

ARTICULADORES REGIONAIS DE CULTURA DO CEARÁ: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE FORTALECIMENTO DO SISTEMA ESTADUAL DE CULTURA
Bruna Costa Silva do Nascimento (UECE); Zaneir Gonçalves Teixeira (UNIFOR); Francisco Fábio Santiago (Secult CE)

11h | Comunicações |Sala de Cursos | Mesa XXXVI – Teatro

POLÍTICA CULTURAL E O LEGADO DE ANTUNES FILHO: FORMAÇÃO, CAMPO CULTURAL E INSTITUCIONALIDADE CRÍTICA
Naiene Sanchez Silva (UNICAMP)

POLÍTICAS CULTURAIS DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO PARA A DRAMATURGIA BRASILEIRA
José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

O QUE QUEREM AS JUVENTUDES? UM RECORTE DE DOIS EXPERIMENTOS CÊNICOS DO PROJETO ABARCA
Maíra Rocha Rufino (ESCH)

TEATRO E MEDIAÇÃO CULTURAL: FORMAÇÃO DE ESPECTADORES TEATRAIS - ENTRE MUSEUS, ESCOLAS E COMUNIDADE
Joel Aroldo Pereira (UDESC)

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: TEATROS DE GRUPO EM CRIAÇÃO, PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO NA OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE
Valdir de Jesus Rivaben (ESCH/Itaú Cultural)

LA GESTIÓN CULTURAL COMO CAMPO DE SABER-PODER: UNA SISTEMATIZACIÓN CRÍTICA DE LA TRAYECTORIA DE LA ASOCIACIÓN CIVIL “LA COMEDIA DE HACER ARTE (1997-2025)
Dannae Abdalla de Sa (UNR)

11h | Comunicações |Tenda | Mesa XXXVII – Patrimônio VI

USOS DA HISTÓRIA ORAL NAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA O PATRIMÔNIO FERROVIÁRIO NO CEARÁ
Jaciara Azevedo Rodrigues (UFRJ)

PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E REDES SOCIAIS: A DIFUSÃO DA HISTÓRIA DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO NA ERA DIGITAL
Lucas Mateus da Silva Nogueira (UFMA); Conceição de Maria Belfort de Carvalho (UFMA); Claudiane Diniz da Silva (UFMA)

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL, MEMÓRIA OPERÁRIA E PRESERVAÇÃO: O CASO DA COMPANHIA TÊXTIL BRASIL INDUSTRIAL DE PARACAMBI (RJ)
Davi Pereira Romeiro Neto (IFRJ); Julieta Ferreira Romeiro (IFRJ); Allana Pessanha de Moraes (IFRJ)

A INVENÇÃO DO HÁBITO: DO NÃO-LUGAR À APOTEOSE DOS CENTROS CULTURAIS NA REQUALIFICAÇÃO DO CENTRO DO RIO (1980-1999)
Luiza da Nobrega de Alvarenga (UFF)

A MICROPOLÍTICA DA FEIRA DE RUA
Shayene Bravo Alves (UFRRJ); Luciene de Fátima Rocinholi (UFRRJ)

O PATRIMÔNIO AJUSTADO: REFLEXÕES SOBRE A POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO DA CIDADE DE SANTOS
Jaqueline Fernández Alves (UNISANTA)

11h | Comunicações |Sala A -2º andar | Mesa XXXVIII – Experiências de democratização e participação social

“ARTE SESC: ARTE BRASILEIRA EM CIRCUITO - POLÍTICA CULTURAL, CIRCULAÇÃO E MEDIAÇÃO INSTITUCIONAL”
Caroline Soares de Souza (SESC); Priscila Medeiros de Oliveira (SESC)

MULHERES ARTISTAS E POLÍTICAS PÚBLICAS: A BOLSA PRODUÇÃO DE ARTES VISUAIS NO CIRCUITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA (2005-2019)
Mariana Souza Bernal (UNESPAR)

TARSILA PARA OS BRASILEIROS: CIRCULAÇÃO, ACESSO E GESTÃO CONTEMPORÂNEA DE UM LEGADO ARTÍSTICO
Maria Luiza Kumagai Rodrigues (USP); Paola Andrighetto Studart do Amaral Montenegro (ICOM)

DEMANDA VERSUS OPORTUNIDADE: UMA ANÁLISE DO EDITAL DO PROAC DE FOMENTO À PERIFERIA
Diana Tsonis (USP)

O MAESTRO SOCIAL: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A FUNÇÃO DO REGENTE EM PROJETOS SOCIOMUSICAIS E SEU IMPACTO COMO AGENTE DE POLÍTICAS CULTURAIS
Daniel Oliveira (PROMUS/UFRJ)

MAPA CULTURAL DO CEARÁ: INOVAÇÃO E CIDADANIA NA GESTÃO PÚBLICA CULTURAL
Gecíola Fonseca Torres (SEXEC-PGI/SECULT-CE); Uirá Porã (Gestor/Consultor/Pesquisador); Ângela Kerley Pereira Lima (UFCA/UAB)

INTERVALO

14 h | Comunicações | Auditório | Mesa XXXIX– Patrimônio VII

DE LA ORALIDAD A LA POLÍTICA PUBLICA: EL PATRIMONIO COMUNITARIO COMO EJE PARA FORTALECER LOS DERECHOS COLECTIVOS EN EL ECUADOR
Bacilio Segundo Pomaina Pilamunga (UINPIAW)

O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DA BACIA DO RIO PARAOPEBA: CAMPO EM DISPUTA EM UM TERRITÓRIO EM RECONSTRUÇÃO SIMBÓLICA
Carlos Renato dos Santos (UFOP)

PAISAGEM CULTURAL E SABERES TRADICIONAIS: A CHANCELA DA PAISAGEM E A POLÍTICA DE TESOUROS VIVOS NA CONSOLIDAÇÃO DA CHAPADA DO ARARIPE COMO PATRIMÔNIO DE INTERESSE MUNDIAL
Vanessa Pereira de Albuquerque (Secult CE); Luís Torres de Melo Filho (UFC/Secult CE)

14 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XL – Democracia cultural: Gestão crítica da cultura, formação e participação social

LABORATORIO NÓMADA Y LA ESCUELA LATINOAMERICANA DE POLÍTICAS CULTURALES
Emiliano Fuentes Firmani (UNC)

DILEMAS DE UMA GESTÃO CULTURAL TERRITORIALIZADA: A ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO SESC EM PERCURSO
Andréa de Araujo Nogueira (CPF SP); Jane Eyre Piego (UNICAMP); Silvia Hirao (SESC SP)

CANSAÇO PARTICIPATIVO: DESAFIOS DE POLÍTICA CULTURAL NA PARTICIPAÇÃO CIDADÃ
Tião Soares (MinC)

DA MEDIAÇÃO À ESCUTA: CLUBES DE LEITURA E OS LIMITES DO PARADIGMA DO ACESSO CULTURAL
Valéria Ceranto-Ribeiro (UNIFESP)

14 h | Comunicações | Tenda | Mesa XLI – Audiovisual I

"O LIVRO DAS IMAGENS LUMINOSAS": 90 ANOS DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL
Geyzon Bezerra Dantas (Doutorando PPGMS-Unirio/Ibram).

DA CULTURA DA TELENOVELA À CULTURA DO MICRODRAMA VERTICAL: RECONFIGURAÇÕES DA TV GLOBO NO ECOSSISTEMA MOBILE
Cintia Augustinha dos Santos Freire (UNIRIO); Adilson Vaz Cabral Filho (UFF)

ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE: DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA SELEÇÃO PÚBLICA DE PROJETOS AUDIOVISUAIS NO BRASIL
Ricardo Cardoso Silva (USP)

DO EIXO RIO-SÃO PAULO À DESCENTRALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO: RECONFIGURAÇÕES TERRITORIAIS E DESAFIOS DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO
Daniela Pfeiffer Fernandes (ESPM Rio)

A ARTICULAÇÃO LEGAL PENDENTE ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO NO BRASIL: A LEI 13.006/2014 E O ART. 27 DA MP 2.228-1/2001
Lia Bahia (UFF); Isaac Pipano (UFF)

14 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XLII – Políticas culturais: Experiências municipais

20 ANOS DE PROAC: ADAPTAÇÃO INSTITUCIONAL COMO FATOR DE CONSOLIDAÇÃO E LONGEVIDADE DA POLÍTICA CULTURAL
Talita Galli Iatchuk (SCEIC-SP)

A PRAÇA TIRADENTES É O CHÃO DA DANÇA DE SALÃO DO RIO DE JANEIRO: POLÍTICAS CULTURAIS PARA A CONTINUIDADE DA MEMÓRIA.
Diogo do Nascimento da Silva (UFF)

CIDADANIA CULTURAL NA ERA DIGITAL: EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS DA COMUNICAÇÃO EM UM EQUIPAMENTO CULTURAL DO SERTÃO CEARENSE
Bianca Alessandra Diogo de Castro (UECE/Secult CE) ; Amanda de Figueiredo Pedrosa (Secult CE)

POLÍTICAS CULTURAIS E PATRIMÔNIO URBANO: GESTÃO PARTICIPATIVA NA PRODUÇÃO DA CIDADE
Caio César Clímaco Vieira (UnB)

GUARDIÕES DO PATRIMÔNIO: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E CONSOLIDAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS E MUNICIPAIS
Ricardo Monte dos Santos (Mahaus) ; Gabriela Teodoro Corrêa (Mahaus)

16h30 |Comunicações |Auditório | Mesa XLIII – Patrimônio VIII

ENTRE O DISCURSO AUTORIZADO E OS SILENCIAMENTOS DA MEMÓRIA: O PATRIMÔNIO DE OURO PRETO NAS NARRATIVAS INSTITUCIONAIS E O APAGAMENTO DA CONTRIBUIÇÃO AFRICANA NA CONSTRUÇÃO DA CIDADE MONUMENTO
Thaís Ellen Romualdo de Oliveira (UFOP); Renata Machado Moura (UFOP); Erick Felipe Marinho (UFOP)

RELIGIÃO COMO CULTURA: LAICIDADES E CONFLITOS NOS ESPAÇOS PÚBLICOS E PRIVADOS
Ravik Ritiely Gomes Oliveira (ESCH)

POLÍTICAS CULTURAIS E DIREITO À MEMÓRIA: O ORÍKÌ GENÉTICO FRENTE AO APAGAMENTO HISTÓRICO DAS POPULAÇÕES NEGRAS
Gildasio Miranda do Carmo (FMP)

POLÍTICA CULTURAL NO CHÃO DO TERREIRO: FESTIVAL DE CURIMBA DO SUL FLUMINENSE
Flávia Lages de Castro (UFF); Patrick José Luiz da Silveira (UFF); Pai Sid Soares (FGV)

TERRITÓRIOS DE CANDOMBLÉ PELA ÓPTICA DO PATRIMÔNIO: TANGENCIANDO MATERIALIDADES INTANGÍVEIS
Aisha Angèle L. Diéne (UnB)

O SAMBA COMO TERRITÓRIO MUSICAL DE RESISTÊNCIA: ANTECEDÊNCIA E TENSÕES NAS POLÍTICAS CULTURAIS DA PEQUENA ÁFRICA
Anthony Matos Severino (UFRJ)

“O QUE É, AFINAL, TOMBAMENTO PARA OS BRANCOS?”
Camilla Gomes (FGV)

16h30 |Comunicações |Sala de Cursos | Mesa XLIV – PNAB

EXPOSIÇÃO “TERRA RASGADA: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA INDÓGENA”: O USO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA EM PRÁTICAS COLABORATIVAS E DISSIDENTES
Kuhupi Waura (UFSCAR); Larissa Girardi Losada (UNISO); Mateus Lopes Teixeira (USP)

A POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA E A POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC: CONTRIBUIÇÕES INICIAIS PARA REFLEXÕES SOBRE FINANCIAMENTO E TRABALHO NO SETOR CULTURAL
Luiz Augusto F. Rodrigues (UFF); Luiza Maria P. Loureiro (UFF)

PARTICIPAÇÃO SOCIAL NO MONITORAMENTO E AVALIAÇÃO DA PNAB: CONTRIBUIÇÕES DA METODOLOGIA CARAVANA PACTOS PELA CULTURA
Bruno Henrique Cersosimo Lous (MinC); Camille Dittert Bittencourt (MinC); Maria Julia Silvestre Silva (MinC); Mariane Antunes (Comitê de Cultura PR); Rafaela Zimkovicz (Unicamp/ MinC)

A PNAB (POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA) E O ESTÍMULO À IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA NA AMAZÔNIA PARAENSE
Valcir Bispo Santos (UFPA); Luiz Daniel Ferreira Veiga (CEC PA)

POLÍTICAS CULTURAIS E DADOS: MONITORAMENTO DOS EDITAIS DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA NO PRIMEIRO CICLO DE IMPLEMENTAÇÃO
Rachel Callai Bragatto (UFPR); Maria Narcisa Bega (UFPR); Alysson Ramos Artuso (IFPR); Fernanda Caroline Bortolan (UFPR)

IMPLEMENTAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC NO ESTADO DE SÃO PAULO: INSTITUIÇÕES, ATORES E IDEIAS
Nádia Mangolini (USP)

16h30 |Comunicações |Tenda | Mesa XLV – Audiovisual II

POLÍTICAS DE FOMENTO À EXIBIÇÃO E DINÂMICA DO MERCADO DE SALAS DE CINEMA NO BRASIL
Fernando Antonio Prado Gimenez (UFPR)

REDES DE GOVERNANÇA E SOBERANIA AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE SOBRE A FANTLATAM E O FESTIVAL MORCE-GO VERMELHO NO ÂMBITO DAS POLÍTICAS CULTURAIS LATINO-AMERICANAS
Cristiano de Oliveira Sousa (UFG)

POLÍTICAS DE ARRANJOS REGIONAIS PARA O AUDIOVISUAL: UMA BREVE ANÁLISE SOBRE A BAHIA
Carmen Lúcia Castro Lima (UNEB) ; Leonardo Costa (UFBA) ; Renata Rocha (UFBA) ; Fernanda Pimenta Vasconcelos (UFBA); Inajara Diz Santos (UFBA); Jaildo Vieira Rocha Filho (UFMG)

TENSIONES SOBRE LAS POLITICAS DE FINANCIAMENTO Y REGULACIÓN DEL AUDIOVISUAL EN ARGENTINA Y BRASIL
José Pablo Carro (UNC); Diego Rossi (UBA)

SOBERANIA AUDIOVISUAL NA ERA DO ALGORITMO: CIRCULAÇÃO, DIFUSÃO, REGULAÇÃO E INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
Carla Daniela Rabelo Rodrigues (USP)

Dia 29 de maio – sexta-feira

9 h | Comunicações | Auditório | Mesa XLVI – Estratégias e panoramas internacionais

PARADIPLOMACIA CULTURAL COMO ESTRATÉGIA DE DESENVOLVIMENTO E COOPERAÇÃO NO MUNÍCIPIO DE CURITIBA
Loana Alves Campos (PPGPGP/UTFPR - Coordenadora do Escritório Estadual do MinC no Paraná)

CULTURA E DESENVOLVIMENTO NO CONTEXTO AFRICANO
Isáu Meneses (Universidade Nova de Lisboa)

O ESPAÇO CULTURAL IBERO-AMERICANO E A AGENDA 2030: UM OLHAR NO ANO DE 2024…
Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama; Ana Carolina Silva (UMINHO)

A EXPERIÊNCIA E OS DESAFIOS NA IMPLANTAÇÃO DO PROGRAMA DA AGENDA 21 DA CULTURA EM MURIAÉ (MG)
Flávia de Mello Neves (UFV); Leonardo Civale (UFRJ)

9 h | Comunicações | Sala de Cursos | Mesa XLVII – Processos formativos

PROCESSOS FORMATIVOS NA CULTURA: JUVENTUDE E DEMOCRACIA NA ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES
Tatiana Soares Gonçalves (UFC); Luís Tomás Domingos (UFC)

ESCOLAS LIVRES DE CULTURA E OS IMPACTOS SOCIAIS: A ENCRUZA AFROCENTRADA-FREIREANA NA EXPERIÊNCIA DA ESCOLA LIVRE DO INSTITUTO ASSOCIADO ZUMBI CAPOEIRA (AZC)
Isabel Mayara Gomes Fernandes (UFC); Paula Candice Américo de Souza Augusto (UFC); Carla Mara Henrique Silva (Diretor do Instituto Zumbi Capoeira)

FORTALECIMENTO TERRITORIAL: ATUAÇÃO DA ESCOLA DE CULTURA E ARTES DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM (ECA/CCBJ) EM CONJUNTO COM AS INSTITUIÇÕES PARCEIRAS (2022-2025)
Heitor Saraiva Bantim (Assistente de Formação na Escola de Cultura e Artes do Centro Cultural Bom Jardim); Beatriz Perote Fernandes (UECE); Francisco Rômulo do Nascimento Silva (UECE)

FORMAÇÃO EM CULTURA ALIMENTAR: UMA AVALIAÇÃO DA ESCOLA DE GASTRONOMIA SOCIAL IVENS DIAS BRANCO
Selene Penaforte (Superintendente da Escola de Gastronomia Social Ivens Dias Branco); Vanessa Moreira (UFBA); Alexandre Barbalho (UFBA)

AVALIAÇÃO DO PÚBLICO E POLÍTICAS CULTURAIS: REFLEXÕES A PARTIR DO CPF-SESC (2025)
Flavia Prando (IEB-USP); Emily Fonseca (FFLCH/USP)

9 h | Comunicações | Tenda | Mesa XLVIII – Memória e direito

O PROGRAMA MEMORABILIA E AS DISPUTAS PELA MEMÓRIA URBANA EM SÃO PAULO: TOPONÍMIA, SUB-REPRESENTAÇÃO E NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS
Gabriela Almeida da Silva (ProMuSPP/EACH-USP)

POLÍTICAS DE MEMÓRIA E MUDANÇA DE NOMES DE ESCOLAS PÚBLICAS EM LAGARTO/SE (2014-2024): ENTRE LEGALIDADE, IDENTIDADE E DISPUTAS SIMBÓLICAS
Wanderson dos Santos (PPGITS); Lucilla Menezes da Silva Ramos (FANESE)

PATRIMÔNIO EM PELEJA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E POLÍTICA CULTURAL EM QUIXERAMOBIM (CE)
Pedro Igor Pimentel Azevedo (FECLESC/UECE)

COLABORAÇÃO E MEMÓRIA: A GESTÃO DO NÚCLEO AGRÁRIO MIGUEL COUTO FILHO (JAPERI/RJ) A PARTIR DA CONTRIBUIÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO PERÍODO DE 2017 A 2025
Monica Musa Afonso (PPGACS/UFRRJ); Esdras da Silva (UFRRF)

9 h | Comunicações | Sala A -2º andar | Mesa XLIX – Movimentos culturais

MAPEAMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL DO HIP HOP - REGIÃO NORTE
Patrícia Silva Dorneles (EICOS/UFRJ); Wilson José Tavares Júnior (PPED/IE); Tatiana de Castro Barros Fonseca (UNIRIO)

A VOZ E A CARA DA VIRADA: O RACISMO ESTRUTURAL NA VIRADA CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO
Priscilla Matos Ribeiro Silva (Priscilla Fenics) (PPGHDL/FFLCH/USP)

PARTICIPAÇÃO E CIDADANIA CULTURAL EM SÃO PAULO: A RECENTE TRAJETÓRIA DAS CASAS DE CULTURA
Flávia Maroto Bergamin (UFABC); Roberta Guimarães Peres (IFCH/UNICAMP)

ANÁLISE DAS FEIRAS LIVRES SUBURBANAS DA PIEDADE E DO ENCANTADO, À LUZ DA TEORIA DAS CULTURAS, COMO UMA PROPOSTA DE POLÍTICA CULTURAL E SOCIABILIDADE NO ESPAÇO URBANO
Júlia de Menezes Machado (PPGCULT/UFF); Raquel Margo (CPDOC/FGV)

11h | Comunicações |Auditório | Mesa L – Políticas Culturais: Desenvolvimento sustentável, patrimônio e justiça climática

SISTEMAS CULTURAIS E MUDANÇAS CLIMÁTICAS: UM BREVE ENSAIO SOBRE UMA LONGA CONVERSA
Gustavo Pereira Vidigal (Universidade de Lisboa)

VIRADA CULTURAL AMAZÔNICA DE PÉ: CONTRIBUIÇÕES PARA A INTEGRAÇÃO ENTRE CULTURA, JUSTIÇA CLIMÁTICA E POLÍTICAS CULTURAIS
Catarina Nefertari dos Anjos Brandão (Diretora Executiva da Amazônia de Pé); Helena de Almeida Ramos (Diretora de Projetos da Amazônia de Pé); Pedro G. Ferreira (Queen University of London)

PESQUISA CIENTÍFICA E PATRIMÔNIO NATURAL COMO BASES PARA POLÍTICAS CULTURAIS: REFLEXÕES A PARTIR DO PARQUE NATURAL MUNICIPAL DE NOVA IGUAÇU
Milena Perini Freitas (PPGPaCS/UFRRJ); Isabela de Fátima Fogaça (PPGPaCS/UFRRJ)

PATRIMÔNIO AMBIENTAL URBANO E POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DE UM JARDIM COMUNITÁRIO MULTIFUNCIONAL
Luiz C. Borges (UNIURIO/MAST); Falko Feldman (Pesquisador/Coordenador - Ludwigsgarten, Lebenshilfe, Braunschweig)

LOS PUENTES DE LA CIUDAD COMO INFRAESTRUCTURA CULTURAL DIGITAL EN CÓRDOBA: PATRIMONIO URBANO, MEDIACIÓN Y SOSTENIBILIDAD
Juan Banegas (Universidad de San Andrés)

11h | Comunicações |Sala de Cursos | Mesa LI – Participação social

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS NA CIDADE DE SÃO PAULO
Letícia Nogueira Sousa (UFABC)

FRAGMENTOS DE CULTURA: FOMENTO, SETORIALIZAÇÃO E OS DESAFIOS DA PARTICIPAÇÃO CULTURAL EM SÃO PAULO
José Veríssimo Romão Netto (Coordenador do PGCULT/USP)

PARTICIPAÇÃO E DIREITO À CIDADE. A EXPERIÊNCIA DO PLANO DE CULTURA DE ATIBAIA
Ana Clécia Mesquita de Lima (UFABC)

POLÍTICA CULTURAL COMO DESSILENCIAMENTO
Rodrigo Tembiú (ProMuSPP/EACH-USP); Cristiane Kerches da Silva Leite (ProMuSPP/EACH-USP)

VIDA, PAIXÃO E MORTE DO FÓRUM PERMANENTE DE CULTURA DE PALMEIRAS DOS ÍNDIOS (AL): MEMÓRIA, CONFLITO E POLÍTICA CULTURAL (2020-2024)
Cosme Rogério Ferreira (IFAL/Campus Batalha)

ALINHAVANDO REDES CULTURAIS - A POTENCIALIDADE DE UMA REDE CULTURAL NO INTERIOR PAULISTA
Aparecida de Fátima Martins de Paula (CPF/SESC/SP)

11h | Comunicações |Tenda | Mesa LII – Territórios, práticas socioculturais e democracia cultural

REFLEXÕES SOBRE A POLÍTICA E INSTITUCIONALIDADE CULTURAL NA AMAZÔNIA LEGAL A PARTIR DE CUIABÁ (MT) E CANAÃ DOS CARAJÁS (PA)
Danilo Barreto dos Santos (UFRB); Jairon Barbosa Gomes (UFT)

MÚSICA E PERIFERIA EM CURITIBA: MECANISMOS DE EXCLUSÃO E PROCESSOS DE INVISIBILIDADE DOS CORPOS PERIFÉRICOS
Juliane Cristina Larsen (UFPR); Ariane de Moraes Rodrigues (UFPR)

PRODUZIR CIDADE, RECONHECER SABERES: DESCENTRALIZAÇÃO CULTURAL E RECONFIGURAÇÃO TERRITORIAL NO PROGRAMA BROTAÍ DE NITERÓI
Maria Clara Schaeffer de Souza (UFSC); Ramon Esteves dos Reis Almeida (UFJF); Igor Alves Pinto (UFRJ)

MÚTUA CONSTITUIÇÃO ENTRE ESTADO E SOCIEDADE CIVIL E MUDANÇA INSTITUCIONAL NO CASO DO PROGRAMA DE VALORIZAÇÃO DE INICIATIVAS CULTURAIS - VAI
Vanessa Freitas dos Reis (USP)

POR UMA POLÍTICA CULTURAL DE BEM VIVERES: DIVERSIDADES, INTERSECCIONALIDADE E PRÁTICAS SOCIOESPACIAIS
Jasmine Antunes Lima (UFF); Priscila Viana Alves (USP)

PRÁTICAS CULTURAIS NO CUIDADO E NA PROMOÇÃO DA SAÚDE: CONTRIBUIÇÕES DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA A SAÚDE COLETIVA
Cynthia Venancio de Souza (PUCPR)

11h | Comunicações |Sala A -2º andar | Mesa LIII – Livro, leitura e biblioteca

ENTRAVES ESTRUTURAIS E O FUTURO DIGITAL: A PRECARIEDADE DAS BIBLIOTECAS PÚBLICAS BRASILEIRAS REVELADA PELA TIC CULTURA 2024
Fernanda Vieira da Silva Correia (IBGE); Eduardo Soares Jangutta (IBGE); Bárbara Anastácia Wagner Telles (IGBE)

LIÇÕES DO INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO (IEL) DO RS EM SEU AUGE (1972-2006)
Cochise César de Monte Carmo (UFRGS)

O DIREITO À LITERATURA NA REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA E SEUS IMPASSES: RELEITURA CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO NO HORIZONTE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA, LIVRO E LEITURA
Cecília Lara da Cruz (PUC-SP/SCEIC-SP)

UM NOVO PLANO PARA O LIVRO: O DESAFIO DE EFETIVAR A DEMOCRATIZAÇÃO DA LEITURA E DA LITERATURA NO BRASIL
Carolina Dantas (UFBA)

COMO SE FAZ UMA BIBLIOTECA PÚBLICA?
Raquel da Silva Oliveira (USP); Ricardo Ernesto Vasquez Beltrão (SMCSP)

PATRIMÔNIOS BIBLIOGRÁFICOS ESCONDIDOS NAS BIBLIOTECAS PARTICULARES DE FLORIANÓPOLIS/SC
Sabrina Martins (PPGInfo/UDESC)

INTERVALO

14h Mesa Redonda III – Auditório

16h30 – Conferência de Encerramento

ÍNDICE
Volume I
(Mesas I a XXVII)

A MATRIZ PARAMETRIZADA DE AÇÕES CULTURAIS (MAPA): IMPLEMENTAÇÃO, UTILIZAÇÃO E APRIMORAMENTOS METODOLÓGICOS 62

CARTOGRAFIAS DA INTERIORIZAÇÃO: O MAPEAMENTO CULTURAL COMO ESTRATÉGIA DE FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ 78

MAPEAMENTO DO SETOR CULTURAL DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO: CONTRIBUTOS PARA O CONHECIMENTO E A ARTICULAÇÃO... 92

REVERBERAÇÕES DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM (CCBJ) 110

40 ANOS DA LEI SARNEY – REFLEXÕES ACERCA DA HISTÓRIA DO MECENATO ESTATAL 128

A TRAJETÓRIA DO FOMENTO PÚBLICO DIRETO À CULTURA PAULISTANA NARRADA POR SEUS INSTRUMENTOS (2002-2024) 142

CONTROVÉRSIAS E CONTRADIÇÕES DA LEI ROUANET: 35 ANOS DE EXISTÊNCIA 160

O MODO EDITAL E A FORMA PROJETO CULTURAL: REFLEXÕES A PARTIR DO CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO 176

FUNDO DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO (FICART) – UMA POLÍTICA POSSÍVEL? 190

DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA: UMA ANÁLISE DO VALE CULTURA NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA NACIONAL 204

OS PRODUTORES CULTURAIS FORMADOS PELA UFBA: UM BREVE COMPARATIVO ENTRE OS PERFIS CURRICULARES DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS CURRICULARES DE 1999 E 2019 223

A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS SOB A LENTE DA INTERSECCIONALIDADE (2010-2019) 241

GESTÃO CULTURAL E O TERCEIRO SETOR: UM ESTUDO DA ARTE DAS PUBLICAÇÕES NO BRASIL ENTRE 2014 E 2024 258

LA COMISION NACIONAL DE CULTURA. POLITICAS CULTURALES ESTATALES EN LA ARGENTINA DE 1930 277

“E QUEM NÃO DANÇA, NÃO FALA, ASSISTE A TUDO E SE CALA”: MUSEU E MERCADO NA DITADURA E HOJE 298

VALE DOS TAPUMES: FRICÇÕES ENTRE POLÍTICAS URBANAS CULTURAIS E EVENTOS PRIVADOS EM ESPAÇOS PÚBLICOS NA CIDADE DE SÃO PAULO 318

O FENÔMENO DO K-POP COREANO NO MERCADO INTERNACIONAL: LIÇÕES PARA O FUNK BRASILEIRO 334

A TRANSVERSALIDADE DA CULTURA GAMER E DOS ESPORTS NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS: DESAFIOS E POTENCIAIS PARA A JUVENTUDE E A ECONOMIA CRIATIVA 348

POSIBLES CONFIGURACIONES PARA UM DERECHO ADMINISTRATIVO DE LA CULTURA 366

ILEGALISMOS CULTURALES Y DERECHOS CULTURALES EM LA CIUDAD: REGULACIÓN URBANA Y PRODUCCIÓN INSTITUCIONAL DE ALEGALIDAD 384

CULTURA NA ENCRUZILHADA: ENTRE O DIREITO UNIVERSAL E A PLATAFORMIZAÇÃO 402

ENTRE “CULTURA É UM DIREITO” E “DIREITO À CULTURA”: POR UMA POLÍTICA DE RECONHECIMENTO 419

MONDIACULT 2025 E DIREITOS CULTURAIS: BALANÇO PRELIMINAR, CONTEXTO HISTÓRICO E PERSPECTIVAS 437

MUSEUS, TERRITÓRIO E MEMÓRIA SOCIAL:A REVISÃO DO DISCURO CURATORIAL COMO PRÁTICA DE POLÍTICA CULTURAL 453

COLEÇÕES VISITÁVEIS NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DA COLEÇÃO DE WOLFGANG LUDWIG RAU SOBRE ANITA GARIBALDI 471

O MUSEU EM RESPOSTA ÀS ADVERSIDADES CONTEMPORÂNEAS: A OBRA TÁTIL COMO ARTEFATO CULTURAL 487

PÚBLICOS DE MUSEUS DE ARTE: UM ESTUDO SOBRE A PINACOTECA DO CEARÁ 503

COMUNICAÇÃO COMO DIMENSÃO ESTRUTURANTE DA POLÍTICA CULTURAL: UM ESTUDO DE CASO DO MUSEU FERROVIÁRIO ESTAÇÃO JOÃO FELIPE, NO CEARÁ 521

GESTÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA 536

REQUALIFICAÇÃO PATRIMONIAL E GOVERNANÇA CULTURAL: O CASO DO CINE OLYMPIA EM BELÉM DO PARÁ 553

GESTÃO PÚBLICA DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO 569

FORMAÇÃO DE HABILIDADES DIGITAIS NOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS BRASILEIROS: ANÁLISE DE INDICADORES CULTURAIS DA PESQUISA TIC CULTURA (2022-2024) 586

O CENTRO CULTURAL CAUBY PEIXOTO: DESCENTRALIZAÇÃO E DIREITO À CIDADE NA POLÍTICA CULTURAL DE NITERÓI 602

FAZERES CULTURAIS POR MEIO DA DANÇA E DA ACESSIBILIDADE ARTÍSTICA 621

NADA SOBRE NÓS SEM CULTURA: ACESSIBILIDADE CULTURAL NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS 639

A ACESSIBILIDADE UNIVERSAL DO PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL 657

GESTÃO CULTURAL BRASILEIRA – PARA SAIR DO AMADORISMO E ENTRAR NA CIDADANIA CULTURAL 674

FUNDAÇÃO E SECRETARIA NA GESTÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS – O CASO DE MANGARATIBA – RJ 689

A EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL: O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO LÓGICA DA PRESTAÇÃO DE CONTAS 706

TERRITÓRIO PRIVADO E MEMÓRIA COLETIVA: POLÍTICA PÚBLICA E GESTÃO CULTURAL DA FAZENDA SÃO BERNARDO EM RAFARD 723

MIRAR O FUTURO COM OS PÉS FINCADOS NO PRESENTE. RELATO DE EXPERIÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO E IMPLEMENTAÇÃO DE POLÍTICAS AFIRMATIVAS NO INSTITUTO MIRANTE DE CULTURA E ARTE 735

PIMPOLHOS DA GRANDE RIO, FORMAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL 748

ENTRE O ESTADO E O MERCADO: O CARNAVAL DE RUA E AS POLÍTICAS CULTURAIS 765

ENTRE ORGANIZAÇÃO E MEMÓRIA: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CARNAVAL DOS BLOCOS DE RUA CARIOCA (2000-2006) 782

POLÍTICAS CULTURAIS E IDENTIDADE DA LOUCURA: O BLOCO LOUCURA SUBURBUNA E A TRANSFORMAÇÃO DO MANICÔMIO EM PONTO DE CULTURA 801

ENTRE O BAIRRO E A AVENIDA: IDENTIDADE E POLÍTICA CULTURAL NO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DE VILA ISABEL (1982-1988) 818

O MARACATU DE BAQUE SOLTO E O CARNAVAL DO RECIFE 835

PARTICIPAÇÃO SOCIAL COMO MÉTODO NA CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: GOVERNANÇA E DIREITOS CULTURAIS NO BRASIL 852

DESAFIOS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DE UM SISTEMA ESTADUAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO 867

PATRIMÔNIO COMO DIREITO CULTURAL – UMA BREVE EXPERIÊNCIA NA VISITA AO IPHAN EM SALVADOR (BA) 885

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: ATO PERFORMATIVO NO/DO IPHAN 902

EDITAIS PARA MESTRES DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NO MUNICÍPIO DE DIAMANTINA 917

DIAGNÓSTICO ECONÔMICO DA CULTURA VIVA: PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CONSTRUÇÃO DE EVIDÊNCIAS PARA POLÍTICAS CULTURAIS DE BASE COMUNITÁRIA 935

A COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL COMO GARGALO DA POLÍTICA CULTURA VIVA NO AMAZONAS 951

INSTITUCIONALIZAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA NOS ENTES FEDERADOS: UM OLHAR SOBRE OS CASOS DE ARQUIVAMENTOS DE PROJETOS DE LEI 968

DA INTERMITÊNCIA A INSTÂNCIA – DESAFIOS DE CONTINUIDADE 983

POLÍTICAS CULTURAIS NO GOVERNO TEMER: ESTUDO DE CASO SOBRE O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA 997

SISTEMAS ESTADUAIS DE MUSEUS – POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO EM REDE 1018

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA DO PLANO MUSEOLÓGICO DO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA 1029

PROGRAMA DE (RE)CONEXÕES: CONSTRUINDO ESPAÇOS PÚBLICOS DE DEBATE E DE GESTÃO PÚBLICA 1043

MUSEUS COMO ECOSSISTEMAS INTELIGENTES: GESTÃO, TECNOLOGIA E EXPERIÊNCIA MUSEAL 1056

O CAMPO DA CURADORIA ONTEM, HOJE E NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE MUSEUS: UMA EXPERIÊNCIA DE CURADORIA E GESTÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ 1073

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL E O REPERTÓRIO CIDADÃO NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS – SP 1089

EDUCAÇÃO MUSEAL E DIREITO À CULTURA: AVALIAÇÃO DO PROGRAMA DE VISITAÇÃO ESCOLAR NO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA (AMLB) 1103

O TEATRO CAIXA PRETA – ESPAÇO CULTURAL ROZANE CARDOSO EM DIÁLOGO COM AS POLÍTICAS CULTURAIS DA UFSM 1122

CONSÓRCIO DO NOTÓRIO SABER DE MESTRES E MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE ENSINO SUPERIOR 1136

ENTRE ACESSO E PARTICIPAÇÃO: IMPACTOS E DESAFIOS DO UFC DE PORTAS ABERTAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ 1149

CULTURA E FRUIÇÃO: A PERCEPÇÃO DOS ESTUDANTES SOBRE O LUGAR DA CULTURA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ 1165

A TRAJETÓRIA DO GT ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO DA CULTURA NAS IPES – FORCULT (2023-2025) 1179

CONSELHO, PLANO E FUNDO DE CULTURA: O CPF DA CULTURA COMO ALTERNATIVA PARA A GESTÃO CULTURAL NAS UNIVERSIDADES 1194

O “PASSAPORTE CULTURAL” E A EFETIVAÇÃO DO DIREITO À CULTURA NA UFMG 1210

REINVENÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA: O NOVO CICLO DO PROGRAMA DE PROMOÇÃO DA CULTURA ARTÍSTICA APÓS A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFC 1225

A EFETIVIDADE DA SALVAGUARDA DE SABERES E PRODUTOS TRADICIONAIS NAS POLÍTICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL E DE INDICAÇÕES GEOGRÁFICAS: POTENCIALIDADES E ASSIMETRIAS NO ACORDO MERCOSUL-UNIÃO EUROPEIA 1241

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO: QUAL TEM SIDO A INSERÇÃO NA ESFERA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NA REGIÃO NORDESTE? 1258

DIPLOMACIA ESCULPIDA: POLÍTICAS CULTURAIS E PROJEÇÃO INTERNACIONAL FLORENTINA DE COSIMO DE' MEDICI ÀS CRÔNICAS DE NUREMBERG (1434-1493) 1277

ESBOÇOS DA PRESERVAÇÃO: AS TENTATIVAS DE IMPLEMENTAÇÃO DO TOMBAMENTO NA CIDADE DE SÃO PAULO 1293

INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO LITORAL DE SERGIPE E NORTE DE DA BAHIA: FORTALECENDO OS TERRITÓRIOS DE VIDA DE POVOS E COMUNIDADES TRADICIONAIS 1311

ACERVOS E MEMÓRIA: DINÂMICAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO E PRÁTICAS DE GESTÃO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA (IAB) 1325

O LICENCIAMENTO AMBIENTAL E A SALVAGUARDA DO FANDANGO CAIÇARA: UM ESTUDO DE CASO 1342

A PERTINÊNCIA DA APLICAÇÃO DO TOMBAMENTO SOBRE BENS NATURAIS 1359

CULINÁRIA TRADICIONAL E POPULAR SOB SALVAGUARDA: OS DESAFIOS DA IMPLANTAÇÃO E APLICAÇÃO DO MARCO REFERENCIAL DA GASTRONOMIA COMO CULTURA 1374

A CRIAÇÃO DO OBSERVATÓRIO DA CULTURA DE BELO HORIZONTE NA PERSPECTIVA DO PODER PÚBLICO 1393

AVALIAÇÃO DO ÍNDICE DE INFORMAÇÕES BÁSICAS DO SISTEMA ESTADUAL DA CULTURA (IB SIEC), NA FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NOS MUNICÍPIOS DO CEARÁ 1401

INDICADORES CULTURAIS COMO INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO E MONITORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UM ESTUDO BIBLIOMÉTRICO 1414

INDICADORES PARA DECISÃO PÚBLICA EM CULTURA NO MARANHÃO: EVIDÊNCIAS SOBRE A GOVERNANÇA E ALOCAÇÃO DE RECURSOS - REVISÃO DE LITERATURA 1432

MUSEALIZAÇÃO DO *HIP HOP* NO BRASIL: INSTITUCIONALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO DO MOVIMENTO E INSERÇÃO NO CAMPO MUSEAL 1450

MUSEU, PATRIMÔNIO E DECOLONIALIDADE: PERSPECTIVA DECOLONIAL PARA COMPREENSÃO DA MUSEOLOGIA SOCIAL 1468

DA AUSÊNCIA À REPARAÇÃO: O MUSEU DE ARTES, CULTURAS E MEMÓRIAS NEGRAS DE MACAPÁ COMO ESPAÇO EDUCATIVO E DE RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE 1486

MUSEU, MEMÓRIA E RUPTURA: O MUSEU DO SENADO APÓS OS ATENTATOS DE 9 DE JANEIRO DE 2023 1498

A AVALIAÇÃO DE PROJETOS EM PAUTA: A ATUAÇÃO DE PARECERISTAS EXTERNOS EM EDITAIS PÚBLICOS 1511

O PARECERISTA EXTERNO NAS POLÍTICAS CULTURAIS FEDERAIS E SUA RELAÇÃO COM ÁREA DE GESTÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS 1525

PARECERISTA NA ÁREA CULTURAL: UMA NOVA PROFISSÃO EM DISPUTA E DEBATE 1541

A QUALIDADE DA IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO DOS PARECERISTAS 1559

GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A BUROCRACIA DO TOMBAMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O HOTEL GLÓRIA (PONTE NOVA/MG) SOB A ÓTICA DA AGÊNCIA SOCIAL 1576

O PATRIMÔNIO CULTURAL NAS “BARRAS DOS TRIBUNAIS”: A JUDICIALIZAÇÃO DOS BENS TOMBADOS NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 1593

O CÓDIGO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO CEARÁ E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE POLÍTICAS ESTADUAIS DE PATRIMÔNIO 1612

MULHERES NO ARQUIVO DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR: A PATRIMONIALIZAÇÃO POR MEIO DO RECOLHIMENTO 1627

INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS EM CONTEXTO ESCOLAR: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL E EDUCATIVA 1644

CELSO FURTADO, POLÍTICAS CULTURAIS E A SUPERAÇÃO DO SUBDESENVOLVIMENTO: CRIATIVIDADE, DEPENDÊNCIA E DESENVOLVIMENTO ENDÓGENO 1660

QUESTÕES PENDENTES: COMENTÁRIOS SOBRE A TEMÁTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA OBRA DE NÉSTOR GARCIA CANCLINI 1677

ILUMIARA E DEMOCRACIA CULTURAL-EPISTÊMICA NO PROJETO SUASSUNIANO: ARTE, TERRITÓRIO E COMUNIDADE NO *ROMANCE DA PEDRA DO REINO* 1691

RELAÇÕES DE PODER E O CAMPO SIMBÓLICO: UMA ANÁLISE DA “CPI DO SERTANEJO” E DO NEOCORONELISMO CULTURAL NO INTERIOR MINEIRO 1709

MUSEU DO CANGAÇO COMO POLÍTICA CULTURAL COMUNITÁRIA E DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL NO SERTÃO PERNAMBUCANO 1723

A GALERIA PRETOS NOVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA AÇÃO PIONEIRA DE VISIBILIDADE E VALORIZAÇÃO DE ARTISTAS AFRO-BRASILEIROS (2009-2023) 1739

O CONCEITO DE CULTURA NOS ACERVOS AFRO-RELIGIOSOS: ENTRE PROJETOS DE NAÇÃO E AUTOS POLICIAIS 1755

DJALMA CORRÊA: O ACERVO, O INSTITUTO E O MUSEU: ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO, GESTÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL AFRO-BRASILEIRO EM UM ACERVO PESSOAL 1773

DESIGN DE SUPERFÍCIE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA CULTURAL: PROPOSTAS PARA A ATIVAÇÃO PATRIMONIAL E INOVAÇÃO NA ECONOMIA CRIATIVA BRASILEIRA 1793

CONTRIBUIÇÃO ECONÔMICA DA CULTURA NO BRASIL: UM ENFOQUE PELA ÓTICA DA RENDA 1798

ACERVOS DIGITAIS DE CULTURA, HÓSPEDES INDESEJADOS NAS MÍDIAS SOCIAIS, DONOS DA CASA NO FEDIVERSO 1815

CULTURA DIGITAL NÃO É INDÚSTRIA CRIATIVA: INCOMPREENSÃO E DESCONTINUIDADE DA MAIOR POLÍTICA CULTURAL DO BRASIL 1834

MAUC4FUTUR - PLANO DE MODERNIZAÇÃO DAS ÁREAS TÉCNICAS DO MAUC/UFC: GERENCIAMENTOS DE RISCOS, SALVAGUARDA E GESTÃO DE ACERVOS EM MUSEUS UNIVERSITÁRIOS 1851

A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO DE INTERSABERES: ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS AÇÕES DE FORMAÇÃO DO LABORATÓRIO DE CULTURA DIGITAL DA UFPR 1868

AVALIAÇÃO *EX ANTE* DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES (PNA): CONTRIBUIÇÕES DOS FESTIVAIS DE ARTES CÊNICAS PARA CRIANÇAS 1887

GOVERNANÇA COLABORATIVA E FORMAÇÃO EM ARTES E OFÍCIOS: O ECOSSISTEMA INSTITUCIONAL DA ESCOLA THOMAZ POMPEU SOBRINHO NO CONTEXTO DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES 1904

A ATUAÇÃO DO COLETIVO CULTURAL GELEIA TOTAL À LUZ DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES 1922

O PLANO SETORIAL DE MÚSICA DO RS: CONTRIBUIÇÕES DA AGIMOS - AGÊNCIA DE INDÚSTRIA CRIATIVA E MOBILIZAÇÃO SOCIAL PARA A TRANSVERSALIZAÇÃO DOS DEBATES 1939

DESIGN E LINGUAGEM SIMPLES NA MEDIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: O JOGO DO PNCC 1957

POLÍTICAS CULTURAIS, DIREITOS E DEMOCRACIA: O PROGRAMA NACIONAL DE COMITÊS DE CULTURA COMO ESTRATÉGIA DE TERRITORIALIZAÇÃO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL 1973

A DISPUTA PELOS SENTIDOS DA TRANSPARÊNCIA NO MROSC: REFLEXÕES A PARTIR DO PORTAL DA TRANSPARÊNCIA DO PNCC 1986

A TERRITORIALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NA BAHIA: MEDIAÇÃO CULTURAL E COPRODUÇÃO NO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA 2003

IMPRESSÕES SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO 2020

RENDA BÁSICA PARA ARTISTAS COMO POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA NO BRASIL: FUNDAMENTOS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES 2041

ARTE Y TRABAJO: POLÍTICAS CULTURALES PARA EL SECTOR ARTÍSTICO. LOS CASOS DE LAS ARTES VISUALES Y LA DANZA EN EL URUGUAY ACTUAL 2060

A DESIGUALDADE DE GÊNERO E A DISCRIMINAÇÃO RACIAL CONTRA AS MULHERES NEGRAS COMPOSITORAS E CANTORAS: O ACESSO AO MERCADO DE TRABALHO NO CENÁRIO MUSICAL DO DISTRITO FEDERAL 2079

MESA I

Monitoramento
e avaliação I

A MATRIZ PARAMETRIZADA DE AÇÕES CULTURAIS (MAPA): IMPLEMENTAÇÃO, UTILIZAÇÃO E APRIMORAMENTOS METODOLÓGICOS

Ana Beatriz de Oliveira Souza[1]
Bianca Fernandes Fasano[2]

RESUMO:
Este artigo discute a implementação e o uso da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA), além de apontar possíveis aprimoramentos para sua revisão conceitual e metodológica. Desenvolvida desde 2013, a partir da criação pela Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas de São Paulo, a MaPA teve sua primeira versão consolidada em 2015. O instrumento tem como objetivo sistematizar a coleta, o registro e a análise de dados gerados pela política cultural da pasta, por meio de agrupamentos conceituais sustentados por um vocabulário comum de termos e definições. Na primeira parte do artigo, são apresentados os fundamentos conceituais e o histórico de criação da MaPA; na segunda parte, são detalhados os elementos de discussão propostos, a metodologia utilizada e as considerações finais.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural, Dados, Monitoramento.

Introdução

A modernização da administração pública tem impulsionado a adoção de instrumentos gerenciais voltados à qualidade na prestação dos serviços públicos. Nesse contexto, destaca-se a gestão por resultados balizada por princípios de *accountability*, transparência e governança pública, os quais se consolidaram a partir das reformas administrativas ocorridas no âmbito do estado, especialmente sob a influência do modelo gerencial e da Nova Gestão Pública (New Public Management – NPM)[3].

---

[1] Mestre em Políticas Públicas pelo PGPP - UFABC e doutoranda no mesmo programa, atua como Assessora na área de Monitoramento e Governança de Dados Culturais da SCEIC, com a formulação de indicadores culturais e na implementação do Sistema de Monitoramento. E-mail: anabeatriz.souza@sp.gov.br.
[2] Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS – PUCSP, atua como Assessora na área de Monitoramento e Governança de Dados Culturais da SCEIC com foco em gestão, monitoramento e transparência de dados para políticas públicas culturais. E-mail: bianca.fasano@sp.gov.br.
[3]A Nova Gestão Pública (New Public Management – NPM) é um modelo de administração pública que surgiu a partir dos anos 1980, principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos, como resposta às críticas à burocracia tradicional e algumas dificuldades na gestão dos serviços por parte do Estado. O foco

O contrato de gestão emerge como instrumento central da administração pública gerencial, ao estabelecer compromissos formais entre o poder público e seus órgãos, entidades ou organizações da sociedade civil criando parcerias para a execução das políticas públicas.

A utilização do modelo de Contrato de Gestão no estado de São Paulo foi implementada pela Lei Complementar n° 846/1998 e a Secretaria de Estado de Cultura aderiu no final de 2004 com a realização do primeiro contrato de gestão.

Além de outros critérios conjunturais em decorrência da evolução do modelo gerencial na década de 90, a adoção desse instrumento se mostrava como uma solução para as dificuldades de execução das políticas culturais, uma vez que muitos equipamentos tinham dificuldade na contratação de mão-obra e necessitavam de celeridade nas contratações dos serviços[4] operacionais.

O processo de parceria com as organizações da sociedade civil ligadas à cultura tem início com uma habilitação específica como organização social para aquelas instituições que cumpram todos os requisitos legais para a qualificação como Organização Social de cultura. Para firmar os primeiros contratos de gestão, a Secretaria de Cultura deixou na época abertos os chamamentos para eventuais interessadas na qualificação. Além disso, houve um diálogo em conjunto com as associações de amigos dos equipamentos e programas culturais da pasta e instituições de cultura de São Paulo, o que proporcionou as primeiras entidades qualificadas.

Uma vez qualificadas, as entidades iniciaram as tratativas para celebração dos contratos de gestão. No primeiro ano (2004) de formalização das parcerias, foram

central era a incorporação de práticas e valores do setor privado na gestão pública, com ênfase em eficiência, apresentação de resultados, desempenho e controle baseado em metas.

[4] A Secretaria conforme registros (Caderno UM Especial 5 anos), no início dos anos 2000, possuía cerca de 4.500 colaboradores contratados por meio de processos precários que resultaram em contratações temporárias sem vínculos formais. Nessas contratações, esses profissionais eram denominados como funcionários credenciados por meio de decretos governamentais que foram questionados pela Justiça do Trabalho, levando o Ministério Público do Trabalho a obrigar a Secretaria da Cultura a firmar Termos de Ajustamento de Conduta para que fosse regularizada a situação. Em um dos questionamentos o TAC - Inquérito Civil nº 283/2000, assinado em 26/12/2002, foi estabelecido o prazo máximo de 36 meses para regularização de todas as contratações.

firmados dois contratos de gestão, um com a Associação de Amigos do Projeto Guri, na área de formação cultural, e outro com a Associação Paulista de Amigos da Arte, na área de difusão cultural. Em 2005, de acordo com os registros institucionais, mais seis contratos de gestão foram celebrados, abarcando também a área de museus.

A MaPA – Matriz Parametrizada de Ações Culturais

As parcerias firmadas por meio de Contrato de Gestão viabilizam a implementação de políticas públicas com base em instrumentos que estabelecem atribuições, responsabilidades e obrigações contratuais que devem ser seguidas pelo Poder Público e pelas Organizações Sociais. Os recursos são destinados para a execução de metas que se traduzem nas ações culturais executadas. Como instrumento de monitoramento desses contratos, foi criada a Matriz Parametrizada de Ações Culturais com o objetivo de realizar acompanhamento e avaliação dessas ações.

A elaboração da Matriz Parametrizada de Ações Culturais – MaPA[5] teve início em 2013, com a intenção de parametrizar e classificar as ações e respectivas metas realizadas no âmbito dos Contratos de Gestão firmados com as Organizações Sociais de Cultura.

A proposta consistiu na coleta e sistematização de dados, acompanhada da formulação de agrupamentos conceituais e metodológicos que possibilitassem a construção de uma base conceitual destinada à implementação do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura[6] (SMAC). Esse processo permitiu refletir sobre parâmetros, categorias e procedimentos adequados para a coleta, o registro e a análise das informações que alimentariam o sistema e contribuiria para o aprimoramento das políticas públicas.

[5] Caderno referencial da MaPA: 2018-02-MaPA-Matriz-Parametrizada-de-Ações-Culturais-V4.pdf.
[6] Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultural: https://www.smac.sp.gov.br/auth/login.

Ao definir e aplicar terminologias comuns, a MaPA buscou construir um vocabulário convergente e plural para a categorização das informações, permitindo também leituras transversais de ações finalísticas desenvolvidas pela pasta.

Entre as referências utilizadas para a constituição desse vocabulário destaca-se a Ontologia da Gestão Cultural, iniciativa coordenada pelo Ministério da Cultura e desenvolvida no âmbito do Grupo de Trabalho - Glossário da Cultura, no qual a Secretaria Estadual de Cultura participou. Ainda vigente, essa ontologia corresponde a uma estrutura colaborativa de organização de informações e indicadores culturais que serve como padrão para os sistemas de informação do Ministério, integrados ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC)[7].

O vocabulário da Matriz também foi revisado ao longo do tempo. Técnicos das Unidades Gestoras e Organizações Sociais passaram a utilizar o instrumento para qualificar os Planos de Trabalho, incorporando novas referências e desdobramentos adicionais, como informações sobre os locais de realização das atividades, tipos e especializações de cursos ofertados, perfis de público atendido, entre outros dados.

Em 2022, a Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas retomou o projeto de implementação do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura. Nesse novo sistema, estruturado em módulos — como Cadastros Básicos, Contrato de Gestão e Governança — a MaPA foi incorporada também como instrumento de formulação e acompanhamento dos Planos de Trabalho.

Por meio do módulo de cadastro básico, foi possível incluir as categorias da Matriz, distribuídas conforme previsto originalmente por meio de: Programas, Espécies, Funções da Ação, Linguagens Artísticas/Expressões Culturais, Tipos de Mensuração, Tipos de Público, Engajamentos de Público e Segmentos de Público.

No módulo de Contrato de Gestão, onde se realiza o gerenciamento do cadastro e da execução do Plano de Trabalho ao longo dos anos, cada MaPA é registrada

[7] Vocabulários – SNIIC.

individualmente. As Organizações Sociais preenchem as informações mensais de execução com validação constante das áreas técnicas, gerando o Plano de Trabalho que serve de referência para os próximos contratos via Termo de Aditamento e de modelo para integrar à Prestação de Contas.

O Plano de Trabalho constitui um resumo da MaPA e apresenta dados como número das ações, descrição das ações, número e atributo da mensuração, tipo de mensuração, divisão quadrimestral, dados do previsto/realizado e índice de cumprimento das metas (ICM).

Um diagnóstico elaborado pela Assessoria de Monitoramento e Governança de Dados Culturais identificou inconsistências no preenchimento da MaPA e nos indicadores de público. Embora o levantamento tenha demonstrado avanços significativos na sistematização das informações, evidenciou fragilidades conceituais e operacionais que comprometem a consistência dos registros e acompanhamento dos contratos.

As inconsistências, em especial nas variáveis de público, decorrem tanto da inadequação dos indicadores a determinados tipos de ação quanto da ausência de diretrizes mais elaboradas sobre sua aplicação. A revisão das categorias de linguagem, função, engajamento, dentre outras, é pertinente e contribuirá para análises mais precisas sobre a atuação das Organizações Sociais e o alcance das políticas culturais da Secretaria.

Diante desse contexto, foi criado um grupo de trabalho[8] com a finalidade de revisar conceitualmente os indicadores da MaPA, aperfeiçoar suas categorias, padronizar e qualificar os registros das metas executadas, criar novas categorias e aprimorar os mecanismos de monitoramento e controle dos Contratos de Gestão.

[8] O grupo de trabalho foi constituído pela Assessoria de Governança e Dados Culturais e conta com a participação das áreas técnicas da SCEIC e das Organizações Sociais.

Desafios do monitoramento e da produção de dados e indicadores culturais

A implementação de processos automatizados de sistemas de informação para o gerenciamento de indicadores e a tomada de decisão vem sendo utilizada em diferentes etapas da gestão pública.

No entanto, o monitoramento das políticas culturais e a produção de dados e indicadores no campo da cultura constituem um dos principais desafios da gestão pública contemporânea. Diferentemente de áreas como saúde, assistência social e educação que dispõem de sistemas consolidados de monitoramento dos dados e informações, o setor cultural ainda apresenta fragilidades e dificuldades conceituais, metodológicas e institucionais para a construção de instrumentos capazes de mapear a complexidade de seus processos e resultados das políticas culturais (BOTELHO, 2001).

Para isso, a primeira dificuldade reside na própria definição do que deve ser mensurado. A cultura envolve uma diversidade ampla de práticas simbólicas, identidades, valores e formas diversas de manifestações artísticas, o que coloca alguns limites na padronização de categorias únicas e na elaboração de indicadores universais. Como argumenta García Canclini (2005), as políticas culturais lidam com uma grande diversidade de bens simbólicos cuja lógica não pode ser reduzida exclusivamente a parâmetros de mercado. Assim, indicadores baseados apenas em número de eventos, público atendido ou volume de recursos executados tendem a oferecer uma visão estreita dos retornos das políticas culturais na sociedade.

De acordo com Canclini (2005), os sistemas de produção de informações e dados culturais precisam incorporar dimensões relacionadas ao acesso, à diversidade cultural e à cidadania, evitando uma concepção instrumental da cultura como mero produto em si. A produção de dados e indicadores culturais deve então transcender as abordagens tradicionais e fragmentadas, incorporando uma visão transdisciplinar que reconheça a complexidade das interações culturais em um mundo globalizado. Nesse sentido, segundo Canclini (2005), é essencial considerar as diferenças, desigualdades e

conexões de forma integrada, e não isolada, para construir um conhecimento mais robusto e relevante para as políticas socioculturais atuais.

A incorporação de instrumentos de monitoramento no marco da Nova Gestão Pública intensifica a pressão por resultados mensuráveis, comparáveis e padronizados, e a avaliação tende a se consolidar como ferramenta central de gestão, orientada para a mensuração de desempenho e resultados. Entretanto, no campo cultural, essa lógica pode gerar distorções ao privilegiar ações de fácil quantificação em detrimento de processos formativos, experiências comunitárias e práticas culturais de longo prazo, cujo impacto é difuso e dificilmente capturado por métricas tradicionais.

Rossi, Lipsey e Freeman (2004) apontam que a avaliação constitui um componente central nos processos de aprendizagem organizacional dentro do setor público, saindo de uma função estritamente fiscalizatória para um papel mais amplo e estratégico no aprimoramento da implementação das ações governamentais. As perguntas avaliativas passam a envolver então não apenas a verificação do cumprimento de objetivos e metas, mas a análise dos mecanismos causais, um enfoque para os públicos beneficiados e análise das condições institucionais e territoriais que moldam os resultados das intervenções realizadas pelos órgãos governamentais.

A produção de dados culturais envolve também disputas políticas e simbólicas em arenas conflituosas. Decidir o que medir significa reconhecer determinadas práticas como legítimas e excluir outras do campo político.

Diante desses desafios, torna-se fundamental investir na construção de sistemas de informação cultural mais robustos, integrados e participativos, que articulem métodos quantitativos e qualitativos e fortaleçam as capacidades técnicas dos gestores locais. Conforme propõe a UNESCO (2014) por exemplo, a construção de indicadores culturais deve refletir não apenas na eficiência administrativa das instituições, mas também na promoção da diversidade cultural, democratização do acesso e participação social. O monitoramento, assim, deve ser concebido como instrumento estratégico de construção, aprendizagem, transparência e qualificação das políticas culturais.

A reformulação da Matriz Parametrizada de Ações Culturais torna-se essencial para qualificar a produção de dados culturais e fortalecer seu papel como instrumento estratégico na gestão cultural e formulação de indicadores. Essa atualização é particularmente relevante diante das demandas crescentes de aprimoramento de instrumentos de monitoramento e avaliação de programas e ações culturais.

Metodologia e etapas de investigação

O processo de revisão conceitual da Matriz Parametrizada de Ações Culturais (MaPA), compreendida como instrumento estratégico de organização, monitoramento e avaliação das ações culturais desenvolvidas no âmbito dos Contratos de Gestão, foi iniciado a partir da premissa de que a Matriz não é apenas um dispositivo técnico de registro, mas um artefato institucional inserido no ciclo das políticas públicas, mediando processos de formulação, implementação, monitoramento e avaliação.

A revisão, tanto em relação aos conceitos mobilizados pelo instrumento quanto aos fluxos e desenhos estabelecidos junto aos Contratos de Gestão e ao Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura, insere-se em um movimento institucional mais amplo de qualificação da governança da informação, tendo claro os objetivos que se pretende alcançar, as questões que realmente se deseja responder e esclarecer (FREITAS; MOSCAROLA, 2002), a área de monitoramento da Secretaria debruçou-se em uma trabalho que não se restringiu apenas ao aprimoramento formal das categorias, mas à ampliação da capacidade analítica da MaPA, do entendimento da complexidade da mensuração das ações culturais e do fortalecimento de seu papel como suporte à gestão pública, alinhado às atividades executadas pelos contratos de gestão.

A necessidade de revisão foi pautada com a constituição de um Grupo de Trabalho no âmbito da Assessoria de Monitoramento e Governança de Dados Culturais. Esse Grupo partiu do diagnóstico de inconsistências no preenchimento da Matriz e da constatação de fragilidades conceituais acumuladas ao longo de sua trajetória de implementação, iniciada em 2013 e intensificada com a incorporação da MaPA como

base das informações hospedadas do SMAC, referentes às realizações das metas e plano de trabalho, especialmente após a implementação da nova versão do sistema em 2022.

Em termos metodológicos, a pesquisa adotou estratégia de métodos mistos, articulando abordagens quantitativas e qualitativas de forma complementar (FREITAS; MOSCAROLA, 2002). No eixo quantitativo, realizou-se análise estatística descritiva do banco de dados da MaPA referente ao exercício de 2025, com foco na identificação de padrões de preenchimento, recorrência de categorias residuais, concentração excessiva em determinadas classificações e inconsistências entre variáveis hierarquicamente relacionadas, além da aplicação de questionários estruturados dentro dos principais eixos identificados necessários no processo de revisão.

As etapas qualitativas, foram essenciais para ampliar a escuta sobre usos e dúvidas, como também para orientar a construção dos formulários e processos de revisão (DIEHL; TATIM, 2004). Do ponto de vista teórico-metodológico, o estudo foi construído como um processo contemplando diversas etapas tanto de diagnóstico como da execução e avaliação do instrumento.

A primeira etapa do processo metodológico, consistiu na realização de um diagnóstico empírico, por meio da análise sistemática do banco de dados do Sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC), considerando as informações referentes às metas e ao plano de trabalho do ano de 2025, com foco na identificação de padrões de inconsistência, uso recorrente de categorias residuais e concentração excessiva em determinados tipos de classificação.

Essa etapa se mostrou fundamental para compreender tanto a utilização das categorias e possibilidades do instrumento pelas Organizações Sociais, como para identificar possíveis padrões de preenchimento, lacunas nos indicadores e conjuntos, como também o funcionamento e aplicação de regras no sistema em relação aos atributos estabelecidos pela Matriz.

Após diagnóstico, foram identificados contratos com padrões recorrentes de inconsistência, que direcionaram para um segundo momento composto por uma escuta

qualificada junto às áreas ou equipes responsáveis pelo preenchimento e análise da MaPA, dentro das Organizações Sociais gestoras dos contratos.

Foram realizadas ao menos cinco escutas qualificadas, considerando além dos padrões de inconsistência presentes, a diversidade dos contratos de gestão, sendo selecionada ao menos uma organização social de cada frente de atuação, considerando as atuações referentes a área de museus, formação e difusão, para que as informações coletadas fossem capazes de contemplar dados de acordo com as diversidades das ações culturais propostas e as especificidades de cada Contratos de Gestão analisado.

Esse momento se mostrou de grande relevância, pois, além de compartilhar o processo de revisão realizada pelo grupo de trabalho e conhecer o formato de mapeamento, coleta das informações e validação dos dados inseridos no sistema de Monitoramento e Avaliação da Cultura (SMAC), foi possível também identificar o nível de aprofundamento e conhecimento das Organizações Sociais em relação ao instrumento.

A partir das informações obtidas por meio dessas escutas qualificadas, foram identificados padrões que não atendiam por completo as ações culturais desenvolvidas, dificuldades de compreensão e enquadramento das categorias, como também a necessidade de uma formação/ instrução por parte da Assessoria de Monitoramento e Governança de Dados em relação aos conceitos, usos e aplicações da MaPa, considerando a rotatividade dos funcionários das Organizações e o longo período sem formações direcionadas.

Por meio das escutas individuais com cada organização social e reuniões coletivas, considerou-se a necessidade de um registro e validação das hipóteses e questionamentos levantados, dentro de um formato possível de quantificar e qualificar as principais recorrências tanto no âmbito das lacunas e dificuldades, como das sugestões, que pudessem orientar os principais eixos e as dimensões de alterações necessárias para a revisão do instrumento. Consequentemente, foi elaborado um questionário estruturado em sete eixos temáticos que abordaram as principais frentes

identificadas nos processos anteriores, como: perfil do respondente; fluxos e processos de preenchimento da MaPA; familiaridade com conceitos e categorias; dificuldades enfrentadas; formas de utilização; sugestões de melhoria; e impressões sobre as formações, capacitação e suporte.

Os eixos abordados foram definidos a partir das etapas anteriores, ao passo que as análises dos bancos de dados, que trouxeram as principais inconsistências, e os principais pontos de dúvidas, dificuldades de entendimento e preenchimento dos atributos, e lacunas nos processos de identificação, foram essenciais para elaboração de um instrumento que pudesse orientar de maneira mais categorizada.

A partir da consolidação das respostas dos questionários, foi possível identificar padrões comuns tanto de preenchimento, como de desconhecimento em relação aos conceitos e possibilidades do uso da MaPA como um instrumento gerencial.

Considerando que as etapas de levantamento dos dados e realização de reuniões e aplicação do formulário com as OSs possibilitaram estruturar as principais inconsistências da Matriz tanto em relação aos conceitos utilizados como às práticas de aplicação e utilização junto aqueles que estão realizando as ações culturais na ponta, sentiu-se a necessidade de reproduzir tais etapas agora dentro da própria Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas, junto às duas Diretorias, sendo elas: Difusão, Formação e Leitura e Preservação do Patrimônio Cultural, responsáveis pelo acompanhamento e execução dos 27 contratos de gestão executados atualmente pela pasta, sendo 13 acompanhados pela área de Formação e Difusão e 14 pela área de Patrimônio.

Dessa forma, as reuniões foram organizadas com uma proposta de escuta ativa junto aos principais agentes envolvidos na operacionalização do instrumento, onde primeiro foram apresentadas as etapas de investigação e dos resultados encontrados até então, para em um segundo momento, escutar os técnicos, coordenadores e diretores, sobre como a Matriz de Parametrização das Ações Culturais é utilizada pelas áreas e buscar orientações de melhoria, sugestões e dificuldades dentro das atividades.

Após as reuniões técnicas, replicamos a etapa de aplicação de formulários agora junto às diretorias, com o objetivo de dimensionar e quantificar a atuação dos técnicos dos Contratos de Gestão e identificar as principais dificuldades de aplicação, ambiguidades conceituais e desafios no uso cotidiano da MaPA, para isso, foi estruturado um questionário contemplando os seguintes eixos: perfil, conhecimentos sobre a MaPA, usos da Matriz nos processos de trabalho, sugestões para a revisão do instrumento e necessidade de formação e capacitação.

A condução desse processo evidenciou que a revisão de um instrumento como a MaPA exige não apenas ajustes técnicos, mas uma estratégia metodológica capazes de articular diferentes fontes de evidência e múltiplos olhares institucionais. A combinação de análises quantitativas, escutas qualitativas e aplicação de questionários possibilitou validar hipóteses, confrontar achados e qualificar interpretações a partir de distintos níveis de uso do instrumento. A ampliação das escutas, tanto no âmbito das Organizações Sociais quanto no interior da própria Secretaria, permitiu mapear os diversos processos em que a MaPA é mobilizada, desde o preenchimento operacional até sua utilização para acompanhamento, análise e tomada de decisão.

Ao considerar a diversidade das frentes de atuação dos contratos de gestão e as especificidades das rotinas institucionais, a revisão passou a dialogar de maneira mais consistente com as práticas já consolidadas e com os objetivos da política cultural conduzida pela Secretaria.

Considerações Finais

A análise integrada das evidências quantitativas e qualitativas revelou que as fragilidades da MaPA não se concentram exclusivamente em falhas operacionais de preenchimento, mas decorrem de tensões entre desenho conceitual, diversidade das práticas culturais e modos institucionais de utilização do instrumento.

1. Revisão de categorias e conceitos

Os diagnósticos empíricos desempenharam papel central na orientação da revisão conceitual. As principais dificuldades de preenchimento e de categorizações identificadas concentraram-se nos indicadores de público, considerando que para as categorias de tipo de público, engajamento de público e segmento de público, foi utilizado com frequência a classificação “não se aplica”.

A categoria de público é onde se concentra a maior parte das ausências de preenchimento, sugerindo a necessidade de revisão conceitual e reforço das diretrizes de aplicação. A alta incidência de “não se aplica” nos indicadores de público evidência portanto, um desalinhamento estrutural entre o desenho conceitual da MaPA e a diversidade das ações culturais monitoradas.

Esse padrão não pode ser interpretado apenas como falha de preenchimento, mas como sinal de inadequação do próprio modelo classificatório, especialmente para ações de governança, gestão, preservação e políticas institucionais. A dificuldade de enquadrar essas ações nas categorias de público disponíveis revela limites conceituais e de padronização do instrumento, comprometendo a consistência dos dados e a capacidade de análise dos resultados da política cultural.

A distribuição de espécies, funções e linguagens das ações revela uma tendência à concentração em categorias amplas, ou sobreposições de categorias com a mesma temática como “Ação Educativa Geral”, “Multilinguagem” e “Gestão Cultural”. Esse padrão indica um processo de classificação marcado por alto grau de agregação, o que reduz a capacidade analítica do instrumento e dificulta a identificação de perfis mais específicos de atuação cultural. Embora a MaPA registre um grande volume de informações, a predominância de categorias genéricas limita a leitura estratégica das ações dos Contratos de Gestão, comprometendo a comparabilidade entre contratos e a análise da diversidade efetivamente representada.

Diante desses achados, considera-se que a revisão da MaPA prioriza a redefinição de conceitos, a redução de ambiguidades classificatórias e a criação de

subespécies mais precisas para determinadas modalidades de ação, como por exemplo: cursos livres, visitas mediadas e ações formativas específicas.

2. Hierarquização de categorias e fluxo de preenchimento

Foi identificada confusão conceitual na hierarquia Tipo de Público, Segmento, Engajamento, com descontinuidade frequente entre variáveis. A presença de 1.359 metas com Segmento marcado como “não se aplica” mesmo com Tipo preenchido evidencia fragilidade na compreensão da lógica hierárquica.

A revisão propõe reorganizar essa hierarquia, distinguindo com maior clareza modalidade da ação e forma de participação do público. Também se considera necessário revisar a obrigatoriedade de indicadores de público em determinadas espécies de meta, especialmente em metas produto e metas de caráter institucional, evitando exigências incompatíveis com a natureza da ação.

Além disso, é relevante aprimorar os fluxos de preenchimento e validação dos dados informados, estimulando maior articulação entre áreas responsáveis pela geração e consolidação das informações.

3. Desenho e aplicação da MaPA no SMAC

Parte das inconsistências decorre de limitações operacionais do sistema. Foram relatadas dificuldades na inserção manual de municípios, ausência de visibilidade sobre registros já preenchidos e impossibilidade de registrar múltiplos segmentos de público em uma mesma ação.

A revisão contempla ajustes no desenho da MaPA dentro do SMAC, com incorporação de mecanismos de validação automática, alertas para combinações incompatíveis de variáveis e revisão de categorias pouco utilizadas (inferiores a 1% de incidência). Nesse sentido, busca-se fortalecer a coerência entre estrutura conceitual e arquitetura do sistema.

4. Revisão permanente e formação continuada

Embora a maioria dos respondentes já tenha participado da capacitação, 86% indicaram a necessidade de nova formação. O entendimento parcial dos conceitos, especialmente nas categorias mais analíticas, evidencia a necessidade de atualização do caderno orientador e de ciclos formativos contínuos, dirigidos tanto às Organizações Sociais quanto às equipes técnicas da Secretaria.

Mesmo diante da complexidade da formulação de indicadores culturais, a revisão da MaPA, portanto, não se limita a um ajuste pontual de categorias, mas inaugura um processo permanente de atualização conceitual, aperfeiçoamento sistêmico e qualificação do uso estratégico dos dados. O objetivo é reposicionar a Matriz como instrumento capaz de apoiar decisões, orientar planejamento e sustentar avaliações mais consistentes da política cultural no âmbito da SCEIC incorporando também dimensões relacionadas à democratização do acesso e fruição e à valorização da diversidade cultural e da cidadania.

Referências Bibliográficas

AGRANOFF, Robert. Local governments in federal systems: intergovernmental relations in the governance era. In: IPSA WORLD CONGRESS OF POLITICAL SCIENCE, 22., 2012, Madrid. Anais […]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012. Volume 44.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o Plano Nacional de Cultura. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73–82, 2001.BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016. 264 p.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. Anais [...] Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007. p. 1-15.

CANCLINI, Néstor García. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005. 284 p.

DIEHL, Astor Antônio; TATIM, Denise Carvalho. Pesquisa em ciências sociais aplicadas: métodos e técnicas. São Paulo: Prentice Hall, 2004. 168 p.

FREITAS, Henrique; MOSCAROLA, Jean. Da observação à decisão: métodos de pesquisa e de análise quantitativa e qualitativa de dados. RAE-eletrônica, v. 1, n. 1, jan./jun. 2002.

HOOD, Christopher. A public management for all seasons? Public Administration, Londres, v. 69, n. 1 , 1991. p. 3–19

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. 108 p.

OECD. Trust and public policy: how better governance can help rebuild public trust. Paris: OECD Publishing, 2017. 232 p.

OECD. Open government review of Brazil: towards an integrated open government agenda. Paris: OECD Publishing, 2022. (OECD Public Governance Reviews). 316 p.

ROSSI, Peter H.; LIPSEY, Mark W.; FREEMAN, Howard E. Evaluation: a systematic approach. 7. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2004. 448 p.

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

SUBIRATS, Joan et al. Análisis y gestión de políticas públicas. Barcelona: Ariel, 2012. 312 p.

TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO (TCU). Referencial básico de governança aplicável a órgãos e entidades da administração pública. Brasília: TCU, 2014. 96 p.

TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO (TCU). Governança e gestão orientadas para resultados no setor público. Brasília: TCU, 2020. 186 p.

UNESCO. Marco de estadísticas culturales. Montreal: UNESCO Institute for Statistics, 2009. 98 p.

UNESCO. Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo (IUCD). Paris: UNESCO, 2014. 186 p.

WEBER, Max. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. v. 1. 464 p.

WEISS, Carol H. Evaluation: methods for studying programs and policies. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1998. 372 p.

CARTOGRAFIAS DA INTERIORIZAÇÃO: O MAPEAMENTO CULTURAL COMO ESTRATÉGIA DE FORTALECIMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO SERTÃO CENTRAL DO CEARÁ

Pauliana Pereira de Sousa[1]
Lucas Vitoriano Azevedo[2]
Michelle Pinto Maciel[3]

RESUMO:
O projeto "Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central", da Casa de Saberes Cego Aderaldo, visa identificar referências culturais, históricas e naturais da região. Utilizando metodologia adaptada do IPHAN, a pesquisa registrou, entre 2023 e 2025, 580 bens culturais e naturais em dez dos treze municípios do Sertão Central cearense, categorizados como lugares, objetos, celebrações, formas de expressão e saberes. Os resultados demonstram a diversidade cultural e contribuem para fortalecer as políticas públicas de cultura, os sistemas municipal e estadual, o reconhecimento das identidades locais e a preservação da memória regional.

PALAVRAS-CHAVE: Mapeamento Cultural, Sertão Central, Patrimônio, Casa de Saberes Cego Aderaldo, Memória.

INTRODUÇÃO

O Ceará é um Estado da Região Nordeste do Brasil, e tem sua história atrelada ao fator colonial de exploração pela metrópole portuguesa a partir de fins do século XVII, impulsionado pela expansão da atividade pecuária. A colonização desse território é considerada tardia se comparada a outros estados do nordeste, como por exemplo Bahia e Pernambuco dos quais inicialmente se instalaram as forças colonizadoras que passaram a produzir o comércio do açúcar, fazendo desses territórios as principais rotas comerciais do Brasil Colônia.

[1] Historiadora, pesquisadora e Supervijsora Regional integrante da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. E-mail: pauliana.pereira@secult.ce.gov.br
[2] Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia - PROPGEO/UVA; Pesquisador de Patrimônio na Casa de Saberes Cego Aderaldo. E-mail: lucasvitorianoazevedo@gmail.com
[3] Especialista em Gestão Cultural, historiadora e gestora executiva na Casa de Saberes Cego Aderaldo. E-mail:michelle.maciel@idm.org.br

O Ceará anterior a esse processo, era composto de população nativa que resistia arduamente à colonização, esse fator, somado a geografia do Estado foi responsável por manter a autonomia indigena sobre o território. Porém, com a expansão da atividade pecuária e diversos episódios violentos de colonos contra os nativos, culminaram na efetividade da colonização cearense sob o domínio da metrópole portuguesa, e com isso o apagamento e silenciamento da cultura dos povos originários. Com isso, o Ceará, tendo sua principal economia baseada na criação de gado, logo passou a ser caracterizada por essa cultura, sendo identificada como a "civilização do couro".

A seca para além de um fenômeno climático é também uma questão social e política, demandando ações estruturais do poder público como políticas de abastecimento hídrico, obras de infraestrutura e programas de apoio às populações vulneráveis a fim de mitigar seus impactos e enfrentar os recorrentes processos migratórios populacional dentro e fora do Ceará. Esses elementos corroboram com um estereótipo que reduz o Ceará à condição de espaço socialmente vulnerável, simbolicamente vinculado à fome e à miséria.

Mas o que seriam os sertões cearenses para além dos estereótipos da memória colonial e de duros episódios climáticos?

Na perspectiva cultural, e tomando como exemplo, a Macrorregião do Sertão Central cearense, da qual, composta por 13 municípios: Banabuiú, Choró, Deputado Irapuan Pinheiro, Ibaretama, Ibicuitinga, Milhã, Mombaça, Pedra Branca, Piquet Carneiro, Quixadá, Quixeramobim, Senador Pompeu e Solonópole. Observamos, uma diversidade cultural com múltiplas referências históricas de memórias que resistem nesses territórios.

Esse observatório, é possível a partir de uma importante ferramenta da política cultural cearense realizada a partir do equipamento cultural do Estado do Ceará, a Casa de Saberes Cego Aderaldo, gerido pelo Instituto Dragão do Mar, que através da sua coordenadoria de Patrimônio Cultural, cunhou um projeto de pesquisa intitulado "Mapeamento do Patrimônio Cultural e Natural do Sertão Central" com o objetivo de identificar as referências culturais, históricas, simbólicas e afetivas que representam as

identidades dos sujeitos, grupos e coletivos dessa região. Com esse projeto foi possível percorrer os territórios da região, dialogar com as instituições e sociedade civil e mapear o patrimônio regional. Possibilitando, uma ampliação dos conhecimentos referentes ao cenário do patrimônio e viabilizando pautas para caminhos de reconfiguração das políticas públicas de cultura, que se conectem às dimensões e realidades das tipologias de patrimônio cultural cearense.

POLÍTICAS E DIREITOS CULTURAIS NO CEARÁ: CENÁRIO E PRÁTICAS

Com a finalidade de compreender o cenário das políticas culturais no Ceará, no campo do patrimônio cultural, citamos e discorreremos de alguns marcos importantes. Nesse sentido, há de se mencionar que o Ceará foi o primeiro estado brasileiro a implementar sua secretaria de cultura, realizando esse feito em 1966[4]. Dentre suas 11 coordenadorias, há a Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória (Copam), responsável por garantir a diversidade cultural na representação patrimonial do Estado.

A partir da criação dessa coordenadorias, citamos quatro leis importantes na garantia dessa missão no Estado: (1) Lei de patrimônio cultural (lei nº 9.109, de 30 de julho de 1968); (2) Lei do Conselho Estadual de preservação do patrimônio cultural (lei nº 13.078, de 20 de dezembro de 2000); (3) Lei dos Mestres da Cultura (lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003); e a (4) Lei do Sistema Estadual de Cultura (lei Nº 13.811/2006); essas leis, estruturam a visão patrimonial do Estado através de seus aspectos materiais, imateriais e naturais.

No ensejo de garantir que a estrutura da política cultural seja executada sobre o princípio de territorialização e democracia, a fim de construir um amplo (re)conhecimento do patrimônio cultural cearense na totalidade de seu território, em 2006 foi realizado o projeto de “Registro e mapeamento dos bens materiais e imateriais do Ceará”, que levou pesquisadores aos 184 municípios cearenses com a finalidade de identificar e registrar o patrimônio cultural material e imaterial. O projeto nunca foi

[4] A Lei de criação da secretária de cultura do Ceará é a Lei nº 8.541, sancionada pelo então governador do Estado Virgílio Távora, o vigor da lei, foi responsável por desmembrar a pasta da cultura da secretaria de educação.

publicado, embora tenha sido base para a publicação do livro Guia Turístico do Ceará que foi publicado em 2008.

Avançando alguns anos a frente, em 2016, foi instituído o primeiro Plano Estadual de Cultura, que dentre o conteúdo elencado, destacamos a “implementação de quatro equipamentos culturais no interior do Estado”, esse é um importante tópico, pois significa um avanço rumo ao fortalecimento de políticas culturais no Estado.

Em 2017, ano seguinte a aprovação do Plano, foi inaugurado o primeiro equipamento do interior, consagrado sob a denominação Casa de Saberes Cego Aderaldo - CSCA (Figura 1), homenageando o legado do artista múltiplo Abelardo Ferreira de Araújo (1878 - 1967), poeta, cantador, violeiro, repentista, cinemeiro e rezador, que consagrou sua arte através das itinerâncias pelo Sertão cearense. O artista, em decorrência de ser atingido pela cegueira quando tinha 18 anos, passou a ser conhecido pelo nome artístico de Cego Aderaldo, pelo qual fazia questão de ser chamado, consolidando-o como marca identitária de sua trajetória.

O equipamento emerge como um espaço cultural de suma importância no Estado do Ceará, e principalmente na macrorregião do Sertão Central. Pertence à Secretaria da Cultura do Ceará (SECULT) e é gerida em colaboração com o Instituto Dragão do Mar (IDM), a CSCA está localizada no município de Quixadá, uma região estratégica no Sertão Central Cearense, parte do semiárido brasileiro.

Figura 1 - Localização da Casa de Saberes Cego Aderaldo - CSCA.



Fonte: Autores (2026)

Localizada no município de Quixadá, a Casa atua nos 13 municípios da Região do Sertão Central. Em alguns casos, através de parcerias perpassam essa fronteira regional. Desde então, a CSCA consolidou-se como um grande centro de fruição e fomento ao patrimônio cultural e natural, desempenhando um papel crucial na promoção de atividades educativas, na implementação de ações e projetos de pesquisas que fortalecem as políticas públicas culturais na região. Sua atuação se estende desde a valorização das manifestações artísticas locais até a difusão do conhecimento, buscando sempre fortalecer a identidade cultural da comunidade.

Tendo como princípios norteadores, os de cego Aderaldo, na busca de valorizar a diversidade cultural na região do Sertão Central, e fazer fluir o patrimônio cultural através do fomento e reconhecimento.

Os passos, seguidos dentro das políticas culturais e patrimoniais do Estado do Ceará, são importantes e conectam-se ao campo fundamental à cidadania, o exercício do direito cultural, afirmado pela constituição federal de 1988, em seu artigo 215, seção II Da Cultura.

> Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afrobrasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (CF, 1988)

Nesse intuito, a estruturação do sistema estadual de cultura, vinculado às leis, programas e projetos, são fundamentais ao processo de garantia e democratização do direito cultural dos cidadãos cearenses.

É válido lembrar, que no tocante ao campo patrimônio cultural no Brasil, e que atravessa comitantemente o Estado do Ceará, encontramos conflitos e disputas de memórias. Uma herança de um passado colonial. De um lado a figura colonizadora responsável por invadir e subjugar a cultura nativa, contribuindo ao apagamento identidade dos sujeitos nesse território, forçando sua própria identidade como meio legítimo a sobrevivência social, cultural e política, ou seja, seus modos de pensar, falar, vestir e crer, o que entendemos como "violência simbólica" (BOURDIEU, 1998), transvestida de "civilidade". Contudo, a resistência desse povo sempre reivindicou seu lugar na história, na cultura e na memória, recusando-se a esquecer suas narrativas e tradições.

Conectando esse contexto histórico cultural brasileiro, e percebendo a atuação da política cultural no âmbito da região do Sertão Central do Ceará através do equipamento cultural casa de saberes cego aderaldo, citamos a experiência do Projeto de mapeamento do patrimônio cultural e natural do Sertão Central, que vem sendo implementado nos municípios da região desde outubro de 2023, percorrendo o território com pesquisadores, pactuado as secretarias municipais de cultura, com o intuito de identificar referências do patrimônio nas tipologias materiais, imateriais e naturais.

Esse projeto, tem sido importante para a estruturação dos sistemas municipais de cultura e sistema estadual de cultura, uma vez que constrói dados quantitativos e qualitativos, além de retomar uma política estadual implementada em 2006 (como citado anteriormente), porém com atualizações pontuais, ajustando-se na metodologia e definições de patrimônio que melhor se adequam as tipologias de patrimônio na região.

para melhor compreensão discorreremos abaixo sobre o projeto, sua metodologia e prática de execução.

METODOLOGIA DO PROJETO MAPEAMENTO DO PATRIMÔNIO NATURAL E CULTURAL DO SERTÃO CENTRAL

A metodologia utilizada para realização do mapeamento é adaptada do Manual de Aplicação "Educação Patrimonial: Inventários Participativos" publicado pelo IPHAN em 2016. Este material discorre sobre a importância da inventariação participativa, onde a comunidade tem a autonomia de reconhecer seus próprios patrimônios. São sugeridas a utilização de cinco tipos de fichas de categorias, que foram adaptadas às necessidades do mapeamento: fichas de lugares, objetos, celebrações, formas de expressões e saberes, explicados abaixo.

As Fichas de lugares são utilizadas para mapear lugares onde a experiência das pessoas que convivem no local dão sentido especial ao lugar. São exemplos de itens que podem ser incluídos nessas fichas, um rio, um sítio arqueológico, uma praça, uma construção, ou mesmo um conjunto desses elementos.

Nas fichas de objetos são incluídos objetos produzidos e utilizados que possuem uma forte relação com a memória e a experiência das pessoas, pois estão associados a eventos significativos de suas histórias, transformando-se em importantes referências culturais para elas. São exemplos estátuas, bustos, produtos de artesãos e pinturas. Eles podem ser encontrados em espaços culturais, arquivos, bibliotecas, ruas e praças, ou mesmo em coleções particulares.

As fichas de Celebração são aplicadas para registros de festas ou comemorações reconhecidas como importantes pela comunidade. Mesmo com a existência de celebrações parecidas, cada uma contém sua especialidade, seja pelo local onde ocorrem, as danças praticadas, as comidas feitas, ou as encenações que podem apresentar diferenças que as tornam únicas. São exemplos de celebrações, festas de santos, festivais musicais ou festas de colheita.

Fichas de formas de expressão, contém os valores e significados da cultura em grupo; A cultura comunitária se expressa de diversas formas e linguagens, utilizando múltiplos recursos. Exemplos visuais incluem pintura, escultura, fotografia, cinema e artesanato. Outras formas envolvem atividade corporal e encenação, como dança, teatro, espetáculos e procissões. Há também as expressões literárias, escritas ou orais (provérbios, lendas, mitos, contos, cânticos, ditados, rimas, trovas, adivinhações, orações, ladainhas, expressões regionais e gírias). Algumas tradições orais, como a literatura de cordel, são frequentemente veiculadas de forma escrita.

As fichas de Saberes foram utilizadas para registrar a criação de um produto ou a execução de um serviço que exige a aplicação de técnicas e conhecimentos específicos. Estes, por sua vez, podem se tornar referências culturais significativas para um grupo, como o modo de preparar uma receita tradicional ou a técnica particular utilizada para tocar ou fabricar um instrumento musical.

Partindo dessas definições, organizamos a execução do projeto da seguinte maneira: Na etapa inicial contactamos as secretarias de cultura municipais, a fim de estabelecer parceria no processo de pesquisa em campo; em seguida adentramos os municípios, com um pesquisador e um fotógrafo, partindo do centro/sede para os distritos; realizamos coletas de informações a partir da identificação dos bens móveis e imóveis, e diálogo com a sociedade civil e fazedores da cultura tradicional popular; por fim, realizamos pesquisas bibliográficas para compor os textos históricos e descritivos das fichas de patrimônios.

RESULTADOS

Entre os anos de 2023 e 2025 foram mapeados dez municípios entre os treze que compõem a região de planejamento do Sertão Central cearense.

Quixadá foi o primeiro município a receber a execução do projeto, dada a localização da CSCA. Foram identificados no território 113 bens, em sua maioria patrimônios na categoria de lugares, entre patrimônio cultural e patrimônios naturais. O município está instalado acima de um batólito homônimo, o que resulta em grandes

estruturas conhecidas pelos moradores locais como monólitos ou *inselbergs*[5]. Essas estruturas apresentam paisagens ímpares que compõem o cotidiano dos moradores. O município apresenta ainda uma diversidade de patrimônio ferroviário.

Quando se trata do patrimônio imaterial, Quixadá apresenta um grande número de fazedores de cultura e de expressões identificadas em seu território. São rezadeiras, cordelistas, repentistas e violeiros que compõem o quadro observado neste município. Destacam-se também os profetas da chuva e as referências religiosas observadas.

Todos esses pontos dão à cidade apelidos como "Terra da Galinha Choca", "Terra dos Monólitos" referentes a sua paisagem ou "Cidade Rainha do Sertão Central" referente à fé da população.

O próximo município visitado foi Quixeramobim e apresentou um total de 97 bens identificados. O município chama atenção pela conservação de seu centro histórico, que apresenta diversas fachadas preservadas e grandes construções arquitetônicas como sua Casa de Câmara e Cadeia construída em meados de 1856 ou Igreja Matriz de Santo Antônio construída no final do século XVIII. Além de diversos bens de patrimônio ferroviário, que datam do final do século XIX. No município foram encontrados ainda vestígios de povos pré-coloniais, onde foram identificadas gravuras e artes rupestres.

No âmbito do patrimônio imaterial foram identificados artesãos de diferentes materiais, rezadores(as), bordadeiras, e tradição de reisado, vaquejada e cavalgada. O município é terra natal de Antônio Conselheiro, líder religioso que saiu em missão do Ceará a Bahia, fundando uma comunidade de fiéis conhecida como Arraial de Canudos. Sua casa, um dos bens mapeados, é hoje um espaço da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará (Rece).

Seu patrimônio natural, assim como Quixadá, está vinculado à existência do batólito Quixeramobim, atribuindo ao município uma série de *inselbergs* que compõem a paisagem e onde podem ser observados diversas formas estruturais como a Pedra da Baleia.

[5] Segundo Olímpio et al. (2021), a nomenclatura *inselberg* deriva do alemão e significa “ilha de pedra”.

Dada a composição geomorfológica e paisagística encontrada apenas em Quixadá e Quixeramobim, em 2019 professores e pesquisadores locais junto ao Serviço Geológico do Brasil deram início ao Projeto Geoparque Sertão Monumental (Freitas, 2019). Além de importante ferramenta de estudos científicos sobre o patrimônio geomorfológico, a proposta de um geoparque no sertão central pode atuar como importante ferramenta de divulgação cultural das práticas, cerimônias e formas de expressão que ocorrem dentro do território.

Senador Pompeu, com um total de 85 bens mapeados, apresentou-se como um complexo histórico importante para o entendimento dos retirantes no Sertão Central, o campo do Patú. Destaca-se também pela preservação de seu patrimônio ferroviário que conserva completamente sua estrutura. Acerca do patrimônio imaterial, Senador Pompeu abriga uma das manifestações religiosas mais difundidas na região, a Caminhada da Seca que a 43 anos vem sendo realizada em memória do sofrimento dos retirantes que ali morreram.

Em Banabuiú foram identificados apenas 20 bens, município com o menor quantitativo, mas com descobertas qualitativas importantes para o mapeamento. No território foi identificado o sítio arqueológico de Laranjeiras com indícios de povos indígenas pré-coloniais. Os bens de património imaterial do município envolvem artesãs e cordelistas. Vale ressaltar que o mapeamento não se apoia em quantitativos, no entanto é necessário relatar que a falta de apoio municipal foi determinante para a pouca adesão de bens nos campos realizados em Banabuiú.

Pedra Branca apresentou um total de 53 bens mapeados em seu território. Um dos bens de destaque foi a pedra que deu origem ao mito fundador do município, localizada atrás da igreja matriz. Seu patrimônio natural é evidenciado pela existência de cachoeiras que fazem parte do lazer e aventuras dos munícipes. Seleiros e artesãos compõem o patrimônio imaterial existente em Pedra Branca.

No município de Solonópole foram mapeados 37 bens durante os campos ocorridos no território. A equipe se deparou com dois sítios arqueológicos assim como patrimônios culturais edificados como a Casa de Câmara e Cadeia construída em 1882,

e que hoje abriga o Museu Municipal Riacho do Sangue, o espaço guarda objetos da memória cultural e histórica de Solonópole, dentre os quais: artefatos líticos, registros das famílias tradicionais como fotos e documentos, obras de artistas locais, etc. Na categoria de Patrimônio Imaterial, têm destaque o escultor Francisco Iris Pinheiro, o Maneiro Pau e a Dança do Coco, da Mestra Lourdes, titulada tesouro vivo pelo Estado do Ceará em 2022.

O Município de Mombaça, com 41 bens mapeados, apresentou grande diversidade de patrimônios imateriais e materiais que contam sua história de fundação e desenvolvimento. São ruínas das fábricas de algodão que por muito tempo moveram a economia local, um centro histórico que mantém a arquitetura conservada de residências, ou uma série de bustos e estátuas que homenageiam figuras políticas importantes para a história do Brasil, como a Estátua do Presidente Antônio Paes de Andrade, natural de Mombaça. O município se mostrou ainda como um rico berço de violeiros e repentistas que mantém essa tradição tão nordestina.

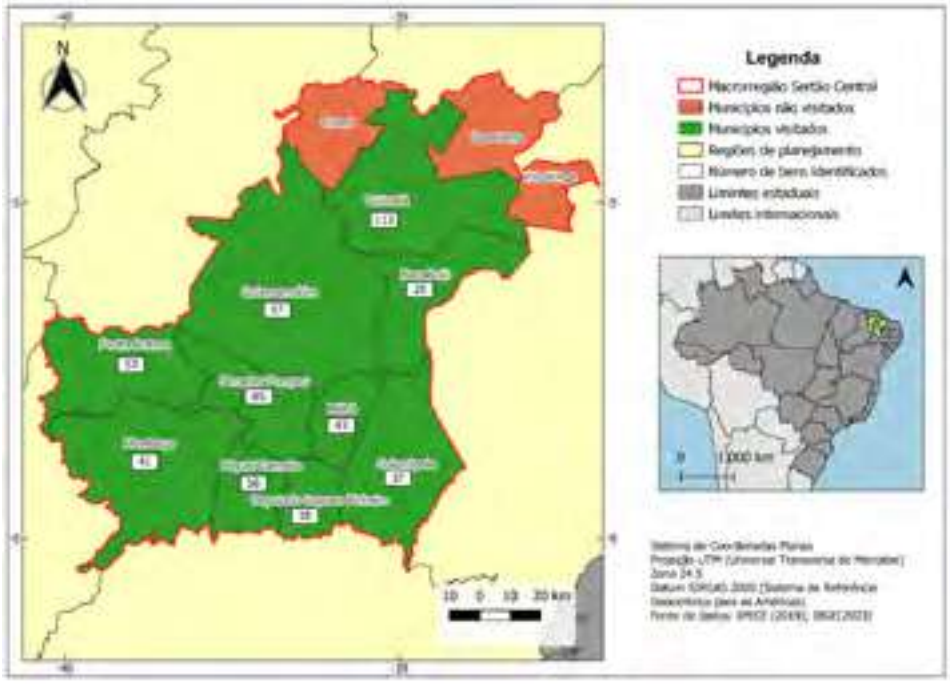
No município de Milhã, foram identificados 43 bens. Esse município se mostrou rico em patrimônios imateriais com diversos rezadores que através da fé e de rezas únicas são capazes de curar, ou da tradição de parteiras que trazem a vida. Seu patrimônio material é rico, mas se concentra principalmente no distrito de Carnaubinha, isso pode ser explicado pois sua existência ocorreu anterior à emancipação de Milhã como é conhecida hoje.

O deputado Irapuan Pinheiro, com 35 bens mapeados, chama atenção por sua igreja matriz construída por volta de 1770 e por conservar ainda estruturas que indicam um passado escravista na região como observado na Fazenda Monte Ararati. Além disso, apresentou diversidade de patrimônios imateriais como caretas, violeiros, cordelistas e artesãos.

Por fim, no município de Piquet Carneiro, foram identificados 56 bens, com destaque principalmente para os cinco grupos de caretas no âmbito imaterial, e um complexo ferroviário completamente conservado no distrito de Ibicuã.

O mapa da Figura 2 sintetiza as informações apresentadas acima.

Figura 2 - Bens identificados pelo Projeto Mapeamento do patrimônio cultural e natural do Sertão Central no Ceará.



Fonte: Autores (2026)

COMO OS DADOS PODEM SER USADOS PELAS SECRETARIAS DE CULTURA MUNICIPAIS E ESTADUAL?

Com os dados levantados a partir desta pesquisa, compreendemos um sertão central cearense de narrativas múltiplas e que rompem com a idéia dos estereótipos citados anteriormente. São reisados de caretas, ritos de fé, literatura de cordel, santeiros, rezadores, artesanias, violeiros, sanfoneiros, aboiadores, prédios históricos, sítios arqueológicos, monumentos e paisagens naturais que traduzem um sertão que se reinventa e constrói sua própria história, cultura e tradição popular.

Esse conhecimento territorial, possibilitado a partir do projeto de mapeamento do patrimônio cultural e natural do Sertão Central, é fundamental para: o processo de atualização do sistema de estadual de cultura (Siec); dos sistemas municipais de cultura (smc); elaboração de planos de cultura; norteamento de ações, programas e projetos; estruturação de materiais educativos e informativos; que poderão contribuir ao

reconhecimento, valorização, incentivo e promoção da cultura tradicional popular nesses territórios, colaborando para sua conservação e proteção, e possibilitando o acesso e conexão dos sujeitos, grupos e coletivos a esse conhecimento, e as referências culturais presentes nessa região.

Sendo, portanto, uma política pública de cultura, alicerçada no pensamento democrático e inclusivo, com o objetivo de garantir o direito de cidadania cultural e patrimonial, e fortalecer as identidades culturais diversas, promovendo suas múltiplas formas de (re) existir.

CONCLUSÃO

O projeto mapeamento do patrimônio cultural e natural do sertão central realizado pela Casa de Saberes Cego Aderaldo, mostra-se como ferramenta de fortalecimento das políticas públicas de patrimônio cultural do Ceará, nascida no interior cearense, alicerçada no contexto das referências culturais que fazem parte da vida, do cotidiano e paisagem desse território. Importante para disseminação da cultura no Sertão Central Cearense, por evidenciar os fazedores de cultura e registrar a existência de suas tradições.

Como resultado, apontamos um dado de 580 bens, que se dividem em lugares, objetos, celebrações, formas de expressão e saberes, identificados entre 2023 e 2025, esse cenário nos leva a um ceará de muitas histórias, de vida, movimento, arte e tradição popular, longe dos estereótipos que erroneamente o classificaram. A prospecção da pesquisa parte agora para os últimos três municípios: Choró, Ibaretama e Ibicuitinga.

Referências Bibliográficas

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. Edições Sesc SP, 2021.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. Política e produção cultural no Ceará (1960-2014): a formação de um campo. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 23, p. 53-86, 2017.

LEMENHE, Maria Auxiliadora de Abreu Lima. A economia pastoril e as vilas coloniais no Ceará. 1981.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em 23 fev. 2026.

PEREIRA, Mirna Busse. **O Direito à cultura como cidadania cultural** (São Paulo, 1989/1992). Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 33, 2006.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Cidadania patrimonial**. Revista Anthropológicas, v. 26, n. 2, 2015.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Educação Patrimonial : inventários participativos : manual de aplicação** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ; texto, Sônia Regina Rampim Florêncio et al. – Brasília-DF, 2016.

BRASIL. Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024, instituiu o Sistema Nacional de Cultura (SNC).

CANCLINI, Nestor García. **Reconstruir políticas de inclusão na América Latina**. In: POLÍTICAS culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

HALL, Stuart. (*2003*). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FREITAS, L. C. B., MONTEIRO, F. A. D., FERREIRA, R. V., & MAIA, R. P. **Projeto Geoparques: Geoparque Sertão Monumental, CE: proposta**. [CPRM], 2019.

OLÍMPIO, J.L.S.; MONTEIRO, F.A.D.; FREITAS, L.C.B.; ALMEIDA, L.T.; ALCANTARA, A.P.; LOUREIRO, C.V.; NASCIMENTO, M.L.; MAIA, R.P. (2021). O que sabemos sobre os inselbergues de Quixadá e Quixeramobim, Nordeste do Brasil? **William Morris Davis, Revista de Geomorfologia**, vol 2, p. 19-42, 2021.

MAPEAMENTO DO SETOR CULTURAL DA ÁREA METROPOLITANA DO PORTO: CONTRIBUTOS PARA O CONHECIMENTO E A ARTICULAÇÃO

João Lucas Moreira Pires[1]
Manuel Carlos Lobão de Araújo e Gama[2]

RESUMO:
O presente artigo analisa a primeira fase do mapeamento cultural da Área Metropolitana do Porto, desenvolvido no âmbito do item 3.2 da Carta Metropolitana para a Cultura 2023–2028. Com base numa análise documental sistemática, o estudo descreve a metodologia adotada, os critérios de inclusão e exclusão e as categorias analíticas utilizadas, apresentando os principais resultados obtidos nesta etapa inicial. O artigo discute ainda o papel do mapeamento enquanto instrumento de conhecimento e apoio à governação cultural metropolitana, enquadrando-o como base para as fases subsequentes do processo.

PALAVRAS-CHAVE: Mapeamento Cultural; Área Metropolitana do Porto; Políticas Culturais; Governação metropolitana.

Introdução

Portugal estrutura o seu território para fins de planeamento e de produção estatística através da Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos (NUTS), adotada no quadro nacional e harmonizada com o enquadramento europeu. Este sistema distingue o território continental das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira e organiza-se em níveis sucessivos (NUTS I, II e III), assegurando a comparabilidade estatística, a programação de políticas públicas e a aplicação dos instrumentos de coesão da União Europeia. Na versão atualmente em vigor (NUTS 2024), Portugal encontra-se subdividido, ao nível NUTS II, em sete regiões: Norte,

[1] Doutor e mestre em Sociologia pela Universidade do Minho. Investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho.
[2]Doutor em Estudos Culturais/Sociologia da Cultura pela Universidade do Minho, mestre em Educação Artística e licenciado em Gestão Artística e Cultural pelo Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho.

Centro, Área Metropolitana de Lisboa, Alentejo e Algarve, no território continental, e as Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira. Esta configuração resulta das atualizações introduzidas no quadro jurídico europeu da NUTS e da sua aplicação no sistema estatístico nacional (Decreto-Lei n.º 46/89, 1989; Regulamento (CE) n.º 1059/2003; Regulamento Delegado (UE) 2023/674; Instituto Nacional de Estatística [INE], 2024).

No contexto da NUTS II Norte, esta escala regional revela-se particularmente relevante para o setor cultural, quer pela sua dimensão territorial e diversidade interna, quer pelo seu peso demográfico. A região integra 86 municípios e 3 673 861 residentes, correspondendo a 27,9% dos municípios portugueses e a 34,5% da população residente em Portugal (Instituto Nacional de Estatística [INE], 2024; Pordata, 2024). Para além de equipamentos de forte vitalidade metropolitana, o Norte evidencia um tecido cultural extensivo e capilar, marcado pela presença significativa de bibliotecas, os recintos culturais mais frequentes nos municípios inquiridos, por um associativismo cultural robusto (com pelo menos 1.229 associações culturais identificadas) e por um volume expressivo de projetos culturais municipais (482 projetos assinalados), ainda que subsistam assimetrias territoriais e setoriais relevantes (Gama, 2020).

O mesmo estudo sublinha fragilidades estruturais na governação cultural local, nomeadamente a fraca institucionalização de instrumentos autárquicos específicos, com 82,9% dos municípios sem Conselho Municipal de Cultura e dificuldades persistentes na consolidação de visões estratégicas e de planos estruturados para a cultura (Gama, 2020). Em linha com este diagnóstico, o Plano de Ação Regional para a Cultura NORTE 2030 identifica como lacunas críticas a ausência de funções de observatório e de indicadores regulares, bem como o défice de partilha de dados e de territorialização dos instrumentos de política cultural, propondo uma resposta assente em conhecimento estruturado, articulação supramunicipal e instrumentos de governação cultural informada (CCDR NORTE, 2024).

A Área Metropolitana do Porto (AMP) constitui um exemplo de organização administrativa territorial de natureza policêntrica e de cooperação intermunicipal,

resultante dos processos de expansão urbana e da crescente interdependência funcional entre a cidade central e os territórios envolventes. Enquanto entidade intermunicipal de âmbito supramunicipal, a AMP enquadra-se no regime jurídico das autarquias locais e das entidades intermunicipais, estabelecido pela Lei n.º 75/2013, de 12 de setembro, que consolidou a importância da escala intermunicipal como nível relevante de governação territorial para a coordenação de políticas públicas e a gestão de competências de interesse comum.

A AMP corresponde, para efeitos estatísticos e de planeamento, a uma unidade territorial de nível NUTS III, no âmbito da Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos, instituída em Portugal pelo Decreto-Lei n.º 46/89, de 15 de fevereiro, assegurando uma base territorial comum para a produção de estatísticas regionais, a definição de políticas públicas e a aplicação dos instrumentos de coesão da União Europeia. Neste contexto, a AMP afirma-se como um território estratégico no sistema urbano nacional e na Região Norte, evidenciando o papel das estruturas metropolitanas na promoção da articulação territorial, da coerência do planeamento e da governação colaborativa à escala supramunicipal (Assembleia da República, 2013; Governo de Portugal, 1989).

A Carta Metropolitana para a Cultura 2023-2028 estabelece o quadro político e estratégico para a atuação cultural da AMP, assumindo a cultura como um bem comum e como um domínio estruturante do desenvolvimento territorial. Resultante de um processo alargado de consulta pública e de concertação intermunicipal, a Carta define princípios orientadores e prioridades estratégicas que visam reforçar a coerência, a articulação e a eficácia das políticas culturais à escala metropolitana, reconhecendo simultaneamente a diversidade dos contextos locais e a necessidade de instrumentos comuns de planeamento, conhecimento e cooperação (Área Metropolitana do Porto, 2023).

É neste enquadramento que o item 3.2 - Mapeamento do setor cultural metropolitano e criação de uma Plataforma Metropolitana para a Cultura - assume um papel central, ao identificar o conhecimento do sistema cultural como condição prévia

para qualquer estratégia sustentada. A primeira fase deste processo, objeto do presente artigo, centra-se na recolha e organização de informação sobre agentes culturais, equipamentos, recursos e dinâmicas existentes nos municípios da Área Metropolitana do Porto, procurando tornar visível um ecossistema marcado pela dispersão de dados, por assimetrias territoriais e por múltiplas formas de produção cultural. Este trabalho inicial constitui a base para a futura Plataforma Metropolitana para a Cultura, concebida como um instrumento estruturante de apoio ao planeamento, à articulação intermunicipal e à definição de políticas culturais informadas.

A metodologia adotada na primeira fase do mapeamento cultural da AMP assentou numa análise documental sistemática, concebida para permitir a identificação, organização e comparação da informação existente sobre o ecossistema cultural metropolitano. Esta opção metodológica decorre da necessidade de lidar com um conjunto amplo e heterogêneo de fontes, produzidas em diferentes escalas territoriais e segundo lógicas institucionais diversas, exigindo um modelo capaz de assegurar coerência conceptual, uniformidade procedimental e comparabilidade entre municípios.

No âmbito do mapeamento cultural da Área Metropolitana do Porto, na Fase 1 do processo, um ativo cultural é definido como qualquer recurso, prática, expressão, iniciativa ou estrutura, material ou imaterial, que integre o sistema cultural do território e detenha valor cultural reconhecível, independentemente do seu grau de institucionalização ou formalização. São considerados ativos culturais tanto elementos patrimoniais, simbólicos e identitários associados a saberes, tradições e expressões locais, como práticas gastronómicas, culturais ou performativas, como estruturas organizadas de criação, mediação ou difusão cultural, incluindo agentes informais, coletividades, grupos amadores e iniciativas comunitárias. Para efeitos de mapeamento, a identificação de um ativo cultural pressupõe a sua existência verificável, reconhecimento social ou territorial, continuidade mínima no tempo e possibilidade de enquadramento nos domínios culturais definidos, assegurando a sua registabilidade e comparabilidade intermunicipal (Neves et al., 2024; United Cities and Local Governments, 2015; Duxbury et al., 2015).

A definição dos critérios de inclusão e exclusão constituiu um momento central deste processo. Estes critérios foram estruturados a partir dos referenciais metodológicos do Atlas Artístico e Cultural de Portugal (Neves et al., 2024), que fornece um quadro consolidado de categorização do setor cultural em contexto nacional. A adoção deste modelo permitiu estabilizar conceitos, domínios e tipologias, ao mesmo tempo que se procederam a ajustamentos específicos para responder às particularidades socioculturais, institucionais e territoriais da Área Metropolitana do Porto, marcada por fortes assimetrias na distribuição de infraestruturas, agentes e práticas culturais.

A recolha documental desenvolveu-se através de uma estratégia de dupla entrada. Por um lado, foram mobilizadas fontes institucionais disponibilizadas pelos 17 municípios da AMP, incluindo inventários culturais, registos administrativos, listagens de equipamentos, fichas de agentes, regulamentos municipais de apoio à cultura e planos de atividades. Por outro, foi realizado um levantamento autónomo pela equipa de investigação, baseado na análise sistemática de páginas institucionais, sítios eletrónicos de equipamentos e entidades culturais, relatórios técnicos, planos estratégicos e documentos programáticos de âmbito municipal, metropolitano e nacional.

A análise documental integrou igualmente fontes setoriais e bases de dados públicas de referência, essenciais para a validação da informação recolhida e para a identificação de infraestruturas culturais estruturantes. Foram considerados registos associados a redes nacionais de bibliotecas, museus, arquivos e equipamentos de artes performativas, bem como plataformas públicas de informação estatística e cultural. O cruzamento destas fontes permitiu confirmar dados institucionais, reduzir omissões e identificar discrepâncias, reforçando a fiabilidade e a consistência do levantamento.

Desde esta primeira fase, a informação recolhida foi organizada tendo em vista a sua integração posterior em fichas normalizadas, concebidas para garantir homogeneidade descritiva e comparabilidade intermunicipal. O desenho destas fichas foi inspirado em referenciais como a Conta Satélite da Cultura (INE, 2022), as orientações institucionais da Direção-Geral das Artes (Direção-Geral das Artes, n.d.) e modelos de sistemas de informação cultural que privilegiam critérios objetivos e

verificáveis, como o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Ministério da Cultura do Brasil, 2012). Estas matrizes orientaram a definição de dimensões como tipologia, domínio cultural, modalidades de gestão, públicos-alvo, regularidade de programação e integração em redes.

A definição dos critérios operacionais de inclusão e exclusão constituiu uma etapa central da metodologia adotada na primeira fase do mapeamento cultural, assegurando a consistência da recolha de dados e a comparabilidade dos resultados entre municípios. Estes critérios foram concebidos com o objetivo de delimitar de forma clara e verificável o universo de ativos culturais a considerar, evitando a inclusão de práticas ocasionais, dispersas ou não enquadráveis no domínio da cultura enquanto política pública.

O principal referencial metodológico utilizado foi o Atlas Artístico e Cultural de Portugal (AACP), desenvolvido pelo ISCTE-IUL em colaboração com a Direção-Geral das Artes (Neves et al., 2024), que fornece uma matriz consolidada de categorias e tipologias do setor cultural. Este enquadramento foi complementado por outros documentos de referência nacionais e internacionais (INE, 2025), enquanto instrumento estatístico de delimitação dos domínios culturais, as orientações da Direção-Geral das Artes relativas à tipologia de públicos e atividades culturais (Direção-Geral das Artes, n.d.) e as normas do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) para a classificação de recintos culturais e salas de espetáculo (Ministério da Cultura do Brasil, 2012).

Foram incluídas no mapeamento apenas entidades, equipamentos, eventos e espaços que apresentassem atividade, enquadramento identificável e acessibilidade pública, independentemente do seu regime de gestão ser público, privado ou associativo. A exclusão foi aplicada sempre que a atividade se revelasse pontual, avulsa ou predominantemente associada a domínios não culturais, designadamente religioso, desportivo ou comercial, excetuando-se os casos em que essas dimensões assumiram uma função cultural explícita e reconhecida, como a realização regular de concertos, exposições ou festivais em igrejas ou espaços desportivos.

Os critérios operacionais foram organizados a partir de seis categorias analíticas, alinhadas com o AACP e adaptadas às especificidades territoriais da Área Metropolitana do Porto: (i) espaços e equipamentos culturais, (ii) eventos culturais, (iii) estabelecimentos de ensino com formação cultural e artística, (iv) associações, coletividades, fundações e entidades culturais, (v) itinerários e rotas culturais e (vi) redes culturais. Esta estrutura permitiu distinguir tipologias funcionais distintas, mantendo uma leitura integrada do ecossistema cultural metropolitano.

Na categoria espaços e equipamentos culturais, consideraram-se infraestruturas físicas com vocação cultural reconhecida, gestão institucional identificável e abertura regular ao público. Incluíram-se museus, núcleos museológicos, bibliotecas, arquivos, teatros, cineteatros, centros culturais, galerias e espaços expositivos com programação ou funções técnicas reconhecidas.

Os eventos culturais foram definidos como programações com intencionalidade cultural explícita, organização estruturada, comunicação pública e algum grau de continuidade ou identidade própria. Incluíram-se festivais, ciclos, temporadas, mostras, bienais, programações expositivas e programações regulares de artes performativas. Não foram contabilizados eventos avulsos ou unidades isoladas.

Os estabelecimentos de ensino com formação cultural e artística abrangeram instituições de ensino formal, não formal e especializado que oferecem formação regular nas áreas da cultura, das artes e do património. Incluíram-se escolas públicas e privadas, conservatórios, academias, escolas profissionais, estruturas associativas com oferta formativa continuada, bem como estabelecimentos integrados no Plano Nacional das Artes.

As associações, coletividades, fundações e entidades culturais corresponderam a organizações da sociedade civil que desenvolvem atividade cultural, artística ou patrimonial de forma continuada. Foram incluídas apenas entidades com existência legal ou administrativa identificável, atividade regular documentada e reconhecimento territorial.

Os itinerários, rotas e redes culturais integraram percursos temáticos e estruturas de cooperação entre entidades culturais, artistas ou municípios, desde que apresentassem coordenação identificável, continuidade temporal, comunicação pública e atividade cultural documentada.

Resultados Quantitativos Preliminares

A Tabela 1 sintetiza os resultados obtidos na primeira fase, apresentando a quantidade de ativos culturais identificados por tipologia e município.

AMP	Agentes Culturais	Festas	Espaços e Equipamentos	Eventos	Itinerários e Rotas Culturais	Redes Culturais	Abrangência Total
Arouca	72	17	39	57	7	7	199
Espinho	24	12	16	69	3	4	128
Gondomar	195	8	16	61	15	4	204
Maia	54	34	83	165	5	5	326
Matosinhos	103	81	42	89	9	7	331
Oliveira de Azeméis	79	18	62	148	12	6	325
Paredes	81	16	41	139	2	4	283
Porto	368	145	358	342	11	18	1242
Póvoa de Varzim	53	27	46	125	17	7	275
Santa Maria da Feira	192	36	15	58	1	9	311
Santo Tirso	42	12	28	51	4	7	132
São João da Madeira	18	7	18	57	2	11	108
Trofa	43	11	54	65	4	2	189
Vale de Cambra	17	7	18	58	7	4	131
Valongo	64	15	18	62	8	7	194
Vila do Conde	55	16	59	194	22	6	352
Vila Nova de Gaia	88	32	57	118	8	4	309
Abrangência Total	1479	502	938	1873	127	112	5031

Tabela 1: Síntese dos resultados obtidos na fase 1 do projeto

O levantamento contabiliza um total de 5.031 ativos culturais distribuídos pelos 17 municípios da AMP. O Porto concentra a maior parcela, com 1.242 ativos, o que representa cerca de 24,7% do total metropolitano, evidenciando o papel central da cidade como polo cultural estruturante. Em seguida, Vila do Conde (352), Matosinhos (331), Maia (326) e Oliveira de Azeméis (325) formam um segundo grupo de concelhos com forte densidade cultural, que juntos somam mais de um terço de todos os ativos registados. Estes valores revelam um eixo litoral-norte consolidado, onde a concentração de equipamentos, eventos e agentes culturais é significativamente superior à média metropolitana.

Nos municípios de menor dimensão populacional, como Arouca, Espinho e Vale de Cambra, observa-se uma presença mais pontual de estruturas culturais, ainda assim equilibrada quando ponderada pela escala territorial e demográfica. Tal distribuição

sugere uma rede metropolitana culturalmente policêntrica, em que a capital funciona como motor de dinamismo, mas coexistem polos de relevância intermédia com autonomia expressiva.

A distribuição percentual dos 5.031 ativos culturais identificados na AMP permite observar a forma como cada município contribui para o conjunto do sistema cultural metropolitano. Observa-se que o Porto, com 1.242 registos, concentra 24,7% do total, reafirmando o seu papel histórico e estrutural enquanto núcleo central de produção, difusão e fruição cultural da região. Este predomínio é expectável, dado o peso demográfico, a densidade institucional e a concentração de equipamentos culturais de grande escala (museus, teatros, centros culturais, escolas artísticas e universidades), que conferem à cidade uma capacidade de articulação e liderança regional no campo da cultura.

Observa-se uma distribuição relativamente policêntrica na segunda faixa de municípios, que inclui Vila do Conde (7,0%), Matosinhos (6,6%), Maia (6,5%), Oliveira de Azeméis (6,5%), Santa Maria da Feira (6,2%) e Vila Nova de Gaia (6,1%). Estes territórios afirmam-se como sub-centros culturais relevantes, com dinâmicas próprias e contributos expressivos para o sistema cultural metropolitano. No seu conjunto, este bloco representa cerca de 39% do total de ativos culturais identificados, evidenciando uma capilaridade significativa da oferta e uma distribuição mais equilibrada do que seria expectável num sistema metropolitano fortemente centralizado.

A análise dos municípios de menor dimensão populacional, como Arouca, Espinho, Vale de Cambra, São João da Madeira ou Trofa, revela uma presença cultural constante, embora mais modesta em termos absolutos. Nestes contextos, a expressão cultural encontra-se fortemente associada à ação comunitária e associativa, às redes locais de ensino artístico e à programação municipal, assegurando um papel relevante na coesão territorial e na democratização do acesso à cultura.

AMP	População	Ativos culturais	Ativos por 1000 hab.
Arouca	21146	199	9.41
Espinho	31886	128	4.02
Gondomar	168027	204	1.21
Maia	143282	326	2.28
Matosinhos	174349	331	1.90
Oliveira de Azeméis	68611	325	4.74
Paredes	86854	285	3.28
Porto	231962	1242	5.36
Póvoa de Varzim	63408	265	4.18
Santa Maria da Feira	139312	311	2.23
Santo Tirso	71530	132	1.85
São João da Madeira	21885	108	4.94
Trofa	39112	189	4.83
Vale de Cambra	22864	131	5.73
Valongo	95694	194	2.03
Vila do Conde	79533	352	4.42
Vila Nova de Gaia	304149	309	1.02

Tabela 2: Distribuição per capita de ativos culturais na Área Metropolitana do Porto

A análise dos dados relativos à densidade de ativos culturais por concelho da AMP permite observar variações significativas na relação entre o número de ativos e a população residente. O indicador utilizado, número de ativos culturais por mil habitantes, evidencia desigualdades territoriais relevantes e oferece um retrato comparativo da vitalidade cultural local em proporção à dimensão populacional (Tabela 2).

Os resultados revelam que Arouca apresenta a maior densidade de ativos culturais da região, com 9,41 ativos por mil habitantes, destacando-se claramente do conjunto metropolitano. Este valor elevado poderá estar associado à valorização do património natural e cultural, ao dinamismo das associações locais e à concentração de estruturas culturais que servem um território de menor dimensão populacional. Seguem-se Vale de Cambra (5,73) e o Porto (5,36), cujos resultados refletem realidades distintas: no caso de Vale de Cambra, o rácio é elevado em virtude da escala populacional reduzida; já no Porto, o número absoluto de ativos é significativamente superior, correspondendo a um dos principais centros culturais do país.

Num patamar intermédio situam-se concelhos como São João da Madeira (4,93), Trofa (4,83), Oliveira de Azeméis (4,74), Vila do Conde (4,42) e Póvoa de Varzim (4,18), que evidenciam uma relação equilibrada entre a oferta cultural e o volume

populacional. Estes territórios apresentam estruturas culturais consolidadas e uma articulação estável entre equipamentos municipais, coletividades e programação local.

Os concelhos de Espinho (4,02) e Paredes (3,28) encontram-se próximos da média metropolitana, enquanto Maia (2,28), Santa Maria da Feira (2,23), Valongo (2,03), Matosinhos (1,90) e Santo Tirso (1,85) revelam valores per capita mais baixos, ainda que possuam redes culturais expressivas em termos absolutos. Nestes casos, o desafio reside em garantir a descentralização territorial dos recursos e o acesso equitativo às atividades culturais, mitigando a concentração de oferta nos centros urbanos principais.

As densidades mais reduzidas observam-se em Gondomar (1,21) e Vila Nova de Gaia (1,02), concelhos caracterizados por elevada densidade populacional e território extenso, o que tende a diluir a proporção de ativos culturais por habitante. Apesar da existência de equipamentos relevantes e de dinâmicas culturais reconhecidas, o peso relativo desses ativos no conjunto da população é inferior à média metropolitana, o que sugere a necessidade de reforço das políticas de proximidade e de incentivo à criação e manutenção de infraestruturas culturais locais.

Tabela 3: Distribuição por domínios culturais

A tabela sistematiza a distribuição dos 5.031 ativos culturais identificados na Área Metropolitana do Porto, classificados segundo os dez domínios da Conta Satélite da Cultura (CSC). A leitura dos dados evidencia a diversidade do tecido cultural

metropolitano, bem como padrões diferenciados de concentração temática e de estruturação territorial entre os concelhos.

As Artes do Espetáculo (1.717 ativos) e o Património Cultural (1.222 ativos) surgem como os domínios mais representativos, concentrando, em conjunto, cerca de 60% do total dos registos. Segue-se o domínio Interdisciplinar (1.200 ativos), que agrega iniciativas híbridas, projetos associativos e ações transversais. Com menor expressão quantitativa surgem as Artes Visuais (357), as Bibliotecas, Livros e Publicações (220) e o Audiovisual e Multimédia (147). Os domínios de natureza mais técnica ou especializada, como Arquitetura e Arquivos, apresentam uma expressão residual (24 registos cada), concentrando-se maioritariamente no Porto, enquanto a Publicidade surge como domínio residual, com apenas um registo, refletindo a dispersão do setor fora dos circuitos institucionais de mapeamento cultural.

A predominância das Artes do Espetáculo confirma a vitalidade das práticas performativas na AMP, incluindo teatro, música, dança e festivais, frequentemente sustentadas por coletividades, associações e estruturas municipais, evidenciando o papel estruturante do associativismo cultural. O peso do Património Cultural reflete, por sua vez, a relevância dos museus, monumentos e espaços museológicos, bem como o reconhecimento de patrimônios imateriais e tradições locais, particularmente expressivos em concelhos como Arouca, Trofa, Vale de Cambra e Santa Maria da Feira.

O domínio Interdisciplinar destaca-se como indicador da emergência de práticas culturais contemporâneas que cruzam criação artística, educação e participação comunitária, incluindo projetos de arte comunitária, festivais híbridos e plataformas de cocriação. Já as Artes Visuais mantêm uma distribuição mais concentrada em pólos urbanos como Porto, Maia e Matosinhos, onde se localizam galerias, espaços de arte contemporânea e instituições de ensino superior artístico. O domínio das Bibliotecas, Livros e Publicações apresenta uma distribuição territorial mais homogénea, sinalizando a consolidação das redes municipais de leitura pública e o investimento continuado na promoção da literacia cultural.

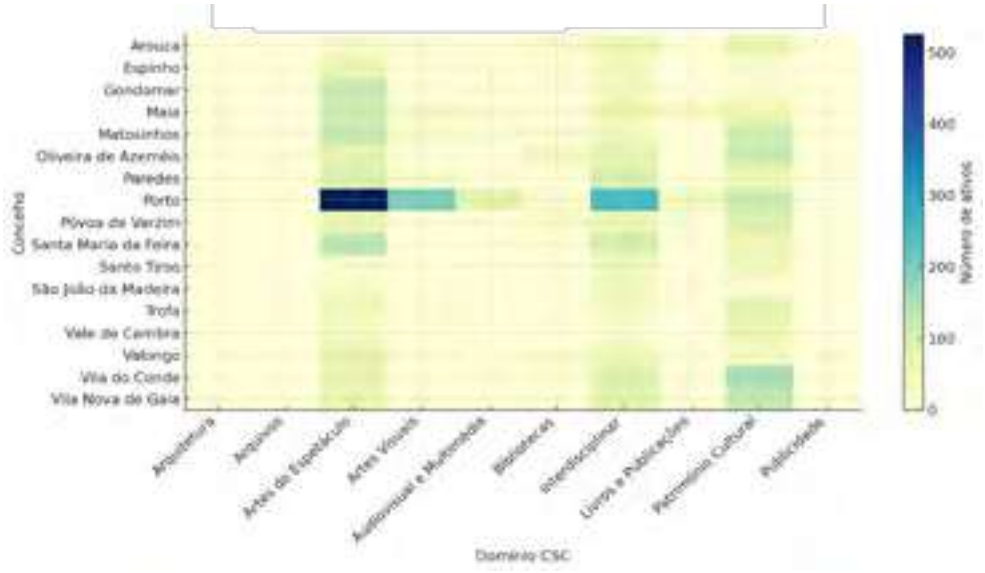


Gráfico 1: Distribuição dos ativos culturais por Domínio CSC e por concelho

O Gráfico 1 apresenta uma visualização heatmap da distribuição dos 5.031 ativos culturais identificados na Área Metropolitana do Porto, organizados segundo os dez domínios principais da Conta Satélite da Cultura (CSC) e os dezassete concelhos que integram a AMP. Esta representação permite observar de forma simultânea as diferenças de escala e especialização cultural entre os territórios, evidenciando padrões de concentração, dispersão e complementaridade.

Observa-se uma forte assimetria territorial, com o Porto a assumir um papel claramente dominante, refletindo o seu estatuto de centro urbano metropolitano e pólo aglutinador de infraestruturas culturais, equipamentos de média e grande escala e uma densa rede de agentes e eventos. Seguem-se, a alguma distância, Matosinhos, Maia e Vila do Conde, concelhos que se destacam por uma dinâmica cultural diversificada e por políticas locais consistentes na valorização das práticas artísticas e patrimoniais.

A análise dos domínios revela que as Artes do Espetáculo, o Património Cultural e as atividades de caráter interdisciplinar constituem os eixos predominantes na região, presentes de forma expressiva em quase todos os concelhos. Estes domínios demonstram uma relação direta com o tecido associativo, a programação de eventos e a manutenção de patrimónios materiais e imateriais. Por outro lado, domínios como

Arquitetura, Arquivos, Audiovisual e Multimédia e Publicidade apresentam menor expressão, concentrando-se sobretudo em contextos urbanos de maior densidade institucional, o que reflete a natureza mais técnica e profissionalizada dessas áreas.

Mapas

Com base nos dados sistematizados, foi desenvolvida uma primeira versão dos mapas interativos que representam graficamente os ativos culturais identificados nos 17 municípios da AMP. Estes mapas têm, nesta fase, uma função essencialmente descritiva e geográfica, apresentando os pontos exatos de localização dos ativos culturais no território metropolitano.

A visualização cartográfica não expressa ainda relações de densidade, distribuição temática ou hierarquias territoriais, trata-se de uma representação direta e fiel da informação recolhida, que permite uma leitura espacial inicial do conjunto dos ativos. A disposição dos pontos no mapa evidencia, contudo, a ampla cobertura territorial e a diversidade geográfica da atividade cultural, com especial concentração nas zonas urbanas de maior densidade populacional, como é possível observar nas Figuras 1 e 2.



Figura 1: Representação cartográfica dos ativos culturais identificados na AMP



DESIGNAÇÃO
Cor(p)o Metropolitano

TEXTO DE APRESENTAÇÃO
O COR(p)O METROPOLITANO estreou-se em 2021, enquanto projeto de construção social e cultural associado à prática artística e musical, de carácter colaborativo, através de um trabalho em rede capaz de promover o sentido identitário e sentimento de pertença da Área Metropolitana do Porto a partir do envolvimento das suas comunidades, apresentando o resultado de 17 residências artísticas únicas dedicadas a um olhar coletivo sobre o património material e imaterial dos 17 municípios que a constituem.

TIPOLOGIA DOS ATIVOS CULTURAIS
Eventos Culturais

Domínio CDC Principal
Artes do Espetáculo

ESPECIFICIDADES
Evento Multidisciplinar

Morada

Figura 2: Cartão de Identificação Cultural do cor(p)o Metropolitano

Ao clicar sobre cada ponto no mapa, o utilizador acede a um cartão individual do ativo cultural (Figura 2), desenvolvido a partir do modelo normalizado do projeto. Este cartão inclui campos relativos à identificação institucional, tipologia, domínio cultural, público-alvo, modalidades de gestão, programação regular e integração em redes culturais.

O cartão de identificação cultural corresponde à forma simplificada de registo na base de dados, integrando os elementos essenciais de identificação recolhidos durante o processo de cartografia. Trata-se, portanto, de uma primeira camada informativa, que permite organizar e uniformizar os dados inicialmente inseridos nos mapas. As bases de dados mais extensas, que incluem informação adicional e elementos descritivos mais profundos, só serão integradas após o processo de revisão e validação. Apenas a informação confirmada será posteriormente incorporada nas fichas de identificação cultural, a preencher na segunda fase do trabalho.

Conclusão

Os resultados da primeira fase do mapeamento cultural da AMP permitem delinear uma leitura do sistema cultural metropolitano como uma realidade

hierarquizada, mas não exclusivamente centralizada. A concentração de ativos no Porto confirma o seu peso histórico e institucional enquanto polo de produção e mediação cultural, enquanto a presença de subcentros e de perfis municipais diferenciados evidencia uma configuração policêntrica, sustentada por dinâmicas locais de associativismo, programação e patrimônio. A análise per capita demonstra ainda que a densidade cultural não se reduz ao volume absoluto de ativos, podendo, em municípios de menor dimensão populacional, assumir um papel estruturante na coesão comunitária e na produção simbólica (Bianchini & Ghilardi, 2007; Evans & Foord, 2008).

Do ponto de vista da política pública, a Fase 1 confirma que o mapeamento cultural não constitui apenas um exercício técnico de inventariação, mas um instrumento de produção de legibilidade territorial, com implicações diretas na definição de prioridades, na legitimação de investimentos e na discussão de critérios de equidade e descentralização. Ao estabilizar categorias e tornar comparáveis realidades municipais heterogéneas, o processo cria condições para uma governação cultural mais informada à escala metropolitana, ao mesmo tempo que coloca desafios próprios da governação multinível, nomeadamente a articulação entre autonomias locais e a definição de standards comuns (European Commission, 2023; United Cities and Local Governments, 2015).

A leitura dos domínios culturais nesta fase inicial, baseada em tipologias operacionais, revela a predominância das Artes do Espetáculo, do Património Cultural e das práticas Interdisciplinares, refletindo um ecossistema ancorado em programação performativa, memória e dinâmicas associativas híbridas. Em contrapartida, a menor expressão de domínios mais técnicos ou institucionalmente concentrados, como Arquivos, Arquitetura ou algumas áreas do Audiovisual, aponta para a necessidade de políticas diferenciadas que promovam circulação, cooperação intermunicipal e investimento estratégico em infraestruturas culturais menos distribuídas territorialmente (Evans & Foord, 2008; United Cities and Local Governments, 2020).

A Fase 2 do projeto será determinante para a implementação do mapeamento e da cartografia enquanto instrumentos operacionais, permitindo consolidar a base de dados,

aprofundar a validação da informação e desenvolver visualizações analíticas de apoio ao planeamento cultural. A Fase 3 terá como objetivo a estabilização conceptual do processo, procedendo à transformação das tipologias operacionais em tipologias definitivas, com eventual ajustamento dos domínios e subdomínios culturais em função das especificidades do território, das tipologias finais identificadas. Este caráter interativo, sensível ao contexto, reforça o mapeamento cultural enquanto instrumento de governação cultural informado e ajustado à diversidade metropolitana (Duxbury et al., 2015; Pillai, 2013; Área Metropolitana do Porto, 2023).

Referências Bibliográficas

ÁREA METROPOLITANA DO PORTO. (2023). Carta Metropolitana para a Cultura 2023–2028. Área Metropolitana do Porto.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. (2013). Lei n.º 75/2013, de 12 de setembro. Diário da República, 1.ª série, n.º 176.

BIANCHINI, F., & GHILARDI, L. (2007). Thinking culturally about place. Place Branding and Public Diplomacy, 3(4), 280–286. https://doi.org/10.1057/palgrave.pb.6000079

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO E DESENVOLVIMENTO REGIONAL DO NORTE. (2024). Plano de Ação Regional para a Cultura NORTE 2030. CCDR NORTE.

DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES. (n.d.). Direção-Geral das Artes. https://www.dgartes.gov.pt

DUXBURY, N., GARRETT-PETTS, W. F., & MACLENNAN, D. (2015). Cultural mapping as cultural inquiry. Routledge.

EVANS, G., & FOORD, J. (2008). Cultural mapping and sustainable communities: Planning for the arts revisited. Cultural Trends, 17(2), 65–96. https://doi.org/10.1080/09548960802090634

EUROPEAN COMMISSION. (2023). Culture and Democracy: The Evidence. Brussels: European Commission.

GAMA, M. (Coord.). (2020). Cultura no pós-Norte 2020: Sumário executivo. Observatório de Políticas de Ciência, Comunicação e Cultura (POLObs), Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho.

GOVERNO DE PORTUGAL. (1989). Decreto-Lei n.º 46/89, de 15 de fevereiro. Diário da República, 1.ª série, n.º 38.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (INE), I.P. (2022). Conta Satélite da Cultura 2018–2020. Lisboa: INE, I.P.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. (2024). A implementação das NUTS 2024 em Portugal. INE.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. (2024). População residente (N.º) por Local de residência (NUTS – 2024) e Sexo; Anual. Sistema de Informação Estatística do INE.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. (2025). Estatísticas da cultura 2024. INE, I. P.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. (2012). Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). Brasília: MinC.

NEVES, J. S., MACEDO, S. C., SANTOS, J., & LIMA, M. J. (2024). Atlas Artístico e Cultural de Portugal. Lisboa: Direção-Geral das Artes.

PORDATA. (2024). População residente: total e por grandes grupos etários – Região Norte (NUTS II). Fundação Francisco Manuel dos Santos. https://www.pordata.pt

UNIÃO EUROPEIA. (2024). Regulamento (CE) n.º 1059/2003 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 26 de maio de 2003, relativo à instituição de uma Nomenclatura Comum das Unidades Territoriais Estatísticas (NUTS) (texto consolidado em 01.01.2024). EUR-Lex.

UNIÃO EUROPEIA. (2023). Regulamento Delegado (UE) 2023/674 da Comissão, de 26 de dezembro de 2022, que altera os anexos do Regulamento (CE) n.º 1059/2003 no que respeita à classificação NUTS. Jornal Oficial da União Europeia, L 87, 24.03.2023, 1–53.

UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS. (2015). Culture 21: Actions (Agenda 21 for culture). Barcelona: UCLG.

UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS. (2020). Culture in the Sustainable Development Goals: A guide for local action. Barcelona: UCLG.

REVERBERAÇÕES DO LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO DO CENTRO CULTURAL BOM JARDIM (CCBJ)

Jose Carlos Lazaro[1]
Heitor Bantim[2]
Francisco Rômulo do Nascimento Silva[3]

RESUMO:
Este artigo apresenta a avaliação de uma política pública, o Laboratório de Criação, implementada por um equipamento cultural público estadual, o Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), localizado no Grande Bom jardim em Fortaleza CE. Usando uma metodologia de avaliação mista quali-quanti e qualitativa temos como resultados a identificação de efeitos positivos, reverberações, sobre os beneficiários e seu contexto social.

PALAVRAS-CHAVE: Avaliação, Reverberação, Equipamento Cultural.

O Grande Bom Jardim, como uma das zonas existenciais-físicas preta-periférica, inventa a vida nos dias de destruição. Sua arquitetura é marcada pela violência-inaugural contra a terra, contra a carne-negra: entre becos, vielas e asfaltos, germinam toda-sorte de musicalidade prete, desde o rap e o funk passando pelo brega, forró de favela até o som do passinho. Lugar que concentra inúmeros terreiros de religiões de matriz africana é também o território feito de muita força, luta e modos criativos que especula a vida que produz vida: diferentes modos ser com e para o coletivo: grupos de teatros, dança, artesanias infinitas, artes visuais, fotografia e outras manifestações in(ter)ventivas e imaginativas com e a partir das diferentes linguagens.

O Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), inaugurado em dezembro de 2006, foi um espaço construído com recursos do Fundo Estadual de Combate à Pobreza (FECOP). Este surgiu não somente como resposta às demandas de movimentos sociais locais, como a Rede de Arte e Cultura do Bom Jardim, consolidando-se como um espaço de formação artística, ação cultural e atenção social. Único equipamento cultural

[1]Professor Doutor na UFC (PPAC/FEAAC), Pesquisador do Programa Cientista-Chefe da Cultura. CCCult, lazaro.ufc@gmail.com,
[2] Assistente de Formação na Escola de Cultura e Artes do Centro Cultural Bom Jardim, graduando em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e pesquisador no CCCult E-mail: heitor.bantim@gmail.com .

público estadual do Ceará imerso físico e existencialmente em territórios e territorialidades dissidentes, o CCBJ desde sua criação, destaca-se como modelo tem se mostrado essencial para efetivação de suas ações e para a ampliação do acesso ao fomento à arte e à cultura nas comunidades que compõem o Grande Bom Jardim, além de ser o único equipamento cultural que possui uma “gestão compartilhada” como cena e exercício da política como estratégia de causar torção e especular possíveis desmontagens.

Os programas e atividades do CCBJ se apresentam no final de 2024 dividia em três áreas de atividades-fim centrais: Programa de Formação Artística / Escola de Cultura e Artes - ECA, Programa de Ação Cultural e Programa de Atenção Social / Núcleo de Articulação Técnica Especializada - NArTE . Assim além do

Mesmo que todos os programas tenham interrelações, e dinamismo nas estruturas, no final de 2024 temos uma reestruturação das áreas de formação e ação cultural, ficando o CCBJ , além do NArtE, com três programas/linhas/gerências com foco no fazer artístico: formação, produção artística e difusão cultural.

- Formação: Por meio da Escola de Cultura e Artes (ECA), o centro oferece cursos técnicos reconhecidos, (cursos de curta duração e cursos extensivos), oficinas livres, ateliê de produção e laboratórios de criação em diversas linguagens artísticas, como dança, música, teatro, audiovisual, e cultura digital. Essas formações são acompanhadas de bolsas-auxílio para garantir o acesso de jovens em situação de vulnerabilidade.
- Produção Artística: O Ateliê de Formação funciona como um espaço de experimentação, onde os participantes desenvolvem habilidades criativas em áreas como artes visuais, composição musical e dramaturgia. Essa iniciativa promove a profissionalização e a geração de renda no setor cultural.
- Difusão Cultural: A Mostra das Artes e outras atividades de programação gratuita valorizam a produção artística local, oferecendo visibilidade a talentos periféricos e fomentando a autoestima comunitária.

Este artigo tem como objetivo analisar indicadores “sensíveis” (qualitativos ligados a percepção dos envolvidos na política) baseados nos participantes ao seus Laboratórios de Criação e Pesquisa. Evitando a palavra impacto para os efeitos das ações, estamos seguindo com a proposta de buscarmos a “reverberação” das ações nos participantes da formação.

Assim, dividimos o artigo em seções que começam com uma apresentação do CCBJ, seguido, pela apresentação da Metodologia e os Achados relacionados com o Objeto foco deste os Laboratório de Criação e Pesquisa da Escola de Cultural e Arte (ECA) do CCBJ.

Centro Cultural Bom Jardim: Estrutura, Programas, Atividades e Pessoas

Mesmo que as referências e informações sobre a área cultural do Grande Bom Jardim (região periférica de Fortaleza com cerca de 200.000 hab.) e o CCBJ tenha crescido recentemente (Centro Cultural Bom Jardim, 2021, Bantim et al 2025, Oliveira e Silva 2025, Oliveira e Sales, 2025) cabe um breve resgate histórico e estrutural. Nascendo em 2006 a partir da Rede de Arte e Cultura do Bom Jardim, o cerne do Centro Cultural Bom Jardim é a “Cultura” no sentido amplo, mas também restrito, o que se expõe na sua estrutura física, seus programas, atividades, parceiros e pessoas. Estrutura física local utilizada para atividades formativas, apresentações artísticas e eventos culturais, inclui: **Teatro Marcus Miranda (**um espaço versátil que acomoda diversos tipos de apresentações artísticas); **Ateliê/Sala Multiuso (**destinado a atividades como artes visuais, moda, audiovisual e música); **Multigaleria (**espaço dedicado a exposições e ensaios de grupos de dança e teatro), Sala de Dança, Estúdio de Áudio/Música, Biblioteca Cristina Poeta e Cineclube. Esses espaços são utilizados para aulas, ensaios, apresentações e outras atividades culturais, atendendo às necessidades da comunidade e dos artistas locais.

Mesmo com esta estrutura podemos afirmar ainda que que o CCBJ não é “apenas” o CCBJ “físico, localizado na Rua Três corações, 400 no Bom Jardim (https://maps.app.goo.gl/8PzpkaixohTZMYau9), pois a sua atuação está ampliada para

sua rede de instituições parceiras. Embora o número oscile desde a sua criação, chegando a cerca de 100 parceiros registrados, em tínhamos a seguinte número e definição:

> O CCBJ é desenvolvido de forma integrada e articulada com as mais de 40 instituições parceiras do CCBJ e agentes culturais dos bairros que compõem o Grande Bom Jardim e que tenham como missão o trabalho no campo da criação, formação e difusão cultural, ressaltando a cultura como um direito humano fundamental, vetor de desenvolvimento local. Estes parceiros que compõem a malha do terceiro setor, fortemente atuante no território, possuem a responsabilidade de ceder seus espaços, bem como mobilizar o público do entorno para inscrição e participação nas atividades formativas ofertadas neles. **(**Centro Cultural Bom Jardim, 2021, p.33)

Estes grupos de parceiros têm uma considerável relação com os representantes locais membros da gestão compartilhada.

Metodologia

Esta pesquisa foi desenvolvida pelo CCBJ em parceria com o grupo de pesquisadores do Programa Cientista Chefe de Cultura (CCCult). A intencionalidade e justificativa do Eixo 3 do CCCult tem sido buscar avaliar os resultados diretos das ações desenvolvidas pelos equipamentos sobre os envolvidos e seu entorno, embora a palavra “impacto” venha se desenvolvendo fora do conceito econômico de um efeito sistêmico em uma região ou território, seguimos preferindo a palavra “reverberação” para identificar o efeito da formação, fruição ou experiências culturais (conforme Lazaro, Lima e Santos, 2023). No segundo semestre de 2025 para avaliação foca nos egressos do Laboratório de Pesquisa do CCBJ. Metodologicamente no Eixo 3 do CCCult estamos propondo uma avaliação mista, “complementar” a avaliações baseadas em dados gerais (números de alunos, orçamentos, gastos) usando técnicas como questionários (que buscam captar noções subjetivas - ”survey de experiências”, conforme Gil e Reis Neto, 2020), e rodas de conversa (Grupos Focais) , visando avaliar a reverberação (Lazaro, Lima Santos, 2023), ou seja o efeito direto das ações sobre as pessoas, visto a complexidade (neste momento) de buscar um “impacto” local regional em uma população tão ampla e difusa quanto a do Grande Bom Jardim. A pesquisa traz

(conforme roteiro e questionário proposto) questões sobre o processo de inclusão gerado pela participação na formação ou fruição, a percepção dos atores desta, assim como a percepção de como tal formação ou participação altera sua vida e ao seu redor (a reverberação), partindo da sua percepção neste processo e da identificação de seus perfis e marcadores pessoais (raça-etnia, sexo, orientação sexual, situação econômico profissional).

Mesmo usando questionários (survey de experiência), e grupo focal, e trazendo resultados aparentemente funcionalista e causais, entendemos que a pesquisa, com as conversas dos grupos focais, mais as experiências e vivências do pesquisadores no CCBJ, estrutura um possibilidade de além de apresentar uma validação para os diferentes níveis de gestão e polícia cultura, é essencialmente uma pesquisa crítica implicada, na busca da voz e perspectiva do entrevistados (“beneficiários” da política, participantes) e dos pesquisadores e gestores do CCBJ. Como reforçamos na área de estudos organizacionais, e a busca de entendimento sobre organizações (como o CCBJ), e esses nunca estão livre da dualidade proposta por Habermas de Conhecimento e Interesse, que defende que “que os interesses orientadores do conhecimento são responsáveis por zelar pela unidade do sistema de ação e experiência, sendo que o interesse técnico e o interesse prático estão entrelaçados com os elementos constituintes do sistema social, enquanto que o interesse emancipatório garante o elo entre o saber teórico e a práxis de vida” (PAULA, 2016, p37), sendo esta junção uma perspectiva se tem uma abordagem sociológica híbrida (PAULA, 2016, p.43), ao mesmo tempo Crítica-Emancipatória e Hermenêutica baseada no interesse público rompendo com conflitos epistemológicos que afastam a ciência da prática. Assim, nas seções seguintes apresentamos as avaliações desenvolvidas para os Laboratórios de Pesquisa.

Laboratórios de Pesquisa da Escola de Cultura e Arte (ECA) do CCBJ

Enquanto isso, na ausência de uma palavra, por “laboratório” devemos entender aqui não como esse lugar que significaria “descoberta”, mas sim como prática colaborativa sempre incompleta. Logo, uma prática baseada na colaboração, na

curiosidade, nas possibilidades, na abertura para pausas e esperas não verticais-horizontais, mas sim da experimentação. Longe das certezas, o espaço que possibilita a dúvida é um lugar por excelência da pesquisa como prática que testa, muda de caminhos e faz o "erro" virar "acerto". Um percurso espiralar de começo, meio e começo, como nos ensina Antônio Bispo dos Santos (2023), é a partir das pesquisas realizadas por artistas-pesquisadores junto a outros artistas-pesquisadores e/ou oficineiros, que cada processo se refaz por meio de temas e intenções poéticas e políticas relevantes não somente para suas práticas enquanto grupo ou coletividade, mas especialmente, como outros modos de fazer *pesquisa implicada.*

Os Laboratórios de Pesquisa do CCBJ são programas de formação artística que oferecem espaços de investigação, experimentação e desenvolvimento artístico, com foco na criação autoral, no pensamento crítico e no fortalecimento de trajetórias nas artes e na cultura, sobretudo nos territórios periféricos de Fortaleza. Alinhados à perspectiva de Paulo Freire (1996) sobre a educação como prática da liberdade e a Poética da Relação de Édouard Glissant (2011) como pensamento que reúne em si a coexistência, a confluência e a transmutação; os laboratórios são lugares de experimentação, permuta, tensionamentos e, por fim, de *des-ocupação poética e política* de outros saberes com e a partir dos emaranhamentos imprevisíveis de cada proposta de pesquisa coletiva. Isto é, dentre outras iniciativas ligadas à cultura, arte, educação e direitos humanos, o Laboratório de Pesquisa busca oferecer uma *experiência imersiva* em arte e pensamento, incentivando os participantes a desenvolverem pesquisas artísticas baseadas em suas próprias vivências, estéticas e territórios. Por meio de diferentes linguagens, como dança, música e audiovisual, teatro, fotografia, circo, *design* e cultura digital, o foco está no processo de aprendizagem e desenvolvimento, incentivando a construção *com e para* por meio da escuta, da construção coletiva e da *extensão-filiação* (Glissant, 2011) das ideias e preocupações dos jovens a partir de 16 anos da periferia do Grande Bom Jardim.

Diante disso, o Laboratório de Pesquisa do CCBJ, enquanto política pública, busca colaborar e possibilitar o fortalecimento das expressões culturais das periferias

por meio do fomento e difusão dos potenciais criativos já efervescentes e existentes nos territórios, bem como incentivando o compartilhamento desses processos com as comunidades e estimulando a criação de novos projetos. O conceito que guia os Laboratórios é que a pesquisa é uma *prática poética e política* em si mesma, podendo ou não resultar em uma obra artística, por exemplo. O laboratório oferece tempo, escuta e estrutura para que os artistas possam se aprofundar em suas investigações com maior autonomia. Em outras palavras, o Laboratório de Pesquisa do CCBJ é o esse lugar de "germinação", isto é, de processo de investigação, experimentação, ampliação de repertório e pesquisa histórica, estética e técnica; e não como espaço de criação e/ou produção de ações culturais. Os exemplos de ações culturais podem surgir como fruto da pesquisa ou estar vinculados a produtos já em desenvolvimento, porém estes produtos não são a finalidade do laboratório, ficando o CCBJ livre de quaisquer encargos de financiamento de obras artísticas.

Laboratórios de Pesquisa: Grupos focais e "Survey de Experiência": Perfis, Percepções e Experiências

Esta pesquisa se desenvolve de forma articulada entre dois campos: uma abordagem qualitativa, que emerge das narrativas, percepções e reflexões construídas nos grupos, trazidas nos grupos focais, e uma abordagem quantitativa, a partir do levantamento de dados sociodemográficos das pessoas que participaram dos Laboratórios de Pesquisa do CCBJ e suas respostas ao survey de experiência. Neste foram analisadas, ao todo, 42 pessoas, pessoas egressas dos Laboratórios, que, em diferentes momentos, também estiveram inseridas em outros cursos e formações ofertados pelo CCBJ. Este levantamento quantitativo permite observar, de forma mais sistemática, como as questões de acesso, território, raça, gênero e escolarização se materializam nas trajetórias dessas pessoas dentro do equipamento.

Perfis e marcadores dos respondentes do Laboratório de Pesquisa

O perfil dos respondentes é percebido como uma amostra real dos participantes pelos gestores, sobretudo quando apresentamos marcadores sobre identidade de gênero, autodeclaração de LGBTQIAPN+ e formação e situação socioeconômica Os Gráficos 1 e 2 mostram a Identidade de Gênero e a autodeclaração quanto a LGBTQIQPN+.

Gráfico 1: Identidade de Gênero



Gráfico 2: autodeclaração LGBTQIQPN+



O gráfico 1 apresenta a distribuição dos respondentes quanto a identidade de gênero. A presença significativa de pessoas travestis e pessoas não binárias é extremamente relevante. Isso demonstra que o CCBJ é um espaço que atrai e acolhe pessoas de gêneros dissidentes, o que não é comum na maioria dos equipamentos

públicos. A proporção equilibrada entre homens cis e mulheres cis reflete uma participação ampla de gêneros tradicionais. O dado de “não informado” (1) também é importante, pois revela que ainda há desconforto ou insegurança em se posicionar, o que pode indicar a necessidade de fortalecer ações de acolhimento e segurança afetiva no espaço. O gráfico 2 expõe a quantidade de pessoas autodeclaradas LGBTQIAPN+ entre os respondentes Mais da metade dos respondentes (52%) se autodeclaram LGBTQIAPN+, o que é altamente expressivo. Isso revela que o CCBJ é um espaço percebido como seguro e afirmativo para essa população. Contudo, o número de pessoas que optaram por não informar (2) pode apontar para questões relacionadas à insegurança, estigma ou até desconhecimento sobre a relevância do dado. A presença de pessoas LGBTQIAPN+ reforça o papel do CCBJ como território de resistência e afirmação. Isso exige, por outro lado, o fortalecimento contínuo de políticas afirmativas, acompanhamento psicossocial e a promoção de eventos e formações com pautas diretamente ligadas às vivências LGBTQIAPN+.

As pesquisas também revelam a presença de 4 pessoas de povos de terreiro que é significativa, considerando o contexto social de intolerância religiosa, especialmente contra religiões de matriz africana. O dado reflete também que o CCBJ cumpre seu papel enquanto espaço que dialoga com as culturas ancestrais e promove a valorização das identidades afro-brasileiras e tradicionais. Apenas uma pessoa indígena foi identificada, o que abre uma provocação: será que as ações do CCBJ têm dialogado de forma suficiente com os povos indígenas presentes na cidade ou no entorno? Apesar dos números serem pequenos, eles são politicamente muito potentes. Indicam a presença de resistência cultural, mas também a necessidade de ampliar ainda mais o diálogo inter-religioso e interétnico, fortalecendo práticas decoloniais dentro do espaço.

Ainda quanto ao perfil, nos gráficos 3 e 4 temos a situação formação e profissional dos participantes respondentes. Gráfico 3 mostra um perfil de autônomos, formais e informais e o Gráfico 4 mostra a formação dos respondentes

Gráfico 3: Situação Profissional

Gráfico 4: Situação Formação





O perfil das pessoas participantes do Laboratório de Pesquisa da ECA revela um grupo diverso e altamente engajado, formado por artistas com diferentes níveis de formação: adicional a esses dados temos na pesquisa que muitos mencionaram possuir "três ou mais" formações anteriores, incluindo graduação em artes visuais e cinema, e cursos técnicos em dança, teatro e circo. Isso demonstra uma comunidade artística rica em repertório e com forte desejo de continuidade e aprofundamento.

Considerações sobre os Laboratórios de Pesquisa do CCBJ Sobre Reverberações para possíveis impactos

Um dos elementos centrais na proposta de avaliação qualitativa das ações e formações culturais abrange o “impacto pessoal”, que estamos propondo sempre chamar de “reverberação”. A “teoria de mudança” proposta é que as formações culturais alteram as perspectivas pessoais sobre seu “ou redor” criando um “capital cultural” percebido pela sua família e seus pares, e seu território.

Nesta direção o survey realizado com os egressos dos Laboratórios busca a percepção do próprio sobre si mesmo e seu círculo mais próximo em seu território.

Gráfico 5: Reverberação do Projeto em si

Gráfico 6: Reverberação do Projeto em suas famílias



Nota-se um efeito de melhoria de confiança (gráfico 5), no entanto percebe-se que o contexto familiar não parece valorizar a formação em artes. Em questões abertas e no grupo focal emerge que as principais motivações relatadas pelos participantes incluem: o desejo de aprofundar sua pesquisa artística, o acompanhamento com tutores, a convivência em um ambiente criativo, o fortalecimento da autoconfiança e a possibilidade de expressar emoções por meio da arte.

Muitas pessoas também ressaltaram a importância de um ambiente emocional leve, acolhedor e desafiador, onde os feedbacks sejam encarados como oportunidades de crescimento. Como expressou a artista Erica, em um dos grupos focais:

> “A gente aqui que vem desse lugar de periferia e de quem quer fazer arte… o laboratório oportuniza o acesso que eu não tive. Ser acolhida com uma bolsa de pesquisa é algo imenso.”

Nos relatos do grupo focal, a formação proporcionada pelo Laboratório de Pesquisa do CCBJ é reconhecida como um ponto de virada na trajetória de muitos participantes. Para além do aprendizado técnico, o que se destaca é a construção de uma outra forma de pensar a prática artística, com mais consciência crítica e profundidade.

A fala de Elias, por exemplo, revela como o laboratório ampliou sua percepção sobre o próprio fazer artístico:

> "O primeiro laboratório, em 2018, mudou minha vida completamente de como é que eu faço arte. Desde então, tudo o que eu faço

> criativamente tem uma linguagem de pesquisa. Não tem mais como fazer de outra forma."

Esse depoimento mostra que a formação proposta vai além de técnicas artísticas: ela mobiliza ferramentas de reflexão, desenvolve olhares investigativos e propõe uma relação mais complexa com a criação. Já Erica, ao falar sobre a escrita de projetos e a elaboração de metodologia, nos mostra como o processo formativo inclui também a dimensão política e metodológica da arte:

> “A gente começou a pensar mesmo de como elaborar uma metodologia... estudar edital também... o edital já começa a pesquisa.” (Erica)

Ou seja, o aprendizado se dá tanto no campo estético quanto no acesso a conhecimentos estruturantes, como políticas públicas de cultura, escrita de projetos e gestão de processos criativos. Outro ponto central da dimensão formativa é o papel dos tutores e oficineiros como mediadores desse aprendizado. Eles são vistos pelos participantes como acompanhantes sensíveis, que ajudam a organizar ideias, alinhar expectativas e oferecer novos caminhos de pesquisa.

Essas falas são corroboradas nas análises dos gráficos de 7 a 10 sobre a ideia de reverberação. Isto é na percepção da formação sobre si mesmo e seu contexto

Gráfico 7: Reverberação social



Gráfico 8: Reverberação em seu território



Gráfico 9: Reverberação do Oportunidade

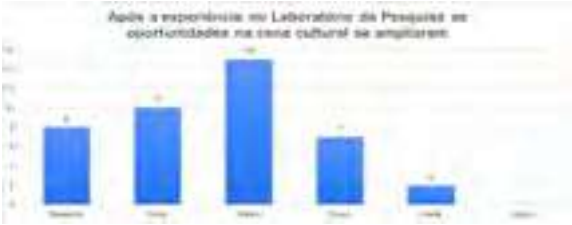


Gráfico 10: Reverberação do acesso Políticas



Além disso, a experiência formativa inclui o aprendizado de ferramentas que muitas vezes não chegam com facilidade às juventudes periféricas — como os relatórios de acompanhamento, os diários de bordo e os momentos de feedback. Como disse Erica:

> "Essas miudezas que são detalhes do fazer a gente não acessa... o laboratório oportuniza o acesso que eu não tive."

Por tudo isso, a dimensão formativa nos Laboratórios é abrangente, afetiva e transformadora. Ela combina o desenvolvimento de habilidades técnicas com o fortalecimento de subjetividades, abrindo caminhos para uma arte comprometida com o território, com a escuta e com o coletivo.

Considerações e reflexões

A análise revelou um grupo engajado, com experiências variadas — desde formações técnicas a cursos superiores em arte — e alta expectativa em relação ao processo formativo, especialmente no que diz respeito ao conhecimento teórico, metodológico, político e histórico das linguagens artísticas. Os resultados sobre a efeitos, reverberações e impactos do laboratório de pesquisa e suas discussões só podem ser apresentadas aqui parcialmente, mas esperamos já mostrar os indícios iniciais que os Laboratórios de Pesquisa do CCBJ se afirmam como lugares de coexistências, confluências e transmutações de saberes artísticos por meio da pesquisa-implicada. Esses dados confirmam que os Laboratórios de Criação do CCBJ não atuam apenas na dimensão técnica ou estética da arte. Eles são espaços vivos, atravessados por política, território, subjetividade, ancestralidade e desejo de futuro. Em cada fala, em cada dado, ressoa a certeza de que criar, pesquisar e compartilhar arte é também uma forma de existir e resistir.

O emaranhamento da arte, cultura e educação geram, dentre outras coisas, o pertencimento, pesquisa como extensão e filiação, consciência crítica e novas possibilidades de existência. Ao reconhecer as vivências periféricas como fontes legítimas de saber, a ocupação dessas coletividades-pesquisadoras na política pública CCBJ, dentre outras coisas, objetiva causar torções nas lógicas excludentes inerentes à própria política. É a partir da criação de espaços perecíveis de liberdade criativa, inclusão e valorização da diversidade que experiências como essas no único equipamento cultural do estado do Ceará completamente imerso nas periferias e favelas da cidade de Fortaleza, que é possível começar a dimensionar a efervescência intelectual e artística nas periferias e favelas de Fortaleza.

Por fim, os Laboratórios de Pesquisa do CCBJ, enquanto operacionalização da política pública, se mantém a partir dos movimentos culturais das periferias. Nesta confluência, as coletivas e coletividades ocupam este espaço por meio dos seus saberes e práticas artísticas fortalecendo seus próprios “territórios existenciais e físicos”, para fazer ecoar as palavras de Beatriz Nascimento (2022, p. 89), compartilhando seus

processos com as comunidades e inspirando novos projetos a partir da apresentação pública das metodologias e reflexões produzidas. É importante ressaltar que são mais de 100 instituições localizadas no bairro do Grande Bom Jardim que confluem com a política pública CCBJ, na permanência, na condução e na luta por arte, cultura e educação.

A análise aqui proposta não se limita à descrição dos perfis, mas busca tensionar como os marcadores sociais da diferença — especialmente raça, gênero, sexualidade e pertencimento territorial — impactam diretamente as possibilidades de acesso, permanência e desenvolvimento nas atividades formativas, com destaque para os cursos técnicos, que possuem centralidade na geração de renda e na profissionalização da juventude do Grande Bom Jardim.

Os dados revelam um grupo marcado pela diversidade, sobretudo no que diz respeito às questões de gênero, sexualidade e pertencimento étnico-racial. Observa-se uma participação expressiva de pessoas LGBTQIAPN+, pessoas não binárias e travestis, além de uma forte presença de pessoas negras — coerente com a composição demográfica do Grande Bom Jardim.

Isso aparece nas respostas que indicam limitações de acesso à continuidade dos projetos após o laboratório, dificuldade de acesso a editais e uma percepção de que, embora a formação seja potente, ela não é suficiente para romper sozinha com os ciclos de precarização presentes na vida desses sujeitos. É nítido, a partir das respostas abertas e das avaliações subjetivas, que o laboratório gera impactos importantes na autoconfiança, na percepção de si e na atuação profissional sensível aos problemas sociais do território. Muitos relatam que se sentem mais preparados para acessar políticas públicas, compreender editais e articular suas práticas culturais com pautas sociais. Contudo, essa transformação não se dá de maneira linear. Ainda existem barreiras estruturais que atravessam as tentativas de autonomia financeira e cultural dos participantes.

A questão da acessibilidade aparece de forma muito pontual, quase como uma ausência gritante. Poucas pessoas relatam que o laboratório efetivamente dialogou com

acessibilidade — seja na perspectiva de pessoas com deficiência, seja na construção de um ambiente mais seguro para pessoas trans, negras ou de comunidades tradicionais. Isso revela uma contradição própria dos espaços progressistas: são territórios de acolhimento e resistência, mas que ainda operam dentro de uma lógica social que estrutura e reproduz desigualdades, muitas vezes de forma inconsciente ou naturalizada.

Mesmo diante das dificuldades, há um dado extremamente potente: os laboratórios reforçam o senso de pertencimento, fortalecem as redes locais e constroem uma perspectiva de futuro que ultrapassa a lógica da carência. Os relatos mostram que, para muitos, o CCBJ não é apenas um espaço formativo, mas um território afetivo, político e simbólico, onde é possível experimentar outras formas de estar no mundo e de produzir cultura — uma cultura atravessada pela resistência, pela coletividade e pela afirmação de identidades.

De um ponto de vista sociológico, os dados confirmam que o CCBJ cumpre um papel central na produção de cidadania cultural no Grande Bom Jardim. No entanto, também deixam evidente que a formação artística, sozinha, não é suficiente para romper com as desigualdades históricas que estruturam o território. Portanto, torna-se urgente: fortalecer ações afirmativas dentro dos próprios laboratórios (com políticas internas antirracistas, anticapacitistas e de promoção da diversidade de gênero e sexualidade); aproximar os conteúdos dos laboratórios das realidades concretas dos sujeitos (acesso a financiamento, sustentabilidade financeira dos projetos, construção de redes de apoio); e rever práticas pedagógicas para que estejam, de fato, alinhadas com uma pedagogia crítica, decolonial e interseccional.

O CCBJ é, sim, um território de resistência, mas, como todo território insurgente, está permanentemente tensionado pela disputa entre reprodução e transformação. Esta análise deixa evidente que, para avançar no sentido de uma transformação estrutural, é preciso que o próprio processo formativo se reconheça como um campo atravessado pelo racismo, pelo classismo, pela LGBTfobia e pelas múltiplas opressões do capitalismo periférico.

Referências

BANTIM, H. ; LÁZARO, J. C. ; BARBALHO, A. A. . Reverberação Social da Formação no Curso Extensivo de Teatro (2018-2022) na Vida de Egressos da Escola de Cultura e Artes (ECA/CCBJ). In: ENECULT ., 2025, Salvador, Bahia. Anais … Salvador: UFBA, 2025. v. 21. p. 1.

BRASILEIRO, C. V.. Ancestralidade Sodomita, espiritualidade travesti. In: CARNEVALLI, Felipe (Org.), [et al]. Terra: antologia afro-indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

CENTRO CULTURAL BOM JARDIM PPP Projeto Político Pedagógico 2020-2021. Instituto Dragão do Mar/FECOP/ Centro Cultural Bom Jardim/ SECULR-CE/ Ceará Governo do Estado. 2021 . Disponível em: https://ccbj.org.br/wp-content/uploads/2021/10/ppp-2021.pdf acesso em 08.04.2025

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GIL, A. C.; REIS NETO, A. C. DOS. Survey de Experiência como Pesquisa Qualitativa Básica em Administração. Revista de Ciências da Administração, v. 22, n. 56, p. 125–137, 2021.

GLISSANT, Édouard Poética da Relação. Tradução: Manuela Ribeiro Sanches. Portugal: Porto, 2011.

LAZARO, José Carlos; SANTIAGO LIMA, Selma M.a; SANTOS Vanessa M. dos. Indicadores De Reverberação Social Para A Política Pública De Um Equipamento De Cultura Alimentar Política Cultural em Revista, Salvador, v. 16, n. 1, p. 56-82, jan./jun. 2023

NASCIMENTO, Beatriz. O negro visto por ele mesmo. Organização Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OLIVEIRA, P. M. A. de; SILVA, F. R. do N. Laboratórios De Pesquisa Em Artes Na Cultura Do Estado Do Ceará. In: ENECULT ., 2025, Salvador, Bahia. Anais …. Salvador: UFBA, 2025. v. 21. p. 1.

OLIVEIRA F. F. de; SALES, M. A. R. Made In Bom Jardim: A Potência Artística E Cultural Presente No Território Do Grande Bom Jardim. (oriet. Fernandes, K. B.) Curso de Jornalismo. ICA/UFC. Ceará

PAULA, A. P. P. Para além dos paradigmas nos estudos organizacionais: o círculo das matrizes epistemológicas. Cadernos EBAPE.BR, v. 14, n. 1, 2016.

SANTOS, Antonio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.SILVA, F. R. do N.; CARVALHO, N. T. N. de. Políticas afirmativas na cultura do estado do Ceará. O Público e o Privado, Fortaleza, v. 22, n. 47, p. 73–100, 2024. DOI: https://doi.org/10.52521/opp.v22n47.14287

SILVA, F. R. do N.; CARVALHO, N. T. N. de. Políticas afirmativas na cultura do estado do Ceará. O Público e o Privado, Fortaleza, v. 22, n. 47, p. 73–100, 2024. DOI: https://doi.org/10.52521/opp.v22n47.14287

MESA II

Fomento à cultura

40 ANOS DA LEI SARNEY: REFLEXÕES ACERCA DA HISTÓRIA DO MECENATO ESTATAL

Giane Maria de Souza[1]

RESUMO:

O artigo analisa a história do mecenato federal a partir da implantação da Lei Sarney, em 1986. O texto considera a produção teórica sobre as políticas culturais e problematiza as fontes documentais produzidas no âmbito do Ministério da Cultura (MinC), do Conselho Federal de Cultura (CFC), da Presidência da República, da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. São analisados os debates entre a sociedade civil e o Estado registrados na cultura impressa. O artigo divide-se em três momentos de análise: primeiro, no contexto de proposição da lei e da figura pública de José Sarney; segundo, nos percalços da sua aprovação e implantação; e, terceiro, nos conflitos do MinC com o CFC. O artigo auxilia o debate sobre a história das políticas culturais e contribui para uma qualificada revisão/implantação das políticas de fomento no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Sarney, Ministério da Cultura, Mecenato Federal, Conselho Federal de Cultura, Políticas Culturais.

INTRODUÇÃO

A história das políticas culturais no Brasil ainda é um campo a ser explorado sob distintos aspectos de análise. Calabre (2009), em sua obra, demonstra a construção histórica e o fôlego dessas políticas dos anos 1930 ao século XXI, destacando uma espécie de inventário do aparato legislativo da cultura. Souza (2021; 2024), por sua vez, analisa que o histórico das políticas culturais, sobretudo a partir do Conselho Nacional de Cultura (CNC), de 1938, e do Conselho Federal de Cultura (CFC), de 1966, foi determinante para a proposição do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, e para a Lei Sarney, em 1986, além do Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura (FSEC).

1 Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Foi representante da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural/Ministério da Cultura, no Colegiado de Patrimônio Imaterial, gestão de 2012-2014 e de 2015-2017. É autora do livro A História do Ministério da Cultura no Brasil, pela Editora Appris (2024). Trabalha no Arquivo Histórico de Joinville, unidade da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Joinville. Orcid: 0000-0002-7067-6597. Email: gianehist@gmail.com.

As duas autoras demarcam a relevância da história da legislação cultural como possibilidade de compreensão a respeito de como as políticas culturais se forjaram e se constituíram para consolidar diretrizes duradouras e instituições longevas na área da cultura.

A primeira lei de dedução fiscal para a cultura, a Lei Sarney, é um exemplo de legislação estruturante que auxiliou a organização do MinC e as políticas de Estado. Ela foi instituída pelo Decreto nº 7.505, de 2 de julho de 1986, e, mais tarde, foi substituída pela Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, a Lei Rouanet, cujo aparato legal criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e estabeleceu mecanismos revisados de renúncia fiscal. Em 1990, tanto o MinC quanto a Lei Sarney foram dissipados, ainda no governo Fernando Collor de Mello, do Partido da Renovação Nacional (PRN). O Ministério da Cultura havia sido instituído em 15 de março de 1985, pelo Decreto-lei nº 91.144, e permaneceu extinto até 1992, quando o novo presidente da República, Itamar Franco, ex-PRN, o recriou por meio do Decreto nº 8.490, de 19 de novembro.

Em 2026, a Lei Sarney completa 40 anos de sua aprovação, regulamentação e implantação. Com uma história controversa, esse mecanismo legal foi disputado, defendido e rechaçado por agentes do Estado e da sociedade civil. Contudo, é necessário ampliar o olhar para a história do mecenato de Estado no Brasil para compreender as relações de poder que permearam as políticas culturais no país antes e depois da criação do MinC, em 1985. Desse modo, o presente artigo tem o escopo de analisar os contextos históricos pré e pós-criação da Lei Sarney e problematizar as relações políticas dentro e fora do Estado, sobretudo com o CFC. Metodologicamente, o texto divide-se em três momentos de análise: no primeiro, investiga o contexto de proposição da lei e a figura pública de José Sarney; no segundo, avalia os percalços de sua aprovação e implantação; e, no terceiro, verifica os conflitos da implantação da lei com o CFC e o ministro Celso Furtado. Assim, o artigo pretende contribuir para um debate amplo sobre a história das políticas culturais e para uma qualificada revisão/implantação das políticas de fomento no Brasil.

Contextos políticos das primeiras propostas de dedução fiscal

Entre 25 e 27 de novembro de 1969, ocorreu em Bruxelas, na Bélgica, a Conferência de Ministros dos Estados do Conselho de Cooperação Cultural. Na ocasião, a delegação brasileira apresentou uma proposta para que todos os países signatários adotassem medidas fiscais, por meio de fundos vinculados, para afiançar a proteção, a conservação e a restauração dos bens patrimoniais. Sobre isso, Mário Barata (1970) publicou um artigo intitulado "Condições e exemplos de defesa do patrimônio histórico e artístico brasileiro", na Revista Brasileira de Cultura (RBC), periódico do CFC, relatando a participação a participação dos representantes do país no evento, bem como a proposta aprovada.

Após a reunião em Bruxelas, foram realizados dois encontros no Brasil. Eles foram promovidos pelo governo federal, por meio do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) — atual Iphan —, do CFC e do Ministério da Educação e Cultura (MEC), com vistas à organização das políticas culturais, especialmente as voltadas ao patrimônio, em articulação com os estados. Desses encontros resultaram dois documentos norteadores das políticas culturais, sobretudo no campo do patrimônio: o Compromisso de Brasília (1970) e o Compromisso de Salvador (1971). José Sarney, ex-governador do Maranhão, foi signatário de ambos, conforme registrou o Boletim do CFC (1972).

O I Encontro dos Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área Cultural, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais ocorreu em 1970, em Brasília/DF. Nele, a Comissão de Legislação e Normas, então presidida por Afonso Arinos de Mello Franco, foi encarregada de redigir uma Proposta de Emenda Constitucional (PEC). A minuta de legislação foi destinada ao ministro da Justiça, que a encaminhou aos ministérios do Planejamento e da Fazenda. A PEC do CFC foi recusada sob a alegação de inconstitucionalidade.

Após a negativa do governo federal, o tema retornou para debate e mobilização pública, em outubro de 1971, no II Encontro de Governadores para Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural do Brasil. Na recomendação

final do evento, intitulada Compromisso de Salvador, foi inserida a seguinte deliberação: “Recomenda-se, nos âmbitos nacional e estadual, a criação de fundos provenientes de dotações orçamentárias e doações, ou outros incentivos fiscais, para fins de atendimento à proteção dos bens naturais e de valor cultural especialmente protegidos por lei” (COMPROMISSO…, 1971, p. 3).

Em 1972, o agora senador José Sarney apresentou seu primeiro Projeto de Lei (PL), que, segundo uma reportagem publicada no Senado Notícias, não obteve êxito por conta das “dificuldades de implementar uma parceria público-privada em plena ditadura militar” (MATURANA, 2011, s/p).

No ano de 1973, Sarney reapresentou seu PL em mais duas oportunidades e, em 1980, tornou a apresentá-lo, mas sem sucesso. De acordo com uma mensagem oficial da Secretaria de Informação e Documentação do Senado Oficial (2026, s/p), enviada por e-mail no âmbito desta pesquisa, “não foram encontrados resultados com essas características entre as datas de 1972 e 1973”.

O advogado maranhense José Sarney (1930), segundo o Centro de Referência de Acervos Presidenciais (s/d), teve uma longa carreira no legislativo federal. Pelo Partido Social Democrático (PSD), assumiu, na condição de suplente, o mandato de deputado federal de 1956 a 1957. E pela União Democrática Nacional (UDN), foi deputado federal de 1959 a 1966. Por conta da extinção dos partidos e do bipartidarismo decretado pelo Ato Institucional nº 2, ele entrou na Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido da ditadura militar. De 1966 a 1970, foi governador do Maranhão e, de 1971 a 1985, foi senador, tornando-se, em 1979, presidente nacional da Arena. Em 1980, com o retorno do pluripartidarismo, filiou-se ao Partido Democrático Social (PDS). Em 1984, integrou a Frente Liberal, com dissidentes do PSD, na qual foi o candidato a vice-presidente de Tancredo Neves no Partido da Mobilidade Democrática Brasileira (PMDB) — em 15 de março, assumiu a presidência da República interinamente e, em 21 de abril, definitivamente, com o falecimento de Tancredo Neves. A criação do Ministério da Cultura foi uma pauta defendida por sua chapa, assim como um projeto de dedução de imposto para incentivo à cultura. Tais propostas foram

materializadas após a eleição federal, mas seu histórico de proposição e defesa estava relacionado ao CFC e ao Dphan.

Depois de um longo período de ditadura militar, Sarney, o primeiro presidente civil, encaminhou seu PL para o parlamento, cuja lei foi aprovada sob o Decreto nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Embora sua aprovação tenha ocorrido de forma célere, em poucos dias, a Lei Sarney foi precedida por um percurso de 14 anos, entre 1972 e 1986, marcado por disputas em torno de sua formulação e autoria.

Os assuntos culturais sempre foram do interesse de Sarney, que também era poeta, literata convicto e entusiasta de história. Em 1952, escreveu seu primeiro livro, "A canção inicial", publicado em São Luís/MA pela editora Afluente. Em 1980, entrou para a Academia Brasileira de Letras (ABL), lugar de consagração intelectual dos conselheiros de cultura do CFC e de outras instituições culturais. De acordo com o site da ABL (bibliografia, s/d), a trajetória bibliográfica de Sarney se tornou significativa após a década de 1980, sobretudo com produções intelectuais, como traduções e coletâneas de discursos e conferências no campo político. Nos discursos arrolados no endereço eletrônico da ABL, ele destacava a questão central da lei para dedução de impostos e incentivos para projetos culturais, que foi aprovada no seu governo e que, popularmente, foi batizada com seu nome.

Contudo, o CNC e o CFC, em distintos momentos de sua trajetória, propuseram a criação de uma lei que possibilitasse uma parceria público-privada para projetos e instituições culturais, tanto por dedução de impostos fiscais quanto por doações privadas para serviços públicos, principalmente na área de patrimônio cultural, cuja Câmara Setorial, dentro do CFC, era presidida por Rodrigo Melo Franco de Andrade desde 1967, momento da sua aposentadoria do Dphan. O cargo no CFC foi ocupado até o seu falecimento, no dia 11 de maio de 1969. Seu sucessor foi Renato Soeiro (1911-1984), que o acompanhava desde a criação do Sphan em 1937, contudo o órgão federal de patrimônio teve distintas denominações ao longo da sua existência.

Em 1972, a matéria voltou ao plenário do Conselho Federal de Cultura para debate, quando o senador José Sarney apresentou o PL de dedução do imposto fiscal

para incentivo à cultura no Senado Federal. Os conselheiros saudaram o PL, porém, como foi observado, a proposta tinha lastro histórico dentro das instituições e encontros de políticas culturais. O PL não foi aprovado por ser considerado inconstitucional, segundo o Memorial da Democracia (É CRIADA …, 1986, s/p.)

Aprovação da Lei Sarney

O Ministério da Cultura, instalado em 15 de março de 1985, não surgiu apenas do convencimento dos intelectuais do CFC, tampouco das articulações dos secretários estaduais de Cultura nos fóruns nacionais. Na eleição indireta de 15 de janeiro daquele ano, a chapa eleita pelo colégio eleitoral de Tancredo Neves e José Sarney já havia sinalizado em suas pautas de campanha a criação do MinC e de uma lei que contemplasse a dedução fiscal como incentivo cultural.

Assim que o MinC foi instituído, José Aparecido de Oliveira, ex-secretário de Cultura no governo de Tancredo Neves em Minas Gerais, assumiu o ministério. Ele ficou no cargo de 15 de março a 29 de maio de 1985 e, após este período, assumiu o governo do Distrito Federal, sendo substituído no Ministério da Cultura por outro mineiro, o farmacêutico Aluísio Pimenta, que esteve à frente da pasta de 30 de maio de 1985 a 13 de fevereiro de 1986. Na sequência, o economista fluminense Celso Furtado comandou o MinC, de 14 de fevereiro de 1986 a 28 de julho de 1988. Ao entrar no órgão, recebeu a incumbência de redigir, encaminhar ao parlamento e aprovar a lei de isenção fiscal à cultura. Assim, no início de julho de 1986, a Lei Sarney já estava aprovada e publicada no Diário Oficial da União.

Aliás, 1986 foi produtivo para a equipe de Celso Furtado, segundo o relatório do MinC daquele ano, mas completamente desastroso para o CFC. O MinC deveria, conforme Furtado, operacionalizar as prerrogativas da Nova República e criar uma arena democrática com a inserção de políticas pleiteadas por movimentos sindicais, culturais, sociais e identitários. Para esse escopo, sua gestão, com base no Plano Original Interno (PNI) de 1986, articulou as políticas culturais com inclusão social para ativar o desenvolvimento regional, econômico e cidadão. Quanto mais o MinC se

aproximava dos movimentos sociais, artísticos e identitários, mais se afastava do CFC e das políticas defendidas no período da ditadura militar e das instituições criadas naquela época.

Ao MinC não interessava mais o CFC, que, para Furtado, era um mecanismo ultrapassado, elitizado e composto por conselheiros acadêmicos para os padrões da democracia e cidadania da Nova República. O governo federal investiu então na aprovação célere da lei de isenção fiscal, com a justificativa de inserir a cultura na economia, prover cidadania e criar sustentabilidade e autonomia para o fomento dos projetos culturais.

A aprovação da Lei Sarney ocorreu na madrugada do dia 19 de junho de 1986, em sessão presidida pela deputada Bete Mendes, do PMDB. A presidência da mesa foi concedida a ela como cortesia pelo deputado Humberto Souto, do Partido da Frente Liberal (PFL/MG), por conta da trajetória artística da atriz, que, "emocionada", anunciou a aprovação unânime da lei, apesar das "galerias [estarem] vazias" e com a participação de "poucos artistas" (BETE..., 1986, p. 5).

A Lei Sarney foi aprovada com o plenário vazio, de acordo com o que noticiou o Jornal do Commercio. Contudo, o PL recebeu três emendas: a primeira foi da deputada Bete Mendes, a fim de ampliar a abrangência do mecenato para as áreas de dança, teatro, circo e ópera; a segunda foi proposta pelo deputado Bonifácio de Andrada, do Partido Democrático Social (PDS/MG), para que todos os projetos de mecenato aprovados fossem acompanhados pelo CFC em parceria com os conselhos estaduais e municipais, supervisionando a aplicação da lei; e a terceira foi do deputado Gerson Peres, do PDS/PR, para impedir a intermediação e a corretagem dos benefícios, como alertou o Jornal do Commercio (BETE..., 1986). A emenda de Bonifácio de Andrada resultou em uma nova redação do Art. 12, o que forneceu uma sobrevida ao CFC na gestão de Celso Furtado:

> As doações, patrocínios e investimentos, de natureza cultural, mencionados nesta Lei, serão comunicados ao Conselho Federal de Cultura para que este possa acompanhar e supervisionar as respectivas aplicações, podendo, em caso de desvios ou irregularidades, serem por ele suspensos (BRASIL, 1986, s/p).

A emenda, desse modo, preservou as funções do CFC e prolongou a sua existência, que havia sido abalada com a criação do MinC. O PL foi aprovado na Câmara de Deputados e despachado no mesmo dia para o Senado Federal, sendo encaminhado para a Mesa Diretora em 24 de junho de 1986 e aprovado poucos dias depois, em 2 de julho, com um trâmite marcadamente célere. No processo de elaboração, encaminhamento e aprovação no Congresso e no Senado Federal, o CFC ficou alheio às discussões centrais da Lei Sarney.

Figura 1 - O presidente Sarney na cerimônia de promulgação da Lei nº 7.505, acompanhada por representantes da classe artística (É CRIADA…, 1986)



Fonte: Fotografia de José Varella - CPDOC JB - publicada no Memorial da Democracia (É criada…, 1986).

Lei Sarney: entre inclusões e exclusões do CFC

A ata da 997ª Sessão Plenária do CFC, cinco dias após a publicação da lei no Diário Oficial, registrou que o conselho recebeu documentos do chefe de gabinete do MinC Ângelo Oswaldo de Araújo Santos contendo a Exposição de Motivos 0444-0, assinada pelos ministros da Cultura, Fazenda e Planejamento, além da presidência da República, junto com o ofício Aviso 306/Spuar, anexo a um telex do gabinete do ministro Celso Furtado solicitando sugestões do CFC para o decreto de regulamentação da Lei Sarney, com prazo de 13 dias para devolutiva.

Na 999ª Sessão Plenária, o conselheiro Newton de Almeida Rodrigues sugeriu a criação de uma comissão com três membros, coordenada por Miguel Reale, para a emissão do parecer solicitado. O conselheiro federal Gerardo Mourão "estranhou o tratamento" (BRASIL, 1971-1989, n. 55-65, p. 229) dispensado pelo ministro ao conselho, pois o MinC enviou uma solicitação com prazo reduzido para o CFC, sendo que os conselhos e secretarias estaduais e municipais de Cultura receberam um período razoável para a emissão dos pareceres.

Mourão avaliou que o CFC ficou com o trabalho "improfícuo" de elaborar um parecer sobre uma matéria cuja minuta de regulamentação estava pronta e nas mãos da imprensa. As notícias indicavam a constituição de um instituto para "reger a distribuição dos incentivos fiscais" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 229). Ele ainda afirmou que o CFC foi excluído de todos os debates públicos ocorridos sobre a Lei Sarney, uma "superposição e um desprestígio" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 229) do governo para as ações do órgão, como registrou na ata da 999ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura. Os conselheiros debateram e lamentaram a exclusão deliberada do CFC nas atividades políticas do MinC, desde o planejamento até o desenvolvimento das ações, sobretudo a Lei Sarney.

Para o conselheiro Geraldo Bezerra de Menezes, o CFC deveria restabelecer a "hierarquia" na estrutura do MinC como um "órgão de cúpula" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 230). Quer dizer, os conselheiros se sentiam desprestigiados, apesar das trajetórias dedicadas a resolver os problemas da cultura.

Eduardo Portella, vice-presidente do Conselho Federal de Cultura, caminhava em direção oposta ao percurso de isolamento do órgão. A ata da 1.000ª Sessão Plenária registrou que ele estava concentrado nos assuntos da Comissão de Estudos Constitucionais, junto com o conselheiro Miguel Reale. Em relação ao MinC, os conselheiros estavam esperançosos de que a emenda que previa o acompanhamento e a supervisão, pelo CFC, dos projetos culturais submetidos à Lei Sarney fosse aprovada, pois, seria restabelecido seu "poder de credibilidade" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 231).

Na 1.001ª Sessão Plenária, no dia 4 de agosto de 1986, Celso Furtado compareceu ao Conselho Federal de Cultura pela primeira vez. Portella inaugurou a reunião da "visita oficial" com a afirmação de que o ministro seria o nome mais capacitado para "representar os negócios da cultura" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 119) e que o CFC, enquanto órgão parceiro, auxiliaria nesse processo. Os debates foram publicados na seção "Estudos e proposições" do Boletim, sob o título "Visita do ministro Celso Furtado ao CFC" (1986).

Portella transmitiu, em sinal de reverência, a presidência da sessão para o presidente do CFC, mas o ministro declinou e solicitou que a reunião seguisse a habitual "normalidade" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 119). A conselheira Heloísa Lustosa foi então designada para saudar o ministro. Ela ressaltou os esforços empreendidos pela gestão do MinC para conciliar a política de meios e fins, com o objetivo de organizar o ministério e valorizar a cultura do ponto de vista do cotidiano.

Na sequência do discurso, a filha do ex-presidente da República Pedro Aleixo historiou sobre a organização do CFC e sua contribuição para a cultura brasileira — em duas décadas de existência, o órgão apenas cumpriu com probidade as atribuições conferidas pelo Decreto-lei nº 74/1966, principalmente de caráter normativo e de assessoramento ao ministro de Estado. Ela também arrolou todas as contribuições do CFC para a formulação da Política e do Plano Nacional de Cultura. Com essas considerações, pontuou a pertinência do trabalho do órgão em continuar atendendo ao MinC na implantação das políticas culturais.

Das principais realizações do Conselho Federal de Cultura, Lustosa destacou o processo de articulação, criação e organização das casas de cultura, dos conselhos e secretarias estaduais e municipais, dos encontros nacionais de cultura, além da própria constituição do MinC, defendida pelo conselheiro Moniz de Aragão em 1973, no Palácio de Cristal, em Petrópolis/RJ. Após ouvir atentamente a história do CFC proferida pela conselheira, Celso Furtado expôs o motivo de sua visita ao órgão: a Lei Sarney.

O ministro reiterou a importância das deduções no Imposto de Renda para a produção e difusão cultural, explicou que o MinC estava cadastrando instituições culturais privadas e públicas para serem habilitadas à captação no mecenato e disse que, em 1987, seria criado o Fundo de Promoção Cultural para auxiliar nesse processo.

Entretanto, ao se referir ao Art. 12 da Lei Sarney, advertiu os conselheiros sobre os projetos culturais aprovados que lhe fossem submetidos para pareceres, indicando que não poderiam ser analisados em caráter de julgamento moral, estético ou corporativo, entre o "bom" ou "ruim", tampouco entre o "prioritário ou não prioritário" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 125).

Os projetos habilitados pelo MinC eram elaborados e definidos pela sociedade, e somente o proponente estaria certificado para captar e operacionalizar os recursos com a iniciativa privada. Assim, o dispositivo 12º da Lei Sarney seria mobilizado, exclusivamente, em auditorias de projetos problemáticos (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65) — o CFC apenas seria acionado em casos de necessidade fiscalizatória.

A contundente exposição de Heloísa Lustosa sobre a história, produção e defesas do CFC foram contemporizadas por Celso Furtado, que aquiesceu: "O Conselho surgiu porque o governo, à época, não estava preparado para definir uma política cultural". O pragmatismo que orientou a decisão, embora reconhecesse a importância histórica do Conselho Federal de Cultura, acabou por refutar a necessidade de sua permanência na Nova República, uma vez que o MinC passaria a ser o responsável pelas ações no campo cultural. O ministro não poupou críticas à Secretaria Nacional de Cultura (SEC) e, segundo suas análises, o órgão antecessor ao MinC foi marcado por uma "política titubeante" e "dispersiva", com criações de numerosas instituições com autonomia administrativa e financeira, a exemplo da Pró-Memória e da Fundação Nacional de Artes (Funarte), com auxílio e apoio direto "dessa Casa", ou seja, do CFC (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 126). Tais instituições, criadas de forma desordenada pela SEC, estavam sendo contestadas pelo MinC, entretanto, as novas orientações políticas absorveram as demandas do Conselho Federal de Cultura.

Com essa análise, Furtado mensurou as duas décadas de existência do CFC, afirmando que a experiência permeada por "vinte anos de tentativas e de erros" (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 126) para a construção de uma política cultural deveria ser revista. Porém, o CFC, ao apoiar a criação das instituições mencionadas, abdicou, durante o seu percurso político, de suas próprias funções. Furtado expôs, oficialmente, o que os conselheiros já haviam compreendido: que, com a criação de Funarte, Pró-Memória, Departamento de Assuntos Culturais (DAC), Secretaria de Assuntos Culturais (Seac) e SEC, o CFC havia perdido o sentido de sua existência e precisava se reinventar. Todavia, o ministro reiterou que o Conselho Federal de Cultura foi importante, mas que deveria atualizar as formas de colaboração com o MinC:

> Portanto, teremos que refletir sobre a situação, a responsabilidade atual do Conselho e de que forma ele pode, de verdade, apoiar o Ministério e continuar a ser um órgão pioneiro, dentro do Ministério, um órgão de inovação, um órgão que abra novos horizontes, permanentemente (BRASIL, 1971-1989, n. 56-65, p. 127).

Não obstante, reconheceu que o MinC não soube otimizar o CFC como órgão de cooperação e que seria necessário aproveitar o "potencial de trabalho, de espírito público, de dedicação que existe neste Conselho" (Brasil, 1971-1989, n. 56-65, p. 129). Furtado destacou ainda que o maior entrave para a aproximação política do CFC com o MinC foi causado pelo distanciamento geográfico entre o Rio de Janeiro e Brasília — dessa forma, justificou as suas ausências no órgão que presidia.

Considerações finais

José Sarney foi um político de fortes articulações com secretários nacionais e estaduais de Cultura, além de governadores e outros agentes políticos. Sua trajetória, marcada principalmente pela defesa do PL para a isenção fiscal, foi determinante para a institucionalização do MinC. Ele participou de todos os conclaves propostos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), pelo MEC e por órgãos a ele vinculados, como o Dphan, ao longo das décadas de 1960 e 1970. Por isso, tornou-se uma importante referência na história das políticas culturais.

Contudo, algumas questões ainda precisam ser esclarecidas: 1) Existia uma obstinação de Sarney quanto à lei de dedução fiscal para a cultura?; 2) A articulação política de Sarney com o CFC, o Dphan e outras instituições culturais pode ter ensejado as apresentações do PL de maneira sucessiva?; 3) A nomeação de Celso Furtado para o MinC, em 1986, foi crucial para a aprovação da Lei Sarney?

Essas são algumas das numerosas questões que alimentaram esta pesquisa e que não necessariamente foram respondidas neste artigo, uma vez que ainda estão sendo investigadas. Isso se deve, sobretudo, ao fato de que todo processo histórico é atravessado por antagonismos que demandam leitura atenta nas entrelinhas do registro historiográfico, bem como por contradições presentes no percurso institucional do CFC e do MinC, inseridas no contexto mais amplo da ditadura civil-militar e da abertura gradual da Nova República.

Em primeiro lugar, destaca-se que a lei de dedução de impostos e incentivos fiscais foi debatida e defendida por outros agentes públicos, principalmente aqueles vinculados ao Dphan e ao CFC. Depois, que o tempo de tramitação, desde a apresentação até o debate público e a aprovação da lei no governo Sarney, não pode ser considerado padrão no âmbito do Legislativo e do Executivo federal, dada a celeridade do processo. Por fim, sob a ótica de Celso Furtado, questiona-se por que as instituições culturais criadas durante a ditadura foram analisadas exclusivamente sob esse prisma, considerando que o CFC e a Funarte, apesar de suas contradições, desempenharam um papel relevante no estabelecimento de políticas culturais estruturantes.

Diante de tantas questões ainda em análise, acredita-se que este artigo possa auxiliar novas interpretações historiográficas acerca das políticas culturais, assim como das políticas participativas e representativas na área da cultura, especialmente sob uma perspectiva multidisciplinar, tanto no meio acadêmico quanto na gestão pública.

Referências Bibliográficas

BETE anuncia lei de apoio à cultura. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1986. p. 5.

BRASIL. Ministério da Cultura. Coordenação de Comunicação Social. **O Ministério da Cultura em 1986**: relatório. Brasília: MinC/Coordenação de Comunicação Social, 1986.

BRASIL. **Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986**. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília: Presidência da República, 1986. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm. Acesso em: 21 jun. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Conselho Federal de Cultura. [Atas da sessão plenária do CFC]. **Boletim [de] MEC/CFC**, Rio de Janeiro, 1971-1988.

BIBLIOGRAFIA. José Sarney. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/jose-sarney/bibliografia. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Conselho Federal de Cultura. [Atas da sessão plenária do CFC]. Boletim [de] MEC/CFC, Rio de Janeiro, 1971-1988.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

É CRIADA a 1ª Lei de Incentivo à Cultura. **Memorial da Democracia**. 2 jul. 1986. Disponível em: https://memorialdademocracia.com.br/card/e-criada-a-1a-lei-de-incentivo-a-cultura#:~:text=Ela%20estabeleceu%20uma%20isen%C3%A7%C3%A3o%20de,de%20pol%C3%ADticas%20para%20o%20setor. Acesso em: 23 fev. 2026.

JOSÉ Sarney. **Centro de Referência de Acervos Presidenciais**. Arquivo Nacional. Disponível em: https://presidentes.an.gov.br/index.php/arquivo-nacional/60-servicos/registro-de-autoridade/111-jose-sarney. Acesso em: 11 fev. 2026.

MATURANA, Márcio. Lei Sarney foi pioneira no incentivo à Cultura. **Senado Notícias**. 20 dez. 2011. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura. Acesso em: 11 fev. 2026.

SOUZA, Giane Maria de Souza. A história do Ministério da Cultura no Brasil. Curitiba: Appris, 2024.

VISITA do ministro Celso Furtado ao CFC. **Boletim [de] MEC/CFC**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 62-64, p. 119-130, 1986.

A TRAJETÓRIA DO FOMENTO PÚBLICO DIRETO À CULTURA PAULISTANA NARRADA POR SEUS INSTRUMENTOS (2002–2024)

Thais Lima dos Reis[1]

RESUMO:
Esta pesquisa analisa a trajetória de consolidação do fomento direto como principal modelo de financiamento à cultura na cidade de São Paulo (2002–2024), impulsionado pela Lei de Fomento ao Teatro. Apoiado na Sociologia Política da Ação Pública, o estudo cruza dados orçamentários, movimentação legislativa e entrevistas. Os resultados evidenciam um paradoxo estrutural: o crescimento numérico das leis contrasta com o esvaziamento gerado pela financeirização das políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural; Fomento Direto; Direitos Culturais; Instrumentação.

Introdução

Quando se fala em financiamento público à cultura na cidade de São Paulo, comumente surge a ideia de eficácia, calcada na quantidade de programas de fomento direto em vigor, na sua permanência no tempo e em um orçamento relevante. A permanente reivindicação de movimentos sociais pela institucionalização de programas que os representem reforça a percepção de uma política cultural mais democrática e participativa.

Contudo, é fundamental recompor a trajetória deste mecanismo para compreendermos como a percepção de robustez dialoga com à realidade repleta de desafios gerados no seu próprio processo de consolidação, resultando no estrangulamento da capacidade de operacionalização da política. Ao reconstruir essa trajetória, observa-se que o financiamento direto tem papel crucial na garantia dos direitos culturais e na promoção da cidadania cultural (Kauark; Almeida, 2021, p. 260), mas é afetado pela ausência de planejamento e coordenação do executivo e pela atuação interessada do legislativo.

[1]Mestra em Filosofia (Estudos Culturais/ EACH-USP); Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Políticas Culturais — GPCult/EACH-USP (contato:zeverissimo@usp.br); Pedagoga e Historiadora. E-mail: thaisreis.smc@gmail.com

O fomento é um mecanismo constitucional e uma função administrativa pela qual o Estado intervém nas ordens econômica e social, por meio de estímulo ou proteção das ações compulsórias da sociedade civil, em áreas consideradas de interesse público (Mettenheim, 2023; Moreira Neto, 2005, *apud* D'Icarahy, 2021, p. 31). Na cultura, o fomento direto compreende o apoio às iniciativas propostas pela sociedade civil por meio de planos de trabalho livres, contudo, condizentes aos normativos e objetivos estabelecidos pelas políticas culturais vigentes. Quando o repasse apresenta qualquer tipo de intermediação, como acontece com o mercado privado no caso da renúncia fiscal, trata-se também de fomento estatal, porém, através do mecanismo indireto.

Instrumentos complementares no âmbito das políticas públicas, os fomentos direto e indireto são garantidores dos direitos culturais e precisam coexistir para a manutenção de um ambiente democrático e plural. Na perspectiva de Cunha Filho (2018, p. 28), os direitos culturais estruturam relações por meio de práticas e saberes, assegurando aos sujeitos o domínio da memória histórica, a atuação consciente no presente e a capacidade de planejar o futuro, orientados pelo princípio da dignidade da pessoa humana.

Nesse ponto, o marco constitucional inaugurado pela Carta de 1988 inscreveu os direitos culturais no rol dos direitos fundamentais e atribuiu ao Estado deveres positivos de promoção, proteção e fomento. A positivação constitucional da cultura, especialmente nos arts. 215 e 216, confere densidade jurídica às políticas culturais e desloca o financiamento público do plano discricionário do gestor para o âmbito da efetivação de direitos. Assim, instrumentos como o fomento direto são interpretados como forma concreta de sua materialização, convertendo comandos constitucionais em arranjos normativos estáveis. O direito, neste enquadramento, não atua como instância externa à política cultural, mas como elemento partícipe constitutivo da sua dinâmica, organizando e estruturando arenas decisórias (Delpeuch, Vigour, p. 176–177).

A trajetória que é objeto desta análise se inicia antes mesmo da promulgação da lei que instituiu o primeiro dos programas municipais. O Fomento ao Teatro para a

Cidade de São Paulo (São Paulo, 2002) surge da mobilização social organizada em busca da alteração dos rumos da política cultural da cidade, defendendo a ampliação e diversificação de interesses, no final da década de 1990. Houve uma transformação estrutural na forma de organização e de atuação para a promoção da cultura, instaurando-se um novo paradigma. Nele, a centralidade das decisões não está no Estado, nem no mercado. Em essência, ela se dá no emaranhado das redes de atores envolvidos na ação pública. Todavia, a não centralidade do Estado nesta condição não o libera da delimitação de objetivos e da coordenação da política.

A mobilização pelo Fomento ao Teatro representou, portanto, uma disputa simbólica por meio da formulação normativa. Este instrumento estabilizou as demandas do movimento "Arte contra a Barbárie", que mobilizou artistas (em especial o teatro de grupo), políticos, intelectuais, comunicadores, para alcançarem alternativas ao modelo de incentivo fiscal por renúncia (Romero, 2016), que se estruturou a partir da formulação de outro instrumento, conhecido como "Lei Mendonça" (São Paulo, 1990).

A norma instituiu a renúncia de receitas de Imposto sobre Serviços (ISS) e Imposto Territorial Urbano (IPTU) como meio de apoio a projetos culturais, apresentando-se como alternativa à suspensão no âmbito federal da Lei Sarney (Brasil, 1986) e como modelo considerado mais "moderno" à época (destaque na justificativa do seu projeto) (Reis, T. L., p. 71). Enquadrada na lógica do neoliberalismo que, segundo Dardot e Laval (2010, p. 7) é um sistema normativo que ampliou e estendeu a lógica do capital a todas as relações e esferas da vida, esse desenho institucional conferiu protagonismo à intermediação privada na seleção dos projetos financiados, expressando concepção específica sobre os papéis do Estado e do mercado na condução das políticas públicas.

Tal orientação contrastava com a política de cidadania cultural que o executivo municipal buscava implementar no mesmo período, conferindo maior responsabilidade estatal na promoção do acesso e da criação cultural. A experiência da gestão da filósofa Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal da Cultura[2], com o projeto de

[2] Neste momento ainda apenas Secretaria Municipal de Cultura. O nome foi alterado apenas em 2024 para Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa.

implantação desta política, fazia frente à cultura política tradicional na cidade de São Paulo que se configura principalmente mediante um imaginário político “fortemente conservador”. A proposta era iniciar uma “nova cultura política”. À luz desta concepção, a cultura é compreendida como dimensão constitutiva da vida social e da experiência democrática, não restrita à produção artística erudita, mas abrangendo práticas, linguagens e formas de expressão que estruturam identidades e conflitos. Implica no reconhecimento dos sujeitos como produtores de cultura e portadores de direitos, exigindo políticas públicas que garantam condições materiais e institucionais para a criação e a participação (Chauí, 1996).

Calabre (2018) destaca que a partir de 2000, a questão cultural passou a ocupar maior destaque no debate público, principalmente nos discursos dos governos. Foi um momento em que os atores reivindicaram a participação na definição das políticas públicas culturais e ressurgiram movimentos de valorização das manifestações culturais locais, aumentando também as demandas em relação à gestão da área. Neste contexto, o movimento cultural de teatro de grupo paulistano trabalhava na construção de uma política estruturante que garantisse condições de permanência e pesquisa para núcleos artísticos estáveis. Nitidamente inspirada na concepção de cidadania cultural, tornou-se dilema público processado até se configurar como um problema político.

A lei estabeleceu como diretrizes a valorização da pesquisa continuada em linguagem, a manutenção de grupos permanentes e o reconhecimento do processo artístico como objeto legítimo da ação estatal. Essa ação pública convergiu para produzir uma mudança institucional duradoura: o fomento direto tornou-se referência para múltiplas iniciativas de institucionalização de políticas culturais, expandindo-se para outras linguagens artísticas e configurando novo eixo estruturante da política cultural local (Reis, T. L., 2025)

Figura 01 — Representação da trajetória de institucionalização do financiamento por mecanismo de fomento direto na cidade de São Paulo[3].



Fonte: Elaboração da autora

Atualmente existem onze programas com leis próprias — um deles com duas modalidades — e três projetos de gestão[4] (Capoeira, Música e Culturas Negras), que estão sob responsabilidade da Coordenadoria de Fomento e Formação Cultural (CFOC). Para apresentar a análise desse processo de construção em suas conquistas e contradições, o presente artigo foi estruturado em cinco seções. Após esta introdução, o leitor encontrará o Referencial Teórico e Procedimentos Metodológicos, Resultados e Discussão e as Considerações Finais.

Referencial Teórico e Procedimentos Metodológicos

Observando o processamento da política que inaugurou este modelo de financiamento direto na cidade e as relações para a sua institucionalização (mobilização do "Arte contra a Barbárie"; sua relação com o legislativo; as redes de apoio que se

[3] O Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) é executado em duas modalidades instituídas por leis específicas.
[4] São considerados projetos de gestão editais de iniciativa do executivo em execução sem previsão legal.

estabeleceram em torno da proposta; assim como o apoio do executivo) adotou-se a Sociologia Política da Ação Pública (SPAP) como lente teórica para análise.

Ela é uma vertente teórico-metodológica que se consolida na década de 1980, a partir do diálogo entre a sociologia das organizações francesa e estadunidense, iniciado nos anos 1960, que concebe a ação pública como espaço sociopolítico descentralizado, construído por técnicas, instrumentos, finalidades e projetos de atores (Lascoumes; Le Galès, 2012, p. 199). A política pública deixa de ser entendida como aplicação técnica de normas de comando e controle, sendo analisada como prática social situada, resultante de interações concretas entre Estado e sociedade. Nesse quadro, o dirigismo estatal é substituído pela reconfiguração dos objetos das políticas e pela expansão de redes e atores, com diversificação dos instrumentos de ação pública (Lascoumes; Le Galès, 2012, p. 207–209).

O seu subcampo analítico da instrumentação orienta esta pesquisa ao propor a recomposição do Estado por meio de seus instrumentos e efeitos, compreendendo-os, sob o viés neoinstitucionalista, como elementos políticos estruturantes. Eles são dispositivos técnicos e sociais que organizam as relações, operando como instituições portadoras de significados políticos. Estabilizam a ação coletiva, registram custos de transação e produzem efeitos de poder que contribuem para a regulação de conflitos. Sua evolução acompanha a expansão estatal e a acumulação de políticas setoriais, exigindo mecanismos aptos a operar em ambientes fragmentados e hierarquias complexas (Lascoumes; Le Galès, 2012, p. 172-175; p. 182–184; p. 199–200).

Essa tradição incorpora as perspectivas de Max Weber, que identifica o instrumento como técnica de dominação, e de Michel Foucault, que o posiciona no centro da governamentalidade (Lascoumes; Le Galès, 2012, p. 38–39). A literatura sobre governamentalidade (Foucault, 1979) permite aprofundar a análise ao evidenciar que políticas públicas operam como tecnologias de governo, tal qual a inaugurada pelo Fomento ao Teatro. Os dados trabalhados na pesquisa sugerem que a consolidação desse modelo esteve vinculada a um processamento legislativo progressivamente centrado na criação de instrumentos específicos de financiamento.

> Um movimento ousado que criou um instrumento legal importantíssimo, encontrou na Câmara Municipal, não só um vereador, um conjunto de vereadores, uma conjuntura muito favorável para a aprovação da lei, que por sua vez, foi acolhida numa gestão. A prefeita Marta Suplicy, o secretário Marco Aurélio Garcia, Celso Frateschi, enfim, uma gestão absolutamente comprometida com a causa das políticas públicas de cultura e com a capacidade de receber e de implantar uma política pública altamente inovadora. Então, foi o momento de uma conjuntura super feliz [E05][5]

Nesse contexto, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro se configura como encaixe institucional, noção que permite compreender como determinadas relações entre atores sociais e o Estado se estabilizam nas instituições, possibilitando que esses atores influenciam de maneira contínua a dinâmica seletiva das instituições políticas, ampliando sua capacidade de atuação (Lavalle *et al*., 2019, p. 47). Incorporado à legislação e à estrutura administrativa, o Fomento ao Teatro reorganiza o campo cultural e influencia suas dinâmicas. É nesse cenário que se propõe a noção de cultura política específica do financiamento, entendida como tendência de organização do debate público em torno da produção normativa de dispositivos financeiros.

Para alcançar o objetivo da pesquisa, o referencial teórico foi articulado por meio de uma abordagem qualitativa, com caráter explicativo, combinando revisão da literatura, análise documental e entrevistas semiestruturadas. No plano normativo, examinou-se leis municipais, projetos de lei, nos sistemas oficiais da Câmara Municipal a partir de descritores relacionados a fomento e financiamento cultural. Já no orçamentário, foram analisados dados da Secretaria da Fazenda do Município de São Paulo referentes ao período de 2003 a 2024[6], incluindo valores orçados atualizados, valores disponíveis, empenhados e liquidados[7], atualizados pelo Índice Nacional de

[5] As pessoas entrevistadas durante a pesquisa tiveram suas identidades preservadas e são identificadas por meio de “E” + ordem de realização da entrevista.

[6] A baliza temporal se fundamenta na disponibilização dos dados parametrizados e disponibilizados pela Secretaria Municipal da Fazenda, cuja série se iniciou em 2003.

[7] Orçamento atualizado: dotação vigente após alterações por créditos adicionais e anulações, constituindo o limite legal para execução da despesa; orçamento disponível: parcela dessa dotação ainda não comprometida por empenho; valor empenhado: cria obrigação de pagamento; valor liquidado: efetivação do direito do credor após a comprovação da entrega do bem ou da prestação do serviço.

Preços ao Consumidor (IPCA), calculado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para dezembro de 2024. Complementarmente, consultaram-se Leis Orçamentárias Anuais, Planos Plurianuais, documentos institucionais e registros das conferências municipais de cultura.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com cinco gestores(as) da Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa (SMCEC) diretamente envolvidos(as) na formulação e implementação dos programas analisados. A triangulação entre entrevistas, documentos e literatura foi empregada como estratégia de validação interna, assegurando consistência analítica e confiabilidade aos resultados.

Resultados e Discussão

Conforme discutido no referencial teórico, instrumentos de ação pública não são dispositivos neutros e a replicação normativa observada no caso paulistano deve ser interpretada à luz dessa concepção. A análise empírica foi estruturada sobre a análise da legislação, a partir de duas categorias: o orçamento e a estabilização das demandas sociais por meio da institucionalização de programas específicos, sob o olhar técnico e político dessa construção.

(i) Reorientação orçamentária e implicações administrativas

Como observa Botelho (2001), os instrumentos de financiamento expressam concepções acerca do papel do Estado na cultura. Essa reflexão é fundamental, já que o tema da cultura tem baixa saliência governamental. O IBGE apurou em análise de série histórica (2013-2023) que a participação da despesa com cultura no total de gastos públicos nas três esferas de governo caiu de 0,40% em 2013 para 0,38% em 2023[8]. O nível municipal foi o único que apresentou crescimento de 1,05% para 1,09%.

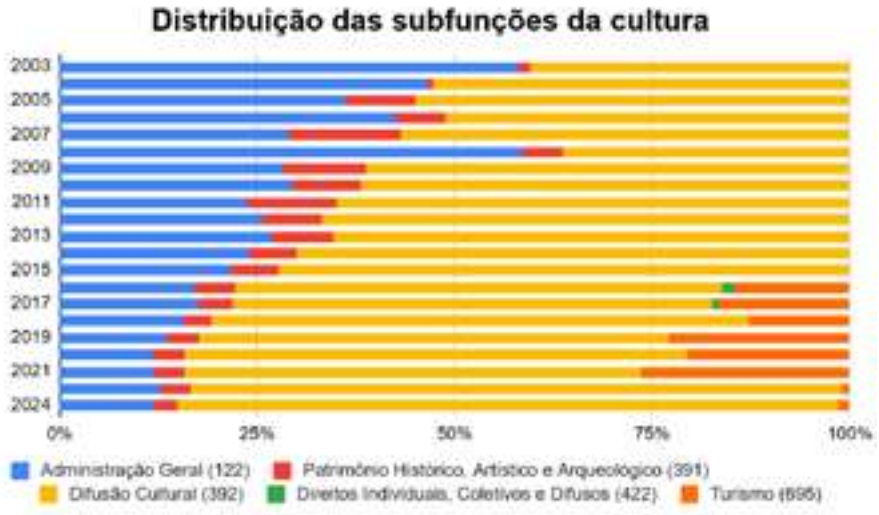
Em São Paulo, a média de investimento é superior, chegando a 1,14% do orçamento público global[9], mas o fato não reflete estabilidade. Analisando o montante

[8] Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/45464-participacao-da-despesa-com-cultura-nos-gastos-publicos-cresce-em-2023-frente-a-2022. Acesso em 22 de fev. de 2025.

[9] Incluindo recursos próprios e transferências interfederativas.

de recursos destinados à área e a evolução dos programas de financiamento temos que de 2009–2012 a gestão municipal registrou o maior investimento percentual[10] (1,29%) sem que houvesse no mesmo período aprovação de normas com características de fomento direto[11]. Em contraste, o menor percentual foi verificado no quadriênio de 2021–2024 (1,08%), tendo apurado uma média geral menor do que os municípios nacionais, mesmo sendo os anos de 2020 e 2024 aqueles com maiores volumes de recursos disponibilizados em razão de aportes extraordinários do governo federal no contexto da emergência sanitária global provocada pela pandemia de covid-19.

Figura 02 — Distribuição das modalidades de financiamento público - Subfunção 392.



Fonte: SECRETARIA DA FAZENDA. Planejamento e Eficiência: orçamento. Elaboração da autora.

A figura 02 demonstra como o orçamento da cultura foi distribuído durante o período estudado. Na subfunção “Difusão Cultural" que abrange promoção, circulação, equipamentos e fomento, o peso relativo do financiamento público elevou-se de 39,1% para 82,2%. Nesse contexto, o fomento direto consolidou-se como a segunda maior modalidade em 2024 (atrás apenas da programação cultural), evidenciando sua

[10] Considerada a “Função 13” Categoria da classificação funcional da despesa pública que identifica o conjunto de ações estatais voltadas à formulação, financiamento e execução de políticas culturais.
[11] Não houve aprovação de programas de fomento direito durante o período de 2006 a 2013.

centralidade estrutural no repertório das políticas municipais. Tal fato sinaliza uma alteração da racionalidade de governo, deslocando a centralidade do mecanismo de fomento do indireto para o direto, onde a participação no processamento da política, a princípio, se mostra mais diversa. Temos aqui a representação de arranjos normativos e organizacionais que materializam concepções de governo, estruturam relações entre governantes e governados e produzem efeitos cognitivos e políticos duradouros, de forma não neutra (Lascoumes; Le Galès, 2007; 2012; Halpern; Lascoumes; Le Galès, 2021).

Cabe registrar que, apesar das críticas, o fomento indireto permaneceu como o principal meio de financiamento na cidade até 2009. Naquele ano, devido a instabilidades crescentes na efetividade do mecanismo, houve a sua suspensão para avaliação. A paralisação perdurou até 2013, quando foi instituído o seu substituto: o Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (PROMAC) (São Paulo, 2013). Este instrumento passou a ser operado apenas em 2016.

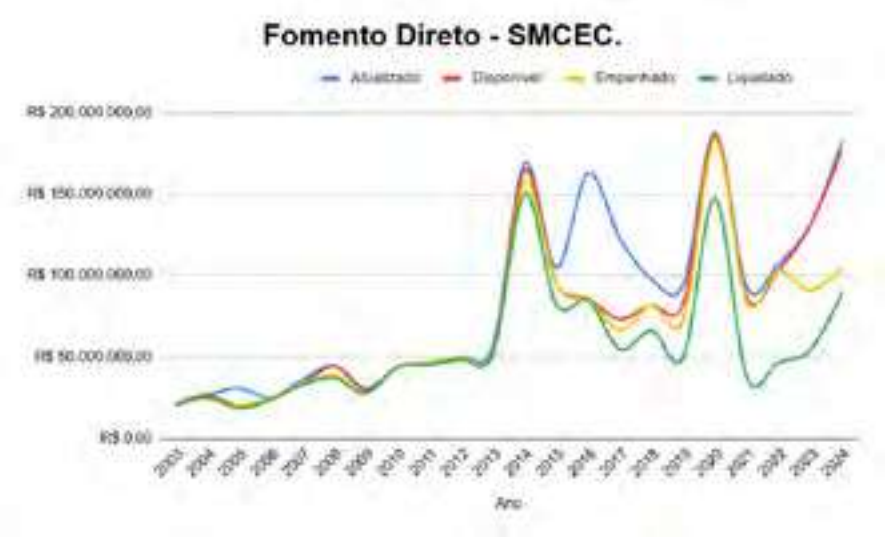
A partir de 2013 também foram instituídos muitos projetos de fomento direto (temos como exemplo o Aldeias, Agente Comunitário de Cultura, Redes e Ruas, Xamego). Em resposta a esse contexto, houve uma expressiva elevação orçamentária. Contudo, ter maior orçamento não significa necessariamente condições de investimento. No ano de 2016, por exemplo, o orçamento atualizado foi alto (quase R$169 milhões), porém, valor disponível para investimento foi de 53% deste orçamento geral[12]. Neste exercício, do recurso disponível 99,8% foi empenho e 98,5% liquidado.

A partir de 2017, ainda que o volume de recursos financeiros tenha mantido o crescimento, começou a se formar uma distância substantiva entre o dinheiro empenhado e o liquidado. Quando observamos somente os valores investidos pela municipalidade, essa distância se acentua em 2019 e perdura até 2022. Neste ano, o valor empenhado atingiu 98,5%, mas a liquidação somente 44,1%. Em situações como essa, o dinheiro fica comprometido diretamente com os credores, mas a incapacidade operacional impede que o recurso chegue às mãos dos responsáveis pelos projetos. No

[12] Contabilizando apenas os valores municipais, esse percentual atingiu 62%.

ano seguinte, o empenhamento caiu para 60% do valor disponível, mas a liquidação chegou a 99%. Mesmo com a alternância no melhor momento do processamento da operação de repasse, os valores continuam baixos (ou não há pagamento efetivo ou, antes, não há comprometimento de pagamento).

Figura 03 — Evolução do orçamento de fomento direto na SMEC - 2003-2024



Fonte: SECRETARIA DA FAZENDA. Planejamento e Eficiência: orçamento. Elaboração da autora.

O período entre 2019 e 2023 teve os piores percentuais de execução, mesmo contando com os principais montantes disponíveis. Destaque ao biênio 2022–2023, com percentuais de execução de 43,5%; 59%, respectivamente. Em 2020, o setor vivenciou um incremento orçamentário sem precedentes, superior a 100% em relação ao ano anterior, atingindo R$198.032.213,97.

Apesar desse impulso gerado pelas medidas emergenciais que resultaram em transferências federais[13], o quadriênio 2021–2024 não sustentou os níveis de aporte orçamentário atingidos até 2020. A fase de liquidação permaneceu abaixo de 60% no orçamento geral destinado ao fomento direto e, quando destacados os recursos apenas municipais, o fato se repetiu entre 2021–2023. Caso a análise se detivesse ao ano de

[13] Foram transferidos valores para o município operacionalizar as Leis Aldir Blanc (14.017/2020), regulamentada por meio do Decreto Municipal nº.59.580, de 4 de julho de 2020, e Paulo Gustavo (Lei complementar n.º195/2022). A disponibilidade dos valores orçados estavam acima dos 95%.

2020, poderia-se afirmar que o impacto foi gerado pelo contexto pandêmico, contudo, percebe-se que a dificuldade de execução é anterior. O resultado desse processo é a precarização do trabalho: o Fomento à Dança, por exemplo, como outros, além de ter sofrido cortes no teto dos projetos em 2017, não recebe desde então qualquer reajuste, sequer a correção da inflação.

No último ano da série (2024), o investimento voltado para as ações municipais (programas e projetos) não significou sequer metade do valor total orçado (42,76%) para fomento direto. Ainda que os valores disponibilizados sejam baixos para os programas municipais[14] a sua execução apresenta uma melhora, com 81% dos valores disponíveis liquidados. A execução melhorou, mas o investimento em programas de ação institucionalizados e em execução foi desprestigiado no aporte geral de recursos.

Percebemos uma inversão na série histórica analisada. Enquanto em 2016, ainda que sem um percentual alto de recursos disponíveis, a execução dos valores disponibilizados ficou em 98,5%, em todos os cenários observados. A multiplicação de leis e projetos de fomento direto sem o devido aumento proporcional de recursos (financeiros e humanos) produziu efeitos administrativos perceptíveis. A gestão passou a lidar com diferentes calendários, critérios e procedimentos, ampliando a complexidade operacional. Então, a atuação do executivo concentrou-se sobretudo na viabilização administrativa das iniciativas aprovadas, sem estratégia unificada de reorganização sistêmica dos programas e ignorando a necessidade de avaliação dos programas.

(ii)A política do financiamento

Entre 2000 e 2024[15], foram apresentadas 33 propostas de lei com perfil de fomento direto. O Partido dos Trabalhadores (PT) liderou essa incidência com 46 vereadores da legenda figurando como proponentes/signatários. Dos 12 projetos efetivamente aprovados (o VAI tem as suas duas modalidades aprovadas em leis), o partido foi autor individual de 5 e coautor de 7. Vereadores como Juliana Cardoso,

[14] Em comparação com o montante total destinado aos fomentos diretos e também ao orçamento geral.
[15] Retroage-se temporalmente para enquadrar o projeto de lei do Programa de Fomento ao Teatro apresentado em 2000.

Alfredinho, Nabil Bonduki e José Américo destacam-se como os principais proponentes; PSOL e PSDB também apresentaram incidência relevante de propostas.

Percebe-se, neste período, uma transformação na forma de propor as leis. Nas primeiras legislaturas (2001–2004 e 2009–2012), as propostas eram majoritariamente individuais. Entre 2013 e 2020 houve uma mudança para propostas coletivas (assinadas por vereadores de vários partidos diferentes), demonstrando que a cultura passou a mobilizar acordos mais amplos na Câmara para garantir aprovação. Ao mesmo tempo que acontece essa modificação na forma de operar, inicia-se um processo de distanciamento dos poderes legislativo e executivo na consecução da política cultural para a cidade.

Nas primeiras proposições, os movimentos sociais e o Estado se articularam para um enquadramento técnico. Foram os casos do Fomento ao Teatro com todas as atividades do Movimento “Arte contra a Barbárie” ocorridas antes da proposição legal e do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), com intensos debates na Comissão de Juventude da Câmara Municipal de São Paulo (Reis, V. F., 2025). Essa prática foi retomada pelo Movimento Cultural das Periferias quando das discussões por todas as regiões da cidade e com o Estado para a proposição do Programa de Fomento à Periferia. Porém, a prática mais comum é o debate interno entre os grupos culturais segmentados e os representantes legislativos.

> Além disso, me preocupa o fato de o fomento se tornar, na prática, a única estratégia viável de ampliação orçamentária para a cultura na Câmara Municipal. Isso porque, ao aprovar uma lei de fomento, o vereador se beneficia politicamente, sendo visto como o “pai” ou “paladino” daquela política. [E03].

> (…) e também acho que uma outra tensão que acaba acontecendo, sobre a paternidade da lei, quem é o pai, quem é a mãe da criança. Sinto que tem esse apego e às vezes tem uma dificuldade de reconhecer a parceria. [E01].

O fomento direto passou a ocupar posição relevante na dinâmica político-legislativa. As articulações e proposições coletivas de projetos de lei contribuíram para a retomada da construção de programas de ação específicos,

conferindo consistência a esse modelo de financiamento. Esse movimento não se restringe ao campo da cultura, uma vez que há composições político-legislativas semelhantes em outras áreas, constituindo uma das possibilidades de atuação no âmbito da democracia representativa. Entretanto, na ausência de articulação entre os poderes do Estado para a expansão dessas iniciativas e de garantias de condições estruturais para sua implementação, observa-se a prevalência de interesses autocentrados, com impactos sobre a dimensão técnica da execução das políticas. Nesse contexto, coloca-se a necessidade de articulação entre as dimensões técnica e política, por meio de programas discutidos com a sociedade em instâncias formais, atualmente inativas na cidade de São Paulo.

A atuação dos vereadores incidiu sobre essa trajetória, na medida em que a estruturação de um sistema de financiamento não se configura, necessariamente, como objetivo central desses atores. Ainda assim, mesmo com limitações e sem orientação programática, verifica-se, no período, atuação da vereança com efeitos para o campo, contribuindo para a ampliação da visibilidade do tema e para a inserção da cultura no conjunto das políticas estruturantes do Estado.

Por outro lado, a forma fragmentada de estruturação desses programas limita a realização desse potencial. A atuação do Estado, convocado a partir do final da década de 1990, ocorre de modo desarticulado: pelo lado do poder legislativo valendo-se de um novo tipo de mercado proveniente dessas relações e, por meio do poder executivo se eximindo do seu papel coordenativo para o estabelecimento de uma política pública que alcance efetivamente a promoção da cidadania cultural dos atores envolvidos, abre-se um flanco para que as disputas e os interesses particulares ocupem o lugar do interesse público, estabelecendo rivalidades amparadas por esse mesmo Estado, demonstrando como a racionalidade política cunhada nos instrumentos de ação podem conduzir e aprofundar o ideário neoliberal pela forma de governar dos homens sobre os homens.

Considerações finais

Os resultados indicam, portanto, que o fomento direto produziu dupla consequência. A Lei nº 13.279/2002 (Fomento ao Teatro) instaurou um modelo replicável que reorganizou progressivamente a arquitetura do financiamento cultural municipal — fortaleceu segmentos culturais, ampliou o acesso a recursos e institucionalizou direitos culturais por meio de arranjos normativos estáveis — confirmando que determinados instrumentos, ao estabilizarem relações entre Estado e sociedade, ampliam sua capacidade de moldar futuras decisões públicas.

Por outro lado, contribuiu para a segmentação programática e para a financeirização do debate sobre política cultural, deslocando a centralidade das diretrizes substantivas para a disputa por distribuição dos recursos. A reivindicação por política cultural passou a se expressar prioritariamente sob a forma de pleito por novos instrumentos de fomento, reproduzindo o formato já estabilizado e utilizado estrategicamente pelo legislativo. Tal dinâmica caracteriza a formação da "cultura política do financiamento", na qual o instrumento financeiro assume centralidade simbólica e prática na organização do campo cultural. Ainda que seja uma nova cultura, diferente daquela encontrada por Marilena Chauí ao assumir a SMC no final da década de 1980, ela ainda guarda distância do projeto de criação de espaços de expressão e participação política que permitam à sociedade civil desconstruir hierarquias históricas e reconhecer-se como sujeito de direitos.

A análise longitudinal orçamentária (2003–2024) revelou que a consolidação normativa não foi acompanhada de materialidade financeira. A expansão dos programas de fomento direto ao longo do período analisado indicou o aumento quantitativo de recursos destinados à produção cultural continuada, mas não proporcionalmente e nem de maneira estável. Essa contradição, posta pelo Poder legislativo (que trata da institucionalização e também do orçamento), reforça uma fragilidade operacional do executivo que não alcança a execução dos recursos e o acompanhamento técnico dos programas suficientes para fortalecer a política pública de financiamento através deste mecanismo. Põe-se a necessidade de rearticulação sistêmica capaz de integrar os

múltiplos programas a um projeto estratégico mais amplo e participativo de política cultural.

Referências

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 25–36, 2001.

BRASIL. Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios na área de imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm. Acesso em: 15 dez. 2023.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 01 mar. 2023.

CALABRE, L. Cultura, territorialidade e direitos: a gestão municipal de cultura. In: CARNEIRO, J.; BARON, L. (Org.). **Gestão cultural.** Niterói: Niterói Livros, 2018. p. 67–88.

CHAUI, M. **Cidadania cultural: o direito à cultura.** 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUNHA FILHO, F. H. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades.** São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2010.

D'ICARAHY, E. G. **Fomento à cultura no Brasil: perspectivas para a prestação de contas pelo objeto.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2021.

DELPEUCH, T.; VIGOUR, C. Ação pública e direito. In: OLIVEIRA, O. P.; HASSENTEUFEL, P. (Org.). **Sociologia política da ação pública: teorias, abordagens e conceitos**. Brasília, DF: ENAP, 2021. p. 31–59.

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

HALPERN, C.; LASCOUMES, P.; LE GALÈS, P. As abordagens a partir dos instrumentos da ação pública. In: OLIVEIRA, O. P.; HASSENTEUFEL, P. (Org.). **Sociologia política da ação pública: teorias, abordagens e conceitos.** Brasília, DF: ENAP, 2021. p. 31–59.

IBGE. Participação da despesa com cultura nos gastos públicos cresce em 2023 frente a 2022. 2024. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/45464-participacao-da-despesa-com-cultura-nos-gastos-publicos-cresce-em-2023-frente-a-2022 Acesso em: 22 fev. 2025.

KAUARK, G.; ALMEIDA, J. A. Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais. Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 247–263, 2021. Disponível em: https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/185286 Acesso em: 23 jun. 2025.

LASCOUMES, P.; LE GALÈS, P. Introdução: compreendendo as políticas públicas por seus instrumentos — da natureza dos instrumentos à sociologia da instrumentação de políticas públicas. **Governança: um jornal internacional de política, administração e instituições**, v. 20, n. 1, p. 1–21, jan. 2007.

LASCOUMES, P.; LE GALÈS, P. **Sociologia da ação pública.** Trad. G. Sarmento. Maceió: EDUFAL, 2012.

LAVALLE, A. G. et al. Movimentos sociais, institucionalização e domínios de agência. In: **Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição.** Tradução. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019. p. 21–88.

METTENHEIM, S. L. **É de tal? Para democratizar o fomento à cultura: possibilidades e desafios a partir dos editais municipais das capitais brasileiras (2013–2018)**. 2023. 411 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

REIS, T. L. **Fomento direto à cultura na cidade de São Paulo: os efeitos da lei do Programa de Fomento ao Teatro nas políticas culturais (2002–2024)**. 2025. 169 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

REIS, V. F. **Interações socioestatais e mudança institucional no Programa de Valorização de Iniciativas Culturais – VAI**. 2025. 164 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Orientador: José Veríssimo Romão Netto.

ROMEO, S. P. **O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998–2002)**. 2016. 218 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

SÃO PAULO (Município). Lei n. 10.923, de 30 de dezembro de 1990. Dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do município de São Paulo. Disponível em: https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10923-de-30-de-dezembro-de-1990/consolidado. Acesso em: 19 jun. 2025.

SÃO PAULO (Município). Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2002. Disponível em: https://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L13279.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

SÃO PAULO (Município). Lei n. 15.948, de 26 de dezembro de 2013. Institui o Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais – Pro-Mac, dispõe sobre incentivo fiscal para realização de projetos culturais e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura do Município de

São Paulo, 2013. Disponível em: https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-15948-de-26-de-dezembro-de-2013 Acesso em: 15 dez. 2023.

SECRETARIA DA FAZENDA (São Paulo, Município). **Planejamento e Eficiência: orçamento**. Disponível em: https://orcamento.prefeitura.sp.gov.br/orcamento/execucao.php. Acesso em: 15 set. 2025.

CONTROVÉRSIAS E CONTRADIÇÕES DA LEI ROUANET: 35 ANOS DE EXISTÊNCIA

Priscila Seixas da Costa[1]
Pedro Henrique Conceição dos Santos [2]

RESUMO:
Este trabalho busca realizar uma reflexão sobre os 35 anos da Lei Rouanet a partir do cenário contemporâneo do mecanismo legal de captação. Neste sentido, apresenta-se um quadro de controvérsias e contradições refletindo criticamente sobre as desigualdades estruturais ligadas à legislação. Apresentamos como discussões centrais: 1) a concentração de recursos em artistas já consagrados; 2) concentração e desigualdade regional das receitas; 3) falta de compreensão sobre o funcionamento do mecanismo legal. O estudo busca contribuir para uma compreensão sobre os desafios e limites do principal instrumento de fomento cultural do país.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Rouanet, Concentração de Recursos, Captação, Controvérsias e contradições da Lei Rouanet

Introdução

Em 23 de dezembro de 1991 foi promulgada a Lei Rouanet (Brasil, 1991) durante o governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992). A Lei Rouanet é o principal mecanismo federal de fomento cultural no Brasil, permitindo que pessoas físicas, em menor proporção, e pessoas jurídicas destinem parte de seu Imposto de Renda para incentivar e financiar projetos culturais previamente analisados e habilitados a serem captados através da aprovação pelo Ministério da Cultura. Em 2026, a legislação completará 35 anos de existência e é necessário refletir sobre seu funcionamento, suas contradições e suas controvérsias.

Em primeiro lugar, é necessário entender o ponto de partida desta legislação. Ela é uma reforma da Lei Sarney (Brasil, 1986), primeira legislação específica de incentivo

[1]Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (PPGCI-Ibict). Doutora em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Presidente do Instituto Burburinho Cultural. E-mail: seixasburburinho@gmail.com
[2] Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense (PPGMC-UFF). Doutor em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Assessor Científico no Instituto Burburinho Cultural. E-mail: pedrohenrique.cdossantos@gmail.com

à cultura de nível federal, aprovada em 2 de julho de 1986. Foi criado durante o governo de José Sarney (1985-1990), durante o período de redemocratização do país após 21 anos de ditadura militar. A lógica era a seguinte: um proponente apresentava seu projeto cultural e aguardava a aprovação do Ministério da Cultura. Após a aprovação, tanto empresas quanto cidadãos poderiam abater até impostos a partir do valor patrocinado, chegando em até 100% no caso de doações, de acordo com as regras dispostas na legislação. Neto (2018) afirma que "é por meio dela [a Lei Sarney] que se introduz uma das características mais criticadas do modelo brasileiro de incentivo fiscal: o abatimento *integral* do imposto sem exigir o aporte de recursos próprios" (Neto, 2018, p. 64).

Já no caso da Lei Rouanet, tal mecanismo foi modernizado. Contextualizando, o então presidente Fernando Collor de Mello tornou o Ministério da Cultura uma Secretaria, rebaixando sua importância no cenário político federal. Durante o início de seu governo, em abril de 1990, "o presidente Collor revogou todos os incentivos fiscais vigentes, inclusive a Lei Sarney, como parte das reformas econômicas por ele estabelecidas" (Durand, 2013 *apud* Neto, 2018, p. 64). É importante notar que, dentro do espectro político, Collor foi um presidente ligado à direita, como o seu partido na época, o Partido da Reconstrução Nacional (PRN) (Arquivo Nacional, *s. d.*). Esta informação é importante para compreensão dos fluxos instáveis presentes no histórico das políticas culturais brasileiras.

Com a atuação do então secretário de Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, é instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que reúne três diferentes modalidades para financiamento no setor cultural, conforme é possível observar na página sobre a Lei Rouanet na página eletrônica do Ministério da Cultura (2024). A mais conhecida dentre as modalidades é o incentivo fiscal, ou melhor, o mecenato, em que pessoas físicas e jurídicas abatem parte de seu Imposto de Renda ao contribuir com recursos no setor cultural. Há, também, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), recurso de investimento direto que busca dividir de maneira equitativa os recursos, e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sendo a modalidade menos acionada do mecanismo federal.

Ao longo dos anos seguintes, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), foi possível perceber a consolidação da Lei Rouanet, como Paiva (2024) aponta em sua dissertação. Apesar da manutenção e da consolidação da Lei Rouanet como o principal mecanismo de política cultural no Brasil, algumas desigualdades estruturais foram aprofundadas, principalmente diante da renúncia fiscal ter sido central e tal mecanismo focar, principalmente, na região Sudeste. Ainda, não houve nenhuma mudança estrutural, uma vez que o ministério já havia retomado seu lugar ministerial durante o período que Itamar Franco (1992-1994) assumiu.

Algo que se estabeleceu, conforme já havia sido apontado em outro trabalho (Costa; Conceição dos Santos, 2025), foi através do incentivo fiscal que as empresas, principais financiadoras em comparação com pessoas físicas, perceberam uma porta importante: a veiculação de suas marcas em materiais de divulgação, tanto físicos quanto digitais. Os projetos culturais, principalmente os que oferecem tanto grande impacto social quanto econômico, viraram uma vitrine para que as imagens das marcas das pessoas jurídicas pudessem dar destaque ao parâmetro de comunicação e divulgação, tornando o incentivo ao setor cultural ao mesmo tempo atrativo e um espaço de fixação da responsabilidade social de pessoas jurídicas. Com tal possibilidade de retorno empresarial, o burburinho gerado pelos incentivos torna, cada vez mais, positivas as imagens das empresas. É um jogo de interesses entre o proponente que quer captar o suficiente para viabilizar seu projeto e o desejo de quem patrocina de qualificar sua imagem.

Bolaño, Mota e Moura (2012) realizam uma crítica contundente por conta do teor neoliberal da Lei Rouanet. A lógica de empresas serem beneficiadas de maneira fiscal enquanto valorizam sua imagem como incentivadoras do setor cultural revelam uma das grandes problemáticas, até porque a escolha de qual projeto receberá os incentivos é da empresa incentivadora. Dessa forma, a responsabilidade de fomentar o setor cultural, que é do Estado e é um direito presente na Constituição (Brasil, 1988), passa a ser das empresas financiadoras do setor cultural.

Posteriormente, ainda que não alterasse a essência do funcionamento da Lei Rouanet, durante os governos de Luiz Inácio “Lula” da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2014), às políticas culturais ganharam novas facetas para além do mecanismo de financiamento federal. Em 2010, foram instituídos o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais. A partir do Programa Cultura Viva (2004), instituído pela portaria nº 156 do Ministério da Cultura, buscou promover a cultura de maneira a potencializar ações locais. Posteriormente, em 2014, o programa se tornou uma Política Nacional (Brasil, 2014).

Já em 2016, com o governo de Michel Temer (2016-2018), houve a tentativa de extinção do Ministério da Cultura, através da medida provisória nº 726 (Brasil, 2016a), mas diante da reação de setores da sociedade, foi revogada através da medida provisória nº 728 (Brasil, 2016b). Porém, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), o Ministério da Cultura foi extinto, virando, novamente, uma secretaria, e a Lei Rouanet foi renomeada para Lei Federal de Incentivo à Cultura. Já em 2023, com o terceiro mandato de Lula, o Ministério da Cultura é recriado e, através de legislações que auxiliaram o setor após o período pandêmico (Brasil 2022a; 2022b).

Segundo pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), com dados de 2024, apontou que a Lei Rouanet produz impactos econômicos muito superiores ao volume de recursos incentivados, desmontando a ideia recorrente de que o mecanismo representa apenas renúncia fiscal sem retorno social. De acordo com o relatório, a cada real investido via incentivo fiscal movimentou R$7,59 na economia brasileira, gerando um impacto total de R$25,7 bilhões, além de 228 mil postos de trabalho diretos e indiretos. Esses dados evidenciam que o mecanismo opera como um vetor de dinamização econômica, articulando cadeias produtivas diversas e irradiando efeitos para além do campo cultural estrito. Ao revelar a amplitude desses efeitos multiplicadores, o estudo da FGV reforça que a Lei Rouanet não apenas sustenta a produção cultural, mas também contribui de forma significativa para o desenvolvimento econômico, para a geração de renda e para a circulação de bens simbólicos no país.

Neste sentido, percebendo os impactos da Lei Rouanet e suas complexidades, torna-se necessário refletir não apenas sobre seus resultados econômicos, mas também sobre as tensões que atravessam sua trajetória. Este trabalho busca realizar uma reflexão sobre os 35 anos da Lei Rouanet a partir do cenário contemporâneo do mecanismo legal de captação. Assim, apresenta-se controvérsias e contradições que revelam desigualdades estruturais persistentes, mesmo diante dos efeitos positivos apontados por estudos como o da FGV. Entre os principais pontos de debate, destacam-se: 1) a concentração de recursos em artistas já consagrados; 2) a desigualdade regional na distribuição das receitas, com forte predominância do eixo Sudeste; e 3) o amplo desconhecimento público sobre o funcionamento do mecanismo. Ao reunir esses elementos, o estudo busca contribuir para uma compreensão mais crítica dos desafios e limites do principal instrumento de fomento cultural do país.

O enlace sertanejo: de crítico ao topo de financiamento cultural

A concentração de recursos entre artistas já consagrados no âmbito da Lei Rouanet não é um desvio pontual, tampouco um efeito colateral inesperado: trata-se de um fenômeno estrutural, produzido pela própria lógica de funcionamento do mecanismo de renúncia fiscal, conforme já apontado anteriormente. Desde sua criação, a lei transfere ao mercado – e, portanto, às empresas patrocinadoras – a decisão final sobre o destino dos recursos. Essa transferência, frequentemente celebrada como modernização da gestão cultural, introduz no coração da política pública uma racionalidade empresarial que opera segundo critérios de visibilidade e retorno de imagem. O resultado é previsível: projetos associados a nomes já reconhecidos, instituições tradicionais e equipamentos culturais de grande porte tornam-se mais atraentes para o patrocínio privado, enquanto iniciativas periféricas, experimentais ou de menor escala enfrentam barreiras quase intransponíveis para acessar os mesmos recursos.

Essa dinâmica produz um ciclo de retroalimentação que aprofunda desigualdades históricas do campo cultural brasileiro. Artistas consagrados de renome acumulam vantagens competitivas: possuem equipes especializadas em elaboração de

projetos, departamentos jurídicos e de comunicação, redes de relacionamento com empresas e gestores públicos, além de marcas consolidadas que reduzem a incerteza para o patrocinador. Em contrapartida, grupos emergentes, coletivos periféricos, artistas independentes e iniciativas comunitárias não dispõem das mesmas condições materiais e simbólicas para competir. A desigualdade, portanto, não se manifesta apenas na distribuição final dos recursos, mas também no próprio processo de captação, que exige competências técnicas, capital social e visibilidade pública, elementos profundamente desiguais no Brasil.

Os dados referentes aos cantores sertanejos ilustram esse fenômeno. Artistas já amplamente consolidados no mercado fonográfico, com contratos milionários, presença constante na mídia e estruturas empresariais robustas, figuram entre os maiores captadores de recursos da Lei Rouanet. É importante assinalar, inclusive, que esses artistas fazem parte, em sua maioria, do mesmo espectro político que recentemente criticou o mecanismo legal ao ponto de ser instaurada uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar supostas irregularidades. De acordo com a reportagem de Fraguito (2025), o senador Randolfe Rodrigues (PT) apresentou uma lista com os dez artistas mais bem remunerados através da lei.

> Sobre a Lei Rouanet e aqui a minha homenagem aos artistas brasileiros. Quero aqui citar quem são os dez artistas mais bem remunerados pela Lei Rouanet. Primeiro lugar, Gusttavo Lima, 52 milhões de reais. Segundo lugar, Bruno e Marrone, 45 milhões de reais. Terceiro lugar, Leonardo, 42 milhões de reais. Quarto lugar, Chitãozinho e Xororó, 38 milhões de reais. Quinto lugar, César Menotti e Fabiano, 35 milhões de reais. Sexto lugar, Zezé Di Camargo e Luciano, 32 milhões de reais. Sétimo lugar, Eduardo Costa, 28 milhões de reais. Oitavo lugar, Amado Batista, 23 milhões de reais. Nono lugar, Henrique e Juliano, 20 milhões de reais. Décimo lugar, Fernando e Sorocaba, 19 milhões de reais. Ao que me parece, não está nenhum dos artistas que estão se mobilizando por democracia e contra a anistia. (Rodrigues *apud* Fraguito, 2025)

Quando o senador diz que “não está nenhum dos artistas que estão se mobilizando por democracia e contra a anistia” diz respeito ao fato que a maior parte deles apoiou o governo antecessor ao terceiro mandato de Lula. É importante ressaltar que esses artistas já operam em um mercado altamente lucrativo, com patrocínios

privados, contratos publicitários e bilheterias milionárias. Ainda assim, conseguem captar recursos públicos por meio de um mecanismo que busca fortalecer iniciativas culturais diversas.

Ainda que este cenário não seja um problema individual ou de um grupo de pessoas, existe uma questão. Trata-se de uma engrenagem institucional que favorece quem já possui capital simbólico, econômico e midiático. Empresas patrocinadoras, ao decidirem para onde direcionar a renúncia fiscal, tendem a privilegiar projetos de grande visibilidade, capazes de gerar retorno de imagem imediato. Assim, financiar um show de um artista sertanejo consagrado é percebido como investimento seguro, com ampla repercussão e baixo risco reputacional. A lógica empresarial, portanto, se sobrepõe à lógica da fruição cultural, transformando o financiamento em um mecanismo que reforça hierarquias já estabelecidas no mercado cultural brasileiro.

A distribuição desigual de recursos e a predominância do Sudeste

A desigualdade regional na distribuição das receitas da Lei Rouanet é um dos aspectos mais persistentes e estruturalmente enraizados do mecanismo de incentivo fiscal. Desde sua criação, o modelo de captação baseado na renúncia fiscal tem reproduzido uma concentração de recursos nas regiões onde se encontram as maiores empresas, os maiores mercados consumidores e as instituições culturais mais consolidadas. Essa dinâmica não é um acidente, mas um efeito direto da lógica que estrutura o mecanismo: quem decide para onde vai o dinheiro não é o Estado, mas o patrocinador privado, e o patrocinador privado está, majoritariamente, no Sudeste.

O Sudeste, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, concentra a maior parte das sedes corporativas, dos conglomerados financeiros e das empresas com capacidade de utilizar a renúncia fiscal. Isso significa que, mesmo que projetos de altíssima relevância cultural sejam apresentados em outras regiões, a probabilidade de captação é drasticamente menor. A decisão empresarial tende a privilegiar iniciativas próximas geograficamente, com maior visibilidade e com maior potencial de retorno institucional.

Assim, a desigualdade regional não é apenas um efeito colateral: ela é estrutural, previsível e sistematicamente reproduzida.

De acordo com o relatório da FGV (2024), mais de 57% dos projetos oriundos da Lei Rouanet são da região Sudeste. Ainda que o investimento tenha diminuído em relação às demais regiões, o estudo aponta que foram movimentados mais de R$18 bilhões, ou seja, cerca de dois terços do total movimentado pela Lei Rouanet, cerca de R$27 bilhões. Isso significa que a concentração ainda está alta e que os recursos precisam chegar às demais regiões do país. Essa predominância do Sudeste expressa uma assimetria tão profunda que é capaz que a captação de regiões inteiras sejam comparáveis a poucos equipamentos culturais de um estado como São Paulo. A comparação é brutal, mas necessária para compreender a magnitude do desequilíbrio.

A concentração regional também se articula com a concentração institucional. Grandes museus, orquestras, centros culturais corporativos e fundações privadas – quase todos localizados no Sudeste – possuem equipes especializadas, departamentos de captação, assessorias jurídicas e redes de relacionamento com patrocinadores. Essas instituições não apenas captam mais: elas captam de forma recorrente, previsível e em volumes muito superiores aos de qualquer iniciativa periférica ou regional. Assim, a desigualdade regional se entrelaça com a desigualdade institucional, criando um sistema que favorece quem já está consolidado.

Projetos realizados na região Sudeste, especialmente em capitais como São Paulo, têm maior repercussão midiática, maior circulação de público e maior potencial de retorno simbólico para as empresas. Isso faz com que o patrocínio se torne, para o setor privado, não apenas um investimento cultural, mas uma estratégia de marketing. E, como toda estratégia de marketing, ela se orienta por critérios de alcance, impacto e reputação, critérios que favorecem regiões já privilegiadas.

Essa dinâmica cria um ciclo de retroalimentação: quanto mais recursos o Sudeste recebe, mais ele produz; quanto mais produz, mais visibilidade ganha; quanto mais visibilidade, mais atrai patrocinadores; e quanto mais patrocinadores, mais recursos capta. Enquanto isso, regiões com menor densidade empresarial enfrentam dificuldades

estruturais para romper esse ciclo. Mesmo projetos de grande relevância, quando apresentados no Norte ou Nordeste, encontram barreiras para acessar os mesmos volumes de recursos.

A predominância do Sudeste também revela uma contradição central da Lei Rouanet: embora seja um mecanismo federal, sua distribuição de recursos não reflete a diversidade cultural do país. A cultura brasileira é plural, diversa e profundamente marcada por expressões regionais. No entanto, o financiamento público, mediado pelo mercado, privilegia apenas uma parte dessa diversidade. Isso significa que manifestações culturais do Norte, Nordeste e Centro-Oeste permanecem subfinanciadas, invisibilizadas ou dependentes de políticas estaduais frágeis. Ao concentrar recursos no Sudeste, o país reforça a ideia de que a produção cultural mais relevante, mais sofisticada e/ou mais capaz de receber investimentos está localizada nessa região. Isso cria hierarquias simbólicas que desvalorizam expressões culturais periféricas, indígenas, afro-brasileiras e interioranas. A desigualdade financeira, portanto, se converte em desigualdade simbólica, afetando a própria percepção do que é cultura no Brasil.

Desconhecimento da população sobre a Lei Rouanet

O terceiro ponto de discussão sobre as controvérsias e contradições da Lei Rouanet é sobre o processo de desconhecimento da população como um todo sobre como funciona a Lei Rouanet. Em matéria de Martins (2025) sobre um levantamento realizado pela Hibou que analisou 1.500 respostas entre os dias 9 e 12 de janeiro de 2025. Neste levantamento, 88% das pessoas contrárias ao mecanismo legal desconhecem seu funcionamento. Esse resultado demonstra o desconhecimento da população que enxerga a Lei Rouanet como um símbolo da corrupção brasileira.

O exemplo acima destaca como o desconhecimento da população brasileira sobre a Lei Rouanet é um fenômeno mais persistente e paradoxal dentro debate público sobre políticas culturais no Brasil. Mesmo sendo o principal mecanismo de fomento cultural do país há mais de trinta anos, a lei permanece envolta em confusões

conceituais, interpretações equivocadas e narrativas distorcidas que moldam a opinião pública de forma profunda.

Grande parte das pessoas acredita que a Lei Rouanet funciona como um repasse direto de dinheiro público para artistas, como se o Estado escolhesse individualmente quem deve receber recursos. Essa percepção equivocada ignora o fato de que a lei opera por diferentes formas; entre elas, por meio de renúncia fiscal, ou seja, empresas e pessoas físicas destinam parte do imposto de renda devido para financiar projetos culturais aprovados. Tal confusão surgiu a partir da CPI da Lei Rouanet.

Em 2016, foi criada a CPI da Lei Rouanet, um marco importante na disseminação de desinformação sobre a Lei de Incentivo à Cultura. Segundo reportagem do portal da Câmara dos Deputados, Macedo e Cesar (2016) explicam que o pedido de abertura da CPI tinha como objetivo investigar possíveis irregularidades na concessão de incentivos fiscais. Os deputados afirmavam que a lei funcionaria como uma "terceirização" de recursos públicos e criticavam os critérios de aprovação de projetos, alegando que valores muito altos eram destinados a iniciativas pequenas ou que pareciam patrocínios privados pagos com dinheiro público. Esse tipo de crítica ignora aspectos fundamentais da lei. A acusação de que a lei "terceiriza" recursos públicos precisa ser contextualizada: ela foi criada em um momento de forte influência neoliberal, quando o Estado delegava ao mercado parte das decisões sobre financiamento cultural.

A crítica aos valores aprovados também costuma ignorar a natureza dos projetos. Muitas vezes, ela se transforma em ataque direto a artistas com grande visibilidade. Isso aparece claramente na fala citada na reportagem, quando o deputado Alberto Fraga tenta vincular o uso da Lei Rouanet a um partido político específico, sugerindo que apenas artistas "petistas" teriam acesso aos recursos durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), partido do presidente Lula. Essa narrativa ignora completamente a história da lei, criada em 1991 no governo Collor e utilizada ao longo de diferentes gestões, como as de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso. Embora os governos Lula e Dilma tenham ampliado políticas culturais e buscado democratizar o setor, a Lei

Rouanet continuou sendo acessada por um grupo restrito, o que gerou críticas, mas não justifica sua associação a um único governo.

Durante a CPI, artistas e produtores culturais foram retratados como corruptos, e o debate público se concentrou em acusações éticas e políticas. Mesmo com dados públicos disponíveis, a transparência da lei foi questionada. Empresas também foram acusadas de se beneficiar indevidamente do mecanismo. Ao mesmo tempo, setores da sociedade defenderam a lei, reconhecendo sua importância, mas apontando a necessidade de ajustes para ampliar o acesso, fortalecer o controle e evitar irregularidades.

Ao final da CPI, como relatam Thaty e Triboli (2017), a lei não foi revogada. O relatório final recomendou o indiciamento de investigados, melhorias nos mecanismos de controle, fortalecimento do FNC e medidas para descentralizar os recursos. Embora a CPI tenha levantado questões relevantes, ela também contribuiu para consolidar uma opinião pública negativa sobre a Lei Rouanet, alimentada não apenas por problemas reais, mas por discursos políticos que reforçaram a desinformação.

Percebe-se, então, como esse desconhecimento tem sido amplamente instrumentalizado politicamente. Em diferentes momentos, grupos políticos utilizaram a Lei Rouanet como símbolo de desperdício, privilégio ou corrupção, mesmo quando não havia evidências que sustentassem tais acusações. A lei se tornou um alvo fácil em disputas ideológicas, especialmente em contextos de polarização, nos quais a cultura é frequentemente tratada como campo de batalha simbólica.

O desconhecimento também se manifesta na percepção de que a Lei Rouanet é a única forma de financiamento cultural no Brasil. Embora seja o mecanismo mais conhecido, ele é apenas uma parte do sistema de fomento, que inclui fundos públicos, editais, leis estaduais e municipais de incentivo e políticas setoriais. A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) tem garantido a descentralização dos recursos da área cultural no Brasil, capilarizando o financiamento no setor. A superexposição da Rouanet, combinada com o desconhecimento sobre outras políticas, cria a impressão de que toda a política cultural brasileira se resume a esse mecanismo.

A fiscalização da lei é outro ponto frequentemente mal compreendido. Muitas pessoas acreditam que não há controle sobre os recursos, quando, na verdade, a Lei Rouanet possui um dos sistemas de prestação de contas mais rigorosos da administração pública. Projetos precisam apresentar notas fiscais, relatórios detalhados, comprovação de execução e documentação completa. Grande parte das informações podem ser encontradas em páginas de transparência, como é o caso do Versalic[3]. No entanto, como esse processo é pouco divulgado, prevalece a ideia de permissividade.

Esse desconhecimento tem consequências concretas para o campo cultural. Ele alimenta preconceitos, reduz o apoio público às políticas culturais e fragiliza o debate democrático sobre o papel do Estado na cultura. Quando a população não compreende como funciona o mecanismo, torna-se mais vulnerável a narrativas simplificadoras e ataques políticos que deslegitimam a política cultural como um todo.

O desconhecimento também afeta a relação entre artistas e público. Muitos artistas que utilizam a Lei Rouanet enfrentam ataques, boatos e campanhas de desinformação, mesmo quando seus projetos são legítimos, relevantes e rigorosamente fiscalizados. Isso cria um ambiente hostil que desestimula a participação no mecanismo e fragiliza a confiança entre produtores culturais e sociedade.

Considerações finais

As discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho permitiram revisitar os 35 anos da Lei Rouanet, destacando suas controvérsias, contradições e permanências estruturais. A partir da análise histórica, política e econômica do mecanismo, evidencia-se como a legislação se consolidou como o principal instrumento de fomento cultural do país, ao mesmo tempo em que reproduziu desigualdades profundas. Três eixos centrais orientaram a reflexão: a concentração de recursos em artistas e instituições já consagrados, a desigualdade regional marcada pela predominância do Sudeste e o amplo desconhecimento da população sobre o funcionamento da lei. Esses elementos, articulados, revelam um sistema complexo, atravessado por disputas

[3] Disponível em: https://versalic.cultura.gov.br/#/home. Acesso em: 23 fev. 2026.

simbólicas, interesses econômicos e tensões políticas que moldam a política cultural brasileira.

O debate apresentado avança ao propor uma leitura integrada das dimensões estruturais que sustentam as controvérsias da Lei Rouanet. Em vez de tratar cada crítica de forma isolada, este estudo evidencia como concentração, desigualdade e desconhecimento, que pode levar à desinformação, se retroalimentam, produzindo um ambiente de disputa permanente em torno da legitimidade do mecanismo. Ao articular dados recentes, análises históricas e episódios como a CPI da Lei Rouanet, o trabalho contribui para reposicionar o debate público, deslocando-o de narrativas simplificadoras para uma compreensão mais ampla das engrenagens políticas e econômicas que moldam o fomento cultural no Brasil. Assim, o estudo reforça a necessidade de pensar a Lei Rouanet não apenas como um instrumento técnico, mas como um campo de disputa simbólica e política.

Além disso, é importante destacar as suas próprias contradições e controvérsias, afinal, trata-se de uma legislação que parte de um lugar específico: a política neoliberal. Enquanto parte da estrutura das políticas culturais no Brasil, a Lei Rouanet precisa se sofisticar e atualizar suas propostas. Em 2026, foi publicada uma Instrução Normativa pelo Ministério da Cultura que altera pontos importantes que são questionados há algum tempo. Questões como a concentração de recursos e a desigualdade regional estão sendo minadas através de ações como limites da carteira de projetos, além de limites de captação por projeto, além meios de garantir atuações territoriais.

Ainda, destaca-se que, apesar das contribuições, o estudo apresenta limitações que precisam ser reconhecidas. A análise se baseia majoritariamente em documentos públicos, reportagens e literatura acadêmica, o que restringe o aprofundamento em dados quantitativos mais detalhados sobre distribuição regional, perfis de proponentes e padrões de captação. Além disso, o recorte temporal, embora amplo, não permite explorar com profundidade as transformações mais recentes decorrentes da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) e de outras iniciativas de descentralização, ainda que esse não seja o foco do estudo. Alguns caminhos podem ser investigados futuramente, como

por meio de entrevistas com gestores, artistas e técnicos do setor, que enriqueceriam o debate e sua falta acaba limitando a compreensão das percepções internas sobre o funcionamento cotidiano do mecanismo.

Diante dessas limitações, abrem-se caminhos importantes para pesquisas futuras. Estudos quantitativos mais robustos podem aprofundar a análise da distribuição regional e institucional dos recursos, permitindo identificar padrões de concentração ao longo do tempo. Pesquisas qualitativas, com entrevistas e estudos de caso, podem revelar como diferentes atores percebem e vivenciam o mecanismo, contribuindo para compreender suas contradições a partir da prática. Além disso, investigações comparativas entre a Lei Rouanet, a PNAB e outros modelos de fomento podem oferecer alternativas para um sistema mais equitativo e democrático. Avançar nessas direções é fundamental para fortalecer o debate público e subsidiar políticas culturais mais justas e eficazes.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. Fernando Afonso Collor de Mello. **Centro de Referência de Acervos Presidenciais**, *s.d.*, Brasil. Disponível em: https://presidentes.an.gov.br/index.php/arquivo-nacional/60-servicos/registro-de-autoridade/99-fernando-collor. Acesso em: 23 fev. 2026.

BOLAÑO, César.; MOTA, Joanne; MOURA, Fábio. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, Lia. (Org.). **Políticas culturais**: pesquisa e formação. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2012.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022a**. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986**. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7505.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acesso em: 23 fev. 2026

BRASIL. **Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022b**. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, Disponível: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016a**. Altera e revoga dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv726.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. **Medida provisória nº 728, de 23 de maio de 2016b**. Revoga dispositivos da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016, restabelece dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, e cria as Secretarias Especiais dos Direitos da Pessoa com Deficiência e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv728.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portaria nº 156, de 6 de julho de 2004**. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-/publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-minc-no-156-de-6-de-julho-2004. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. O que é a Lei Rouanet?. **Ministério da Cultura**, Brasília, 08 jul. 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-rouanet/textos/o-que-e-a-lei-rouanet. Acesso em 23 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Instrução Normativa nº 29, de 29 de janeiro de 2026**. Estabelece procedimentos e diretrizes para execução, acompanhamento e prestação de contas de projetos culturais financiados por meio da Lei nº 8.313/1991. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao-e-normativas/instrucao-normativa-minc-no-29-de-29-de-janeiro-de-2026. Acesso em: 23 fev. 2026.

COSTA, Priscila Seixas da; CONCEIÇÃO DOS SANTOS, Pedro Henrique. Cultura em disputa: políticas culturais no Brasil sob o olhar da integridade da informação. In: CABRAL, Eula Dantas Taveira. (Org.). **Economia Política da Comunicação, da Cultura e da Informação**. Divinópolis/MG: Meus Ritmos Editora e Produções Artística, 2025. p. 549-570.

FRAGUITO, Giovanna. Dez artistas do sertanejo e de direita beneficiados pela Lei Roaunet. **Veja Gente**, [*S. l.*], 18 dez. 2025. Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/dez-artistas-do-sertanejo-e-de-direita-beneficiados-pela-lei-rouanet/. Acesso em: 23 fev. 2026.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Impacto Econômico da Lei Roaunet**: dados 2024. [*S. l.*]: FGV; OEI; Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: https://portal.fgv.br/sites/default/files/uploads/relatorio-diagramado-19h.pdf. Acesso em: 23 fev. 2026.

MACEDO, Idhelene; CESAR, Luciana. Deputados entram com pedido de criação da CPI da Lei Rouanet. **Agência Câmara de Notícia**, Brasília, 30 mai. 2016. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/489191-deputados-entram-com-pedido-de-criacao-da-cpi-da-lei-rouanet/. Acesso em: 23 fev. 2026.

MARTINS, Eduardo. Pesquisa: 88% de Quem Fala Mal da Lei Rouanet Não Sabem Como Ela Funciona. **Valor Cultural**, [*S. l.*], 17 fev. 2025. Disponível em: https://valorcultural.com.br/pesquisa-88-de-quem-fala-mal-da-lei-rouanet-nao-sabem-como-ela-funciona/. Acesso em: 23 fev. 2026.

NETO, Carlos Beyrodt Paiva. Modelo federal de financiamento e fomento à cultura. In: CALEBRE, Lia. (Org.). **Políticas culturas e problemáticas contemporâneas**: financiamento, gestão e formação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2018. p. 64-81.

PAIVA, Karoliny Leandro de. **A triste tradição das políticas de cultura no Brasil**: da transição democrática à gestão de Fernando Henrique Cardoso (1985-2002). 2024. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

THATY, Mônica; TRIBOLI, Pierre. Relatório final da CPI da Lei Rouanet sugere indiciamento de investigados. **Agência Câmara de Notícias**, Brasília, 27 abr. 2017. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/512743-relatorio-final-da-cpi-da-lei-rouanet-sugere-indiciamento-de-investigados/. Acesso em: 23 fev. 2026.

O MODO EDITAL E A FORMA PROJETO CULTURAL: REFLEXÕES A PARTIR DO CASO DO FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

Mariana Vaz de Camargo[1]

RESUMO

O artigo investiga os projetos culturais, instrumento fundamental da "política de editais", a modalidade preponderante no financiamento direto à cultura no país. Aborda um caso específico, os 573 projetos premiados pelas 40 primeiras edições do *Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo*. Apresenta brevemente o Programa e a metodologia da pesquisa a partir da cartografia dos projetos premiados, para em seguida investigar o papel das comissões de seleção e as estratégias dos grupos para concorrerem aos recursos do programa. Foca alguns desafios e problemas da concorrência via edital, como a desmobilização dos coletivos, a armadilha do consentimento e o excesso produtivista.

PALAVRAS-CHAVE: projeto; edital; Fomento ao Teatro; política cultural

Introdução[2]

A presença do projeto no cotidiano da produção cultural brasileira é marcante; ele é um instrumento fundamental da "política de editais", a modalidade preponderante no financiamento direto à cultura no país. Nascido como "uma alternativa democrática à chamada 'política de balcão'" vigente anteriormente, os editais evoluíram pouco, afirmam as pesquisadoras Gisele Marchiori Nussbaumer e Giuliana Kauark (2021, p. 202) e são um instrumento ineficiente para incluir "um maior número de projetos culturais e iniciativas mais diversas, estruturantes e contínuas, como se tornaram cada vez menos constantes".

Este artigo, fruto da pesquisa de doutorado[3] da autora, debruça-se sobre o caso do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (ou, apenas, Fomento), um

---

[1] Doutoranda em Arts du Spectacle: Théâtre na Université Paris Nanterré, França e mestre em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora no Senac SP. maricota.vaz@gmail.com.

[2] Esse artigo recupera e amplia discussões presentes em um trabalho anterior da autora (CAMARGO, 2025b).

[3] Intitulada *Le théâtre et la ville: une cartographie des 20 premières années du 'Fomento ao Teatro' pour la ville de São Paulo (2002-2022),* a pesquisa aborda as modalidades de relação entre o teatro e a cidade inauguradas (ou perpetuadas) pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. A tese é orientada pelo Professor Christophe Triau e realizada na Université Paris Nanterre, na França.

programa de política pública concebido a partir de mobilização inédita da classe teatral paulistana e operado por meio de editais. Entre 1999 e 2002, os artistas organizaram-se no Movimento Arte contra a Barbárie, avançaram os debates acerca do papel do Estado em relação às artes e formularam três manifestos, nos quais definiam a barbárie como resultado da mercantilização exacerbada. Também elaboraram um projeto de lei, cuja aprovação pela câmara dos vereadores, em 2002, instituiu o Fomento (Lei 13.279, 2002). Segundo a pesquisadora Iná Camargo da Costa, o programa era uma solução de compromisso inserido da gramática do Estado neoliberal, uma "alternativa às leis de incentivo sem combatê-las diretamente", cujo sucesso dependia de "passos subsequentes" (COSTA, 2008, p.26).

Diversos aspectos relacionados às inovações e ao sucesso do Programa são investigados e relatados por diferentes pesquisadores ao longo das últimas duas décadas, como: SANTOS, 2008; COSTA; CARVALHO, 2008; KINAS, 2010; DESGRANGES; LEPIQUE, 2012; PUPO, 2012a; PUPO, 2012b; GOMES; MELO, 2014; ROMEO, 2022, entre outros. Escolhemos abordá-lo a partir dos 573 projetos elaborados por 172 grupos teatrais para concorrer ao financiamento, premiados nas 40 primeiras edições do programa, ocorridas entre 2002 e 2022. Sem negligenciar os problemas do modelo de financiamento via editais a serem aprofundados a seguir, os projetos revelam aspectos centrais do "discurso dos grupos" — notadamente nas artes cênicas, configura-se como uma rota de pesquisa alternativa, considerando-se a efemeridade inerente à prática artística. Neles, os coletivos avaliam ações passadas, propõem novos caminhos de pesquisa e expõem seu aparato de valores e princípios; eles são, portanto, plataformas nas quais apresentam e justificam seus alicerces ético-estéticos e artísticos. A partir da cartografia dos projetos e sua subsequente classificação e análise, a pesquisa perfaz um panorama das formas, conteúdos e estratégias por meio das quais grupos teatrais paulistanos respondem ao *a priori* da lei: um teatro pretendido para a cidade.

Examinamos os projetos horizontalmente, por edição, e verticalmente, seguindo a trajetória de um mesmo grupo e suas (várias) premiações. Uma leitura sociológica da

dinâmica do programa, o funcionamento das comissões de seleção e as estratégias de concorrências dos grupos resultou da exegese horizontal e, a partir da análise vertical, delineou-se uma rede de proposições[4] acerca do universo de atuação dos grupos paulistanos*:* as maneiras como a relação com a cidade afeta o modo-de-fazer (e pensar) teatro pelos grupos e como o fazer dos grupos afeta a cidade e as pessoas cidadãs. Diferentemente da maior parte das políticas de incentivos às artes cênicas, articuladas com a finalidade de criação, difusão ou formação, no caso do Fomento, o objetivo primário é favorecer a cidade. A cartografia observa as maneiras como os grupos teatrais respondem a esse princípio e está organizada em três eixos: linguagem, permanência e território. A seguir, alinhavamos características determinantes do Fomento e, em seguida, apresentamos aspectos chave das análises horizontais. Em tempo: aspectos da análise vertical foram explorados pela autora em artigos recentes (CAMARGO, 2025a; 2025b).

Características e parâmetros do Programa

Definido pelo primeiro parágrafo da Lei 13.279 (2002), o objetivo do programa é "apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo". Segundo o Artigo 14[5], o Fomento preconiza as investigações continuadas e

[4] A expressão "rede de proposições" foi emprestada de Edélcio Mostaço (2016, p. 224) que a utiliza para descrever seus achados a partir do material de arquivo.

[5] Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:
I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.
II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.
IV - O interesse cultural.
V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.
VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.
VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.
VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.
Fonte: Lei Nº 13.279 (2002).

ações que permitam o enraizamento social, a despeito de obras e eventos pontuais[6]. São priorizados, portanto, projetos de interesse cultural, inadequados à sustentação econômico-financeira do mercado e incapazes de se viabilizar por bilheteria ou mecenato.

Os proponentes são livres para desenhar suas propostas, se respeitarem os limites orçamentários de cada edição, o horizonte temporal máximo de dois anos e a obrigatoriedade de contrapartidas sociais, cujos escopos não estão pré-estabelecidos; no caso de produção de obras, exigem-se ingressos a preços populares. Cabe ao grupo teatral proponente justificar — e à comissão avaliar — a pertinência das propostas em relação à sua trajetória artística e à inserção territorial. Uma nova comissão de seleção é determinada a cada edição do programa, constituída por três membros oriundos da sociedade civil organizada (eleitos pelos votos dos grupos inscritos em cada edição) e quatro membros escolhidos pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Para garantir (alguma) isonomia à seleção, e transparência do processo decisório, a presença de membros da sociedade civil, mesmo minoritária, é um aspecto fundamental do desenho do Programa. Contudo, a autonomia e poder delegado às comissões abriram brechas para o desrespeito dos objetivos da lei, detalhados a seguir.

As comissões de seleção e suas escolhas

Os parâmetros estipulados pela lei dão um contorno ao trabalho das comissões de seleção, que devem também respeitar um teto orçamentário (variável a cada edição) e a quantidade máxima de trinta projetos a serem contemplados por ano (dos quais no máximo vinte no primeiro semestre). Portanto, os júris de um mesmo ano são, em termos de número de projetos e teto orçamentário, interdependentes. Ademais, as comissões guardam a prerrogativa de condicionar a aprovação dos projetos à efetivação de cortes de até 50% do valor total originalmente demandado.

[6] A partir de 2015, brechas jurídicas permitiram que projetos privilegiando produtos em detrimento dos processos fossem contemplados, usurpando os princípios da lei (Trotta, 2024). Voltaremos a esse fato a seguir.

A análise dos projetos selecionados revelou uma multiplicidade de desenhos e escopos de projetos, a cada edição. Este fenômeno é resultado, primeiro, da liberdade concedida aos grupos proponentes para criar e justificar a pertinência de suas propostas. Por sua vez, a abertura da lei, evidenciada nas diferentes interpretações possíveis do Artigo 14, também se mostra relevante. Não obstante, deve-se ter em conta que as comissões de seleção (e os critérios por elas aplicados) não são homogêneas em mais de um nível: internamente, elas reúnem membros diferentes entre si em um mesmo comitê e, transversalmente, as juntas de jurados se renovam a cada edição, escolhidas por instâncias igualmente heterogêneas e variáveis. Se os grupos teatrais concorrentes variam a cada edição, os membros do júri por eles indicados também se alteram. Analogamente, a SMC, responsável pela nomeação da maioria dos jurados, tampouco é uma entidade estável: nas duas décadas analisadas, houve 12 ocupantes do cargo de secretário municipal de cultura, com visões distintas para a área. Assim, a heterogeneidade das indicações provenientes do ente público também é esperada.

As características dos projetos selecionados por uma determinada reunião de jurados refletem sua interpretação da lei, além de suas escolhas e preferências. Um exemplo da instabilidade mencionada é a forma pela qual as diferentes comissões lidaram com a polêmica acerca da prioridade do programa, se a "continuidade" (premiação dos grupos longevos e consagrados) ou a "democratização" (mais espaço aos novos entrantes). Em algumas edições, verifica-se que a continuidade foi priorizada. É o caso da 7ª edição (2005): no universo de 15 projetos selecionados, apenas quatro grupos eram novatos e houve certo equilíbrio entre diferentes escopos de projeto: implantação de novas sedes (Cia do Latão e Cia Livre); manutenção de sede (Oficina, Folias e La mínima); projetos de circulação (Engenho, Bartolomeu e Ivo 60) e teatro de rua (Ivo 60, Cia Miolo e Buraco Oráculo). Em outros casos, como na 9ª edição (2006), foram premiados quase 70% de "grupos novatos" no programa (apesar dos longos percursos artísticos, eles ainda não haviam sido contemplados). Em relação ao escopo dos projetos, é relevante que a totalidade dos premiados nesta edição abordou temáticas marcadamente de cunho social ou identitário, até então inéditas para o

Programa, como povos ciganos; candomblé; escolas de samba. Emerge uma dúvida acerca do desenho desses projetos, que desenvolvemos a seguir: será que a rota de pesquisa escolhida pelos grupos foi influenciada pela existência do Programa?

A partir de 2015, por meio de uma brecha jurídica, a Rede de Teatros Independente, reunindo produtores teatrais até então excluídos do Programa, conseguiu indicar membros da comissão de seleção. Depois dessa mudança, seus projetos, os quais privilegiam produtos ao invés de processos, figuram entre os premiados, usurpando os objetivos da lei, como detalhou a pesquisadora Rosyanne Trotta (2024), revelando um risco do poder outorgado às comissões pelo desenho original do programa.

Nas ocasiões em que as comissões privilegiaram quantidade de projetos, elas prioritariamente efetuaram cortes orçamentários significativos nos projetos contemplados; ou seja, o número de projetos selecionados em uma edição poderá influenciar as condições de trabalho dos grupos. Os premiados podem rejeitar o prêmio, mas é uma liberdade teórica; como os recursos disponíveis são escassos, os cortes são acatados e os grupos se submetem a realizar o projeto original com menos recursos e, portanto, em situação precária. A 12ª edição, em janeiro de 2008, premiou vinte projetos e, para tanto, empreendeu-se cortes orçamentários significativos. Já a edição subsequente aprovou dez projetos, quase sem cortes. Pode-se supor que os grupos contemplados pela 13ª edição tiveram condições mais dignas de trabalho do que os premiados na edição anterior.

O papel das contrapartidas sociais nos projetos de Fomento é outro aspecto objeto de desavenças internas na classe teatral, e reverbera nas escolhas das comissões. Para resumir o debate, os favoráveis, dentre os quais muitas das pessoas fundadoras do MACB, defendem a centralidade das contrapartidas para o Fomento, pois convocariam cada grupo a se pensar “do palco, além das relações internas do grupo (…), pensar a sua inserção na cidade e na sociedade”, atuando de maneira fundamental para se construir, no plano histórico, “uma alternativa”, mesmo que minoritária, “ao modelo hegemônico imposto pelo capital”, afirma Luiz Carlos Moreira (COSTA; CARVALHO, 2008, p.

71). Já os contrários afirmavam (e seguem afirmando) que sua pesquisa artística e suas criações seriam a melhor contrapartida que poderiam oferecer à população. O gesto das comissões de seleção, ao escolher projetos que oferecem mais ou menos contrapartidas sociais, participa do debate (quiçá, acentuando-o) e acaba por influenciar o escopo dos projetos: ao privilegiarem projetos que oferecem grande quantidade de contrapartidas, um júri pode induzir os grupos, em busca de vantagens relativas, a aumentarem as contrapartidas oferecidas em seus próximos projetos.

A forma projeto, catalisador de reflexões e desafios

Quando o Fomento foi implementado, em 2002, a escrita de projetos não participava do cotidiano dos grupos teatrais com a frequência que ganharia nas décadas seguintes. O sucesso do Fomento participou dessa mudança de cenário: segundo os pesquisadores Taiguara Oliveira e Danielle Maciel, ele incentivou a popularização do modelo de "concurso via edital" como principal instrumento para as subvenções na cultura paulistana (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p.163). A tarefa periódica de escrita de projetos, como bem se sabe, retira energia da atividade fim, a prática teatral; há o risco de, emprestando a reflexão de Victor Vich (2018, p. 50) acerca do gestor cultural tecnicista contemporâneo, os artistas se tornarem, eles também, técnicos, ocupados mais com a gestão do "existente", do que com a criação artística. Ainda assim, nossa análise revelou que esse exercício contribuiu para o enriquecimento das reflexões, do discurso e da inventividade de propostas, reveladas pela curva de aprendizagem experimentada pelos grupos, abordada a seguir, e pela rede de proposições desenvolvida por eles. Não obstante, o modelo de concorrência via edital é problemático e pode incentivar a desmobilização dos coletivos, assim como a armadilha do consentimento e o excesso produtivista, apresentados a seguir.

Em termos formais, a grande parte dos projetos premiados nas quatro primeiras edições do programa é frágil. As proposições resumiam-se majoritariamente ao escopo tradicional de criação, circulação de espetáculos e manutenção de sede e equipes, com atividades pedagógicas paralelas. A melhora qualitativa média dos projetos é notável a

partir da 5a edição, em 2004, denotando ter havido uma curva de aprendizagem vivida pelos grupos, o que nos faz crer que o exercício da prática resulta em desempenhos mais consistentes. Desafiados pelo princípio do "teatro para a cidade", os grupos parecem ter revolucionado sua forma de agir e pensar o teatro, propondo formatos inovadores, mais próximos às comunidades locais e, concomitantemente, atrelados aos projetos de criação artística. Foi nesta edição, por exemplo, que o grupo Panóptico (2004[7]) realizou pesquisa de teatro prisional em residências artísticas em presídios; que a Cia São Jorge (2004) ocupou um centro esportivo, no bairro da Barra Funda, para criar um espetáculo para crianças; que a II Trupe de Choque residiu em uma casa no bairro de Itaquera escolhida "por ser um local de fácil acesso para inúmeras comunidades da zona Leste". Já o Teatro de Narradores (2004) propôs se instalar em um equipamento público para investigar "os mecanismos da segregação econômica, política, cultural, psicológica" na cidade.

A disponibilidade de recursos financeiros destinados à sustentação de grupos teatrais e a possibilidade de concorrer ao financiamento distribuído por editais abertos à ampla concorrência estimulam a formação de grupos. Por sua vez, a entrada de novatos resulta no aumento da competição pelos recursos financeiros, cujo ritmo é mais acelerado do que o crescimento dos montantes disponíveis. Para contornar a concorrência crescente e a escassez de recursos, os grupos criam estratégias de sobrevivência adequadas às suas trajetórias e maturidade relativas. Assim, o programa estruturado como "concurso de curto-prazo" incentiva que os grupos, antes membros de uma mesma coletividade (o Movimento Arte contra a Barbárie), tornem-se concorrentes e as necessidades e anseios, antes coletivas, individualizam-se (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 45).

Os projetos ético-estéticos dos grupos novatos amadureceram sob a influência da participação de seus membros no movimento coletivo e pelos parâmetros do edital, ou seja, a o projeto de se erigir um teatro para a cidade. Criada em 1998, a Cia São Jorge de

[7] Os projetos mencionados estão listados nas referências. Elas não estão paginadas por ausência dessa informação na maior parte dos projetos.

Variedades cultiva uma relação fundante com o bairro da Barra Funda (e seus moradores) desde a 1ª edição do Programa, quando realizaram uma residência de criação num abrigo de pessoas em situação de rua, o *Boracéa* (Cia. São Jorge de Variedades, 2002). Posteriormente, ocuparam equipamentos públicos do bairro (na 3ª e nas 5ª edições) e realizaram projetos com perfis diversos, culminando, em 2007, na inauguração de sua sede, a Casa São Jorge, no bairro. Em 2012, iniciaram uma investigação que culminaria no espetáculo "BaraFonda", um grande cortejo teatral pelas ruas da Barra Funda (Cia. São Jorge, 2012[7]). O grupo XIX de Teatro realiza, desde 2004, uma ocupação de longo prazo da Vila Maria Zélia. Abrigando um projeto artístico-pedagógico contínuo que é "um fruto do Fomento", a vila operária foi devolvida pelo grupo ao mapa cultural da cidade (GRUPO XIX, 2016). A história de duas décadas de ocupação da Vila, uma propriedade do INSS, é contada em seus projetos premiados pelo Fomento, cuja potência determina o fazer, a poética e a relação do grupo com a cidade (GRUPO XIX, 2022).

Por sua vez, se os novatos podem ter sido influenciados pelos parâmetros do programa, como a remuneração dos grupos e dos artistas depende da premiação nos editais, muitos grupos já consolidados podem sucumbir à pressão de submeterem seus projetos artísticos aos ditames do edital e aos gostos das comissões. "Armadilha do consentimento e do desmanche da crítica" é como os sociólogos Ruy Braga e Joana Marques denominaram o fenômeno no qual os grupos abandonam seus projetos estéticos originais, assumindo outros com mais "chances relativas" de serem premiados (BRAGA; MARQUES, 2017, p. 69). Em tempo: potencialmente, a "armadilha do consentimento" atinge todos os concorrentes, independentemente de sua idade e trajetória.

Pode-se encontrar pistas acerca desse fenômeno na 8ª edição, em 2006, quando foram premiados dezesseis projetos, cujos os escopos foram mais "de encontro à cidade" do que os premiados pelas edições anteriores. Grupos já então consolidados, apresentaram novas estratégias de difusão, transformando aspectos de sua prática cênica: a Cia. Pia Fraus propôs adaptar um caminhão com palco e gerador para circular

"peças clássicas adaptadas à linguagem popular" por todos os cantos da cidade (PIA FRAUS, 2006). Já o XPTO recorreu a uma nova estrutura cênica que a permitiu circular suas novas montagens pela periferia (XPTO, 2006). O Jogando no Quintal, então um grupo novato, foi premiado para executar um projeto inventivo, incluindo a construção de uma arena dentro de uma escola municipal, onde propuseram realizar treinamentos e apresentações (JOGANDO NO QUINTAL, 2006). Será que os grupos foram estimulados pelo programa para dirigir seu olhar para a cidade? Ou seria uma adequação estratégica, para ampliarem as chances de serem premiados?

Outra armadilha potencial, em termos de estratégia, para melhor posicionar um grupo em relação à concorrência, é o produtivismo. O crítico Valmir Santos detectou esse fenômeno, definindo-o como a "obsessiva determinação em fazer projetos de teatro para disputar fatias do bolo, em prejuízo de um teatro de projeto que dê sentido às ambições artísticas" (SANTOS, 2008, p. 39). Em 2008, Santos já afirmava que uma parcela relevante dos grupos teatrais paulistanos já estaria reproduzindo o modo de fazer em série dos teatros comerciais da cidade, acarretando na "falta de qualidade e de consistência de muitos trabalhos" cênicos apresentados, o que para ele já delineava o "fim de um ciclo" virtuoso dos primeiros anos do Fomento (SANTOS, 2008, p. 39). Ainda que a resultante cênica não seja objeto da nossa pesquisa, a "armadilha produtivista" foi também percebida na análise dos projetos, pelas quantidades de contrapartidas oferecidas pelos proponentes.

Considerações Finais

Na virada do século XXI, época da concepção do programa, o Movimento Arte contra a Barbárie encarava o Fomento como "um passo tático" da disputa maior acerca do "pensamento sobre arte e cultura com a ideologia do mercado", cujo sucesso dependia de "passos subsequentes" (COSTA, 2008, p. 26). Como estratégia, emprestava-se a gramática em voga, o *modus operandi* dos editais, para dar um passo tático e formular um programa para financiar os grupos teatrais paulistanos, cuja

produção artística estava completamente alheia à lógica comercial das leis de incentivo e do mecenato privado. Por meio da análise dos projetos contemplados pelo programa nos primeiros vinte anos de sua vigência, verificamos a variedade e a criatividade dos mecanismos desenvolvidos pelos grupos, sua extensão e singularidade, em termos de território e linguagem, possibilitada pela perenidade do teatro de grupo paulistano em atividade na cidade. Muito além de um mecanismo de financiamento operado por editais, a diversidade e inventividade dos dispositivos elaborados pelos grupos revelam a amplitude e originalidade do Programa. A rede de proposições desvelou uma série de instigantes formulações estéticas de, para e com a cidade e, consequentemente, novas proposições de relações com o espectador e com o acontecimento artístico. O Programa opera como agente de transformação das práticas artísticas, da linguagem teatral (considerada tanto como matéria quanto como objeto), nas dinâmicas territoriais e nas interações sociais.

Não obstante, há mais de uma década, percebem-se carências na formulação estrutural do Programa, e crescem as insatisfações no âmbito da classe teatral (COSTA; CARVALHO, 2008; TROTTA 2024). Há carências estruturais profundas a serem enfrentadas, em relação à clareza de objetivo (continuidade ou democratização); à desmobilização; ao produtivismo e à fragilização da crítica, entre outros. Às contendas internas, adicionam-se perigos externos a partir do golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff e a crescente desoxigenação das políticas culturais em todas as esferas da gestão pública, atingindo o paroxismo no período do governo de Jair Bolsonaro. Diante desse cenário desalentador, era evidente a relevância de edificar e conservar a memória do Programa de Fomento, constatação esta que foi e é o principal motivador da pesquisa de doutorado.

Constata-se que os passos subsequentes imaginados pelo movimento de artistas à época da elaboração do Programa, em direção à ampliação das discussões do papel do Estado nas artes e, principalmente, suas reverberações em termos de política cultural, ficaram pelo caminho. O que seria um “passo tático” serviu como modelo para outros programas da prefeitura de São Paulo, bem como de outras cidades e Estado do país,

como nos informam a prática cotidiana e pesquisas como a de Gisele M. Nussbaumer e Giuliana Kauark (2021) citada anteriormente. A ineficiência para incluir "iniciativas mais diversas, estruturantes e contínuas" relatada pelas pesquisadoras (NUSSBAUMER; KAUARK, 2021, p.202) verifica-se também em relação ao Fomento, cujo sucesso influenciou que o "modo edital" (ou "editalização"), originariamente um mecanismo de distribuição de recursos, ascendesse à condição de (ser lido como) política cultural (PERNICIOTTI, 2015). Portanto, a busca por modelos alternativos, considerando-se as armadilhas e limitações apresentadas anteriormente, é uma trilha de pesquisa promissora e necessária, que essa pesquisadora pretende perseguir. Não obstante, dada a prevalência atual do modo-edital, analisar os projetos, os critérios de seleção e as estruturas dos concursos pode ser uma oportunidade de aprimorar a prática vigente.

Por último, mas não menos importante, as últimas gestões municipais da cidade de São Paulo (e a maior parte dos integrantes da Câmara Municipal) são filiadas à extrema-direita e compartilham o desprezo pelo setor cultural e pela ideia de cultura; eles representam ameaças constantes ao Programa, trabalhando pelo seu desaparecimento ou, alternativamente, sua desconfiguração completa. Nesse contexto, os desafios éticos para perseguir a pesquisa são inúmeros, dentre os quais: como eventualmente apontar fragilidades sem municiar os inimigos do Programa?

Referências

BRAGA, Ruy; MARQUES, Joana. Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal. Sociologias. v. 19, p. 52–80, 2017.

CAMARGO, Mariana Vaz de. O Teatro de Grupo paulistano e a encruzilhada: Reparações históricas, epistemológicas e estéticas. Rebento, v. 1, n. 20, 2025. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/1012>. Acesso em: 21 ago. 2025a.

_____. Duas décadas do Fomento ao Teatro para a cidade de S. Paulo: o projeto como materialidade relevante. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 55, p. 1–26, 2025. DOI: 10.5965/1414573102552025e0114. Acesso em: 13 out. 2025b.

COSTA, Iná Camargo da. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. ArtCultura, Uberlândia, v.9, n. 15, p. 17-29, 2008.

COSTA, Iná Camargo da; CARVALHO, Dagoberto. A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DESGRANGES, Flávio. Teatro e vida pública o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

GOMES, Carlos Antonio Moreira.; MELLO, Maria Lúcia (orgs). Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha (2013 – 2015), São Paulo: SMC-SP, 2014.

KAUARK, Giuliana.; NUSSBAUMER, Gisele Marqui. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. Revista Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197 – 210, jan./jun. 2021.DOI: 10.11606/EXTRAPRENSA2021.185437. Acesso em: 29 jan. 2026.

KINAS, Fernando. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Revista Extraprensa, v. 3, p. 194–203, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77161>. Acesso em: 30 ago. 2024.

LEI Nº 13.279 DE 8 DE JANEIRO DE 2002. Disponível em https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002/. Acesso em: 10 maio 2024.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política Arena, Oficina e Opinião. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite F. Novas práticas culturais e políticas públicas: a Lei do Fomento e as Fábricas de Cultura. Revista Extraprensa, v. 11, n. 1, p. 151–170, 2017.

PERNICIOTTI, Fernanda A. O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura: o meio transformou-se em mediação. 2015. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/xmlui/handle/handle/4750>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barro. Alteridade em cena. Sala Preta, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 46–57, 2012.

_____. Création et action théâtrales à São Paulo. Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales, n. 2, p. 116–129, 2012b/12/31. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ht/2900>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ROMEO, Simone do P. Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei de Fomento, 2002 - 2012. tese, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02102023-145709/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

SANTOS, Valmir. O cisma e o sismógrafo. Subtexto, v. n.5, p.37-44, 2008.

TROTTA, Rosyane. O FOMENTO É PARA TODOS? o teatro de grupo paulistano após a usurpação da Lei de Fomento. MORINGA, v. 15, n. 2, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/72031>. Acesso em: 14 jan. 2025.

VICH, Victor. O que é um gestor cultural? In: CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello Lima (orgs.). Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 49-54.

Projetos citados:

II TRUPE DE CHOQUE. Teatro Peripatético, anjos. 5 ª edição, 2004.

_____. Corpos Acumulados. 12ª edição, 2007.

CIA DO LATÃO. Companhia do Latão 10 anos. 7ª edição, 2005.

CIA. FARÂNDOLA. Cambuci 100 anos Cultura e Cidadania. 8ª edição, 2006.

CIA. PIA FRAUS. Entre os Clássicos e a Rua. 8ª edição, 2006.

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. Boracéa. 1ª edição, 2002.

_____. São Jorge Menino. 5ª edição, 2004.

_____. Casa de São Jorge. 10ª edição, 2007.

_____. Barafonda. 15ª edição, 2012.

GRUPO XIX DE TEATRO. A casa, 7ª edição, 2005.

_____. A Estufa. 29ª edição. 2016

_____. 5 x XIX. 40ª edição, 2022.

GRUPO PANÓPTICO. Pulando o muro. 5ª edição, 2004.

JOGANDO NO QUINTAL Jogo de improvisação de palhaços. 8ª edição, 2006.

PAIDEIA ASSOCIAÇÃO CULTURAL. Paideia 2007/2008. 11ª edição, 2007.

PARLAPATÕES. Espaço Parlapatões. 9ª edição, 2009.

TEATRO DE NARRADORES. Odisseia Paulistana. 5ª edição, 2004

TEATRO STUDIO 184. Teatro Studyo 184 Heleny 65-35. 9ª edição, 2006.

TEATRO VENTOFORTE. Continuando Tempos Fortes. 1ª edição, 2002.

TRUPE SINHA ZÓZIMA. Plantar no ferro frio do ônibus o ninho. 20 ª edição, 2012.

XPTO. Cena e Poesia. 8ª edição, 2006.

FUNDO DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO (FICART) – Uma política possível?

Cris Diniz Aguiar[1]

RESUMO:
O artigo é uma continuação da pesquisa apresentada no XIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) 2025, na qual fiz um panorama sobre o que foi a criação do Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART). Aqui trarei um pouco do FICART como possibilidade para as políticas culturais no Brasil. Este Fundo de Investimentos foi criado dentro da conhecida Lei Rouanet de 1991 que instaura o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), criando a possibilidade de financiamento para produção artística nacional. Além de um pequeno panorama histórico, também trago uma revisão bibliográfica do pouco material que encontrei. A ideia é abordar como poderia funcionar este formato de financiamento pouco conhecido pelo setor.

PALAVRAS-CHAVE: FICART, Lei Rouanet, Políticas Culturais e Gestão Cultural.

INTRODUÇÃO

A famigerada Lei Rouanet[2], foi criada em 1991 na gestão do Presidente Fernando Collor. Essa lei de fomento surge após Collor ter extinguido a Lei Sarney[3] e o Ministério da Cultura, em 1990. Aqui trago a Lei Sarney, Lei nº 7.505/86 por ter sido criada na gestão do economista Celso Furtado, no Ministério da Cultura[4], primeiro Ministro da Cultura, assim como em sua gestão, também foi criada a primeira lei de fomento do Brasil.

---

[1]Cris Diniz Aguiar, Doutorande no PPGDANÇA-UFBA, Linha de Mediação Cultural sob orientação da Prof. Dra. Rita Aquino. crisaguiar.eu@gmail.com

[2]A lei 8.313/91 é conhecida por Lei Rouanet, por ter sido criada durante a gestão de Sérgio Paulo Rouanet, na Secretaria de Cultura da Presidência da República (1991-1992), faleceu em 2022. O nome oficial da lei, é Lei Federal de Incentivo à Cultura.

[3]A lei 7.505/86, leva o nome de Lei Sarney, por ter sido sancionada pelo então presidente, José Sarney (1985-1990).

[4]Criado em 15 de março de 1985, pelo decreto nº 91.144.

Em 1991 é criada outra, com nome e parâmetros diferentes, como a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), a Lei 8.313/91. Ela prevê a possibilidades de financiamento idealizadas por Furtado, o Incentivo Fiscal, o Fundo Nacional de Cultura e o que focarei neste artigo, o Fundo de Investimento Cultural e Artístico, o FICART.

Minha inquietação sobre o tema me levou à escrita de um primeiro levantamento sobre o mesmo, que foi publicado nos anais da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) 2025. Durante o segundo semestre de 2025, cursei a disciplina Economia da Cultura do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da FACOM na UFBA, onde pude complexificar um pouco mais o entendimento dos pensamentos e conceitos que, tangenciam o contexto da criação do FICART.

O primeiro apontamento é que Furtado (1984), pensava em como construir políticas para a cultura, dentro do contexto brasileiro. Uma de suas contribuições era pensar em um desenvolvimento que estivesse a serviço do povo brasileiro, e não uma cópia do que é feito no exterior, e muito menos planejar partindo de imposições, vindas de fora do país.

Furtado também está em consonância com Bourdieu(2003) quando diz que "Cabe ao Estado o papel de garantir que a criação cultural não seja asfixiada pelas leis de mercado ou pela carência de recursos." (FURTADO, 1984, p. 33).

Partindo da ideia que cabe ao estado garantir a criação cultural e posteriormente na Constituição de 1988, em seu artigo 215. Prevê que o Estado seja responsável por garantir o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Sobre o mercado, Bourdieu também diz que "O mercado dos bens simbólicos é o lugar onde se produz e se reproduz a crença no valor da arte e no poder de consagração dos especialistas."(BOURDIEU, 2003, p. 13). Então, se o mercado dos

bens simbólicos ganha uma relativa autonomia dos chamados especialistas, cabe ao estado garantir equidade nos direitos ao acesso à arte e à criação artística. Para tanto, a Lei Rouanet propõe três possibilidades de financiamento: um fundo com recurso direto do estado, um mecanismo de isenção fiscal a partir do financiamento privado de projetos culturais, e, por fim, um fundo de investimentos que seria direcionado para o fomento à produção artística e cultural.

Os dois primeiros são conhecidos e muito acessados pelo setor, mas o fundo de investimentos que foi chamado de FICART, existe na lei e prevê a criação de uma comissão para regulamentação do funcionamento deste fundo. Este fundo foi idealizado para funcionar em um formato parecido com os Fundos Mobiliários[5].

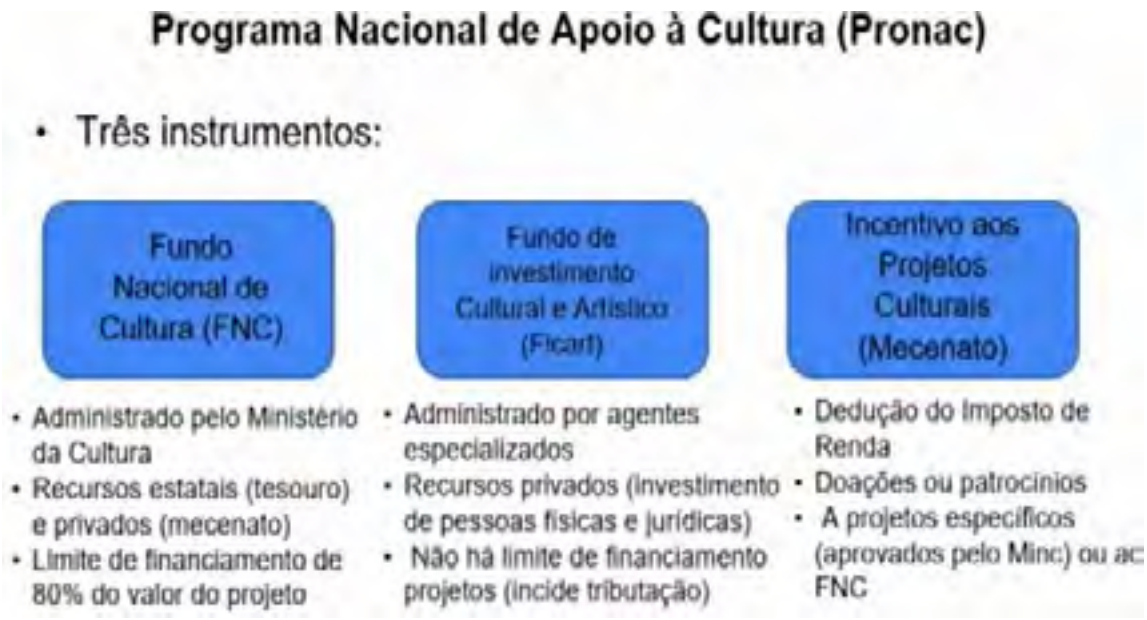
O FICART está presente na lei 8.313/91 que é a responsável pela criação do PRONAC; como a comissão nunca foi criada, por jurisprudência que rege o FICART são as instruções normativas que regem todos os fundos de investimento, que é IN de 2022[6] da Comissão de Valores Mobiliários[7].

As diferenças e possibilidades de financiamento e fomento foram pensadas da seguinte forma:

[5]Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em Ficart que atendam a todos os requisitos previstos na presente lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários. Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por Ficart, que deixem de atender aos requisitos específicos desse tipo de fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43 da Lei nº 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

[6] https://conteudo.cvm.gov.br/legislacao/resolucoes/resol175.html

[7]Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos Ficart, observadas as disposições desta lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.



Fonte: XVIII Codaip Congresso de Direito do Autor e Interesse Público. Mesa 10.4 – Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e cessão de Direitos Autorais, apresentação do Prof. Dr. Rafael Dos Santos Pinto, acessado em 23/06/2025, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wG9zHM04tsU&t=5316s

A imagem acima, é um esboço do funcionamento, origem do recurso e operacionalização das três possibilidades presentes na Lei Rouanet.

Para entender mais sobre o mecanismo de financiamento do FICART, fiz um levantamento bibliográfico, encontrando apenas duas pesquisas acadêmicas:

A primeira é um artigo acadêmico publicado pela revista da Funcamp, vinculada à Unicamp, intitulado: *Do Fundo De Investimento Cultural E Artístico FICART: Análise Da Sua Aplicação Prevista Pela Lei Rouanet*, de autoria da pesquisadora Dra. Patrícia Silva de Almeida e o pesquisador Dr. Geilson Nunes.

O texto propõe uma leitura sobre as possibilidades deste fundo, como uma possível correção para as distorções e concentração de recursos que existem no mecanismo da Isenção Fiscal, um apontamento é que essa correção aconteceria por não ter uma política de Marketing Cultural vinculada a ela.

O segundo é uma mesa sobre o FICART, organizada pelo Prof. Dr. Rafael dos Santos Pinto, no Webinar de 2024: *XVIII Codaip Congresso de Direito do Autor e Interesse Público. Mesa 10.4 – Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e cessão de Direitos Autorais.*

A mesa foi composta pelo mediador, Prof. Dr. Rafael Dos Santos Pinto, que iniciou as apresentações, fazendo um resumo do que seria o FICART. Também estiveram na mesa: Profa. Dra. Luciana Pedroso Xavier, Prof. Dr. Michael Dionísio e Prof. Me. Rodrigo Luz. A professora Luciana Xavier trouxe uma abordagem sobre uma possível operacionalização dos Fundos de Investimentos, focando no que seria o trabalho dos Trustee[8], que são agentes das bolsas que operam na compra e venda de ações para seus clientes dentro dos Fundos de Investimentos, sendo principalmente pessoas jurídicas, e que esse seria um caminho de como funcionaria a dinâmica do FICART.

Já o professor Michael Dioníso aborda propriedade intelectual, direito autoral e com um foco maior na propriedade industrial, com um recorte histórico e suas transformações ao longo do tempo.

Por fim o Prof. Rodrigo Luz, trouxe a pesquisa de monografia do estudante Cesaumar Carneiro, que faz um recorte sobre registro de patente, em relação à diferença desse registro entre pequenas e médias empresas, sendo mais sobre patentes do que especificamente sobre como os direitos e propriedades, funcionariam no FICART.

Na busca por mais bibliografias e pesquisas sobre esse Fundo de investimentos e com isso, percebendo à pouca informação sobre o mesmo, busquei trazer para este artigo questões relacionadas com o FICART. Assim como também, alguma relação com outros acontecimentos relacionados com uma possível gestão deste fundo, como por exemplo: o Ministério da Cultura Gil/Juca, criar a secretaria de Economia Criativa.

[8]Função regulamentada pela lei das Offshores, Lei 14.754/23, disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Lei/L14754.htm

A existência da secretaria gerou um plano com políticas, diretrizes e ações, encabeçado por Cláudia Leitão e publicado em 2014. Um pouco depois, ainda na gestão de Juca Ferreira, a secretaria foi extinta e recriada apenas em 2025 na gestão da ministra Margareth Menezes.

Ao acessar o plano, existem algumas poucas passagens sobre o fundo, trago aqui uma:

> A participação da Secretaria da Economia Criativa no Fórum de Integração do MinC/Bancos Oficiais visa identificar problemas e soluções nos mecanismos de financiamento já disponíveis, como o FICART, para adequá-los às novas diretrizes das políticas públicas culturais. (LEITÃO, 2014, p. 53)

Dentro da estrutura da Secretaria existiu um olhar para esse formato de fundo, trazendo o FICART para a discussão e vendo nele uma possibilidade de transição na economia criativa. Nesse caso o fomento deixaria de ser uma via apenas de incentivo fiscal, para se transformar ou criar outros caminhos, onde a aplicação financeira seria mais uma fonte de recursos. O que traria não apenas o retorno financeiro, mas também a sustentabilidade dos negócios baseados na criatividade.

Para entender como se daria essa dinâmica, a mesa organizada pelo Prof. Rafael dos Santos Pinto apresenta o mecanismo, seus possíveis desdobramentos e sua relação com a propriedade intelectual. Então uma diferença deste formato de financiamento, é que esta modalidade, por ser um fundo de investimentos, vai prever uma distribuição de dividendos para os acionistas/patrocinadores.

Uma confusão comum é o entendimento de que quem investe no FICART, faria uma compra direta de parte de um espetáculo, por exemplo, de seus direitos e de seu cachê e bilheteria. Mas, como sabemos, não necessariamente um espetáculo cênico trará um retorno financeiro direto, então a proposta não é essa. Um exemplo de como poderia funcionar, são os Fundos Imobiliários, onde o acionista compra ações de um conglomerado ou grupo do mercado imobiliário, que gera dividendos, não por uma quota do aluguel de uma casa específica, mas dos aluguéis, vendas, compras e revendas

de imóveis. Esse montante volta para o fundo e gera dividendos, em um processo de grande volume grande,

> seria mais ou menos por esse caminho, não seria uma relação tão direta artística-investidor, a relação seria artista/obra-fundo-investidor. A proposta seria que esse fundo teria na ponta os artistas e seus trabalhos, no meio o fundo com suas possibilidades das carteiras de investimentos, e na outra ponta as pessoas que gostariam de aplicar no Fundo de Investimento Artístico e Cultural.(AGUIAR, 2025)

Uma questão que também dificulta a operacionalização do FICART, é a necessidade de uma agência financeira para se responsabilizar pelo fundo de investimentos e sua operacionalização. Aqui deixo uma possível contribuição, sendo a Caixa Econômica Federal um banco público, poderia ser a responsável por essas operações.

Seguindo com o que o Professor Dr. Rafael Pinto traz que é preciso entender a relação do fundo com a Lei de Direitos Autorais, e, principalmente como seria a cessão de Direitos Autorais para o FICART e seus acionistas. Segundo Pinto, a autoria continua com o artista, mas parte dos ganhos a ser definida pelo comitê, que não foi criado, e regulamentaria o FICART. Assim, teríamos uma porcentagem que alimentaria esse fundo de investimentos. Mas vale salientar que os cotistas não terão direito sobre a obra, ou o direito de interferir na criação, ou por onde esse espetáculo passará (algo que infelizmente acontece na modalidade de incentivo através da isenção de IR das empresas, justamente pela existência do Marketing Cultural, da marca relacionada com a obra). Os cotistas não teriam responsabilidade sobre os desdobramentos da obra, ou seja, se existir alguma polêmica com a obra, ou se for algo criminoso, como uma obra racista, por exemplo, as pessoas que investiram no fundo, não podem ser responsabilizadas judicialmente, assim como não teriam sua marca relacionada com a obra, seja nas divulgações ou qualquer ação relacionada à obra.

Atualmente, o que rege o FICART é o decreto 175 com a IN de 2022. Mas existem limitações previstas na lei que cria o FICART, que não constam no decreto 175. Um fundo de investimentos pode reinvestir em si próprio para desenvolver tecnologias,

mas o FICART não. O recurso existente deverá ser investido em projetos artísticos e culturais, e quando existe um montante que não foi destinado a essa produção, o que estiver no fundo, deverá ser aplicado em títulos do governo federal. Então, na prática, seria mais um mecanismo (além da mais acessada isenção fiscal de IR) para atrair a iniciativa privada.

Podemos observar que na década de 1990 na América do Latina, existiu um deslocamento das políticas culturais com recursos de subvenção direta do Estado, para modelos de incentivo/isenção fiscal, procurando a participação do setor privado para trazer um financiamento da cultura, com recursos outros, que não os mecanismos de fomento direto, o México, Argentina, Uruguai, Equador e Panamá são alguns exemplos, e mas vale ressaltar que alguns países, como do Chile e Colômbia, por exemplo, não existe a modalidade isenção fiscal até hoje, apenas o fundo de fomento direto.

Para discorrer um pouco sobre o mecanismo de fomento através da isenção fiscal, trago o seguinte gráfico:



Fonte: dados IPEADATA e MinC, nossa elaboração

Os valores em roxo correspondem ao PIB, o azul a população do Brasil e em laranja, os valores captados via Isenção Fiscal. O gráfico trata dos anos de 1995 à 2011. Podemos perceber que de 1995 à 1997, existe um aumento da captação e é impactada por essa ser quase única política da gestão do Presidente Fernando Henrique Cardoso para a cultura. Ou seja, existiu um mecanismo que cativou a iniciativa privada. Uma hipótese que trago, é que o FICART também teria um potencial de investimento, e nesse caso, trocaria o Marketing Cultural por dividendos. Trago uma citação do artigo escrito por mim para a ABRACE:

> Então na prática como funcionaria? Existiram carteiras de investimentos, a serem definidas pelo comitê, essas carteiras teriam linhas, que poderiam ser de circulação, por exemplo, ou publicação de livro, os cotistas comprariam parte dessas cotas, isso traria recursos para essa linha. Os recursos que entrassem na venda dos livros, por exemplo, uma parte alimentaria esse fundo como um todo, outra parte seria aplicada em Títulos do Governo Federal. Ao vender as cotas receberia os valores corrigidos desse investimento. (AGUIAR, 2025)

Existe uma certa dificuldade de mensurar na prática, como funcionaria. Aqui trago a discussão sobre direito autoral de Howkins (2013, p.16) “A economia criativa consiste em transações de produtos criativos. Cada transação pode ter dois valores: o valor do objeto físico e o valor da propriedade intelectual a ele associado."

Trago o autor britânico, por encontrar em seu livro alguma possibilidade de diálogo com o FICART, uma vez que pensa justamente sobre as trocas e geração de riquezas na economia criativa. No trecho acima, Howkins fala sobre o valor associado à propriedade intelectual, para além do objeto em si. "Os direitos autorais proporcionam aos indivíduos e às empresas uma maneira de obter retorno financeiro sobre seu trabalho criativo, permitindo-lhes controlar como sua obra é usada e vendida." (HOWKINS, 2013, p. 17)

Vou trazer apenas mais uma citação para costurar a ideia:

> Embora as pessoas tenham sempre usado ideias para criar riqueza, a escala e a natureza desse relacionamento estão mudando. Atualmente,

> as pessoas estão ganhando dinheiro com o que pensam mais do que com o que fazem.(HOWKINS, 2013, p. 17)

Ou seja, existe um potencial suficiente nesse campo da economia criativa, para criação de um Fundo de Investimentos. Se para Howkins tem se ganhado dinheiro com ideias, o valor da propriedade intelectual está mais relacionada com sua ideia do que com o valor do objeto em si, portanto existe um mercado a ser estruturado no campo dos fundos de investimentos relacionados com a propriedade intelectual, especificamente com o Direito Autoral[9].

Se hoje vivemos uma política ostensiva para os fundos de investimento, posso trazer novamente Furtado quando diz: "O desenvolvimento econômico, se não for acompanhado de um processo de afirmação cultural, pode levar à desintegração social e ao empobrecimento da vida humana." (FURTADO, 1984, p. 28).

Entendo que existe uma possível força de transformação econômica nas bolsas de valores e fundos e investimento. Relacionando essa informação com um caminho que Furtado entende o desenvolvimento, poderíamos envolver o setor cultural nesse mercado, e assim estruturando e colocando em prática, uma política como o FICART.

Patrícia Silva de Almeida e Geilson Nunes, trazem no seu artigo um diálogo do FICART com os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINE), esse segundo, também fundo de investimentos, mas com uma diferença, os FUNCINE são fomentados com isenção de imposto de renda, além de ser alimentado pelo próprio fundo. Os FUNCINE são alimentados por investidores através de isenção de IR, e os projetos contemplados, devem devolver 20% dos recursos que entrarem para o filme, por 5 anos.

> Tais Fundos são constituídos e administrados por instituições financeiras mediante autorização da CVM, que disciplina e fiscaliza esta atividade. As Cotas, que representam o patrimônio dos FUNCINES, são lançadas no mercado de capitais, e os adquirentes,

[9]Direitos Autorais faz parte da Propriedade Intelectual, divida em Propriedade Industrial, Lei nº 92.279/96, Proteção de Softwares, Lei nº 9.609/98, e a Lei de Direitos Autorais, Lei nº 9610/98 disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm

> até 2016, podem abater do imposto de renda devido a parcela dos valores aplicados, e se beneficiar dos rendimentos da eventual valorização das cotas. (DIAS, 2010, p. 29)

Ou seja, algo muito próximo de como o FICART foi idealizado. Sendo assim, Patrícia Silva de Almeida e Geilson Nunes trazem a ideia de que o FICART poderia corrigir em parte, as distorções da Rouanet, uma vez que não tem a marca da empresa associada ao projeto, e a escolha de quem será fomentado, fica sob responsabilidade da comissão que seria criada para o FICART. Atualmente essa função poderia ser da câmara de fomento, que escolheria os projetos contemplados, e ao ter recurso no fundo de investimentos pronto para ser utilizado, segundo Almeida e Nunes, não teria a etapa de captação por parte dos proponentes como acontece com a modalidade de isenção de IR.

Voltando para o um diálogo com o gráfico,

> [...] um exemplo simples sobre o impacto de uma política que o governo escolhe como prioridade, é a própria Isenção Fiscal da década de 90, um momento com pouco desenvolvimento de políticas públicas para a cultura por parte do Governo Federal, e a única "À Cultura é um bom negócio" durante a gestão de FHC, existiu um grande impacto no setor." (AGUIAR, 2025)

Trago aqui essa contribuição de que se uma política de FHC para que as empresas invistam na Rouanet, gerou um impacto tão grande para o setor, sendo ainda hoje o principal mecanismo de fomento utilizado pela cultura. Mas esse mecanismo está viciado e com um problema sério, a concentração do recurso no eixo Rio-São Paulo.

Se um governo que quase não investiu em cultura gerou esse impacto do setor privado no incentivo à cultura, um governo onde tem uma perspectiva para a Economia da Cultura, com uma secretaria específica para Economia Criativa, e com os dados que existem hoje: o FICART pode ser um potencial fundo para a cultura. Principalmente se na primeira existência da Secretaria de Economia Criativa, o FICART já aparecia como uma possibilidade para outras fontes de investimento para o campo da cultura.

> As discussões sobre Políticas Culturais, Indústria e Economia Criativa no Brasil levam mais de três décadas, mas se formos pensar na primeira proposta de um Plano Nacional de Cultura ainda na déc. De 30 do séc. XX, já seriam quase um século. Existem muitos materiais produzidos pelas conferências, textos e livros produzidos por pessoas da gestão, pesquisa e arte; a sensação de dar volta em círculos, de construção e desconstrução das estruturas de Políticas Culturais no Brasil é algo recorrente, e ao me deparar com esse levantamento direcionado à uma política prevista em uma lei que se aproxima dos 40 anos de existência, e tão pouco discutida. (AGUIAR, 2025)

Sendo assim, qual seria o caminho ou possibilidades para essa modalidade de fomento? Entendo que aproveitar uma lei que já existe e além disso, podemos ver um mecanismo parecido no audiovisual, como os FUNCINE funcionando, é um caminho possível para diversificar as fontes de financiamento.

A questão que trago é uma possível contribuição para que ao menos discutamos mais o FICART, e com isso, mais possibilidades para a viabilização e utilização deste mecanismo, surjam. Assim teríamos mais uma possibilidade de acesso a recursos e fomento para a cultura no Brasil, principalmente por ser uma lei que já existe e está em vigor.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Patrícia Silva; NUNES, Geilson. Do Fundo De Investimento Cultural E Artístico FICART: Análise Da Sua Aplicação Prevista Pela Lei Rouanet. Direito & Realidade, v. 6, n. 4, 2018.

https://www.revistas.fucamp.edu.br/index.php/direito-realidade/article/view/1234/854

AGUIAR, Cris. FICART – A política que quase aconteceu. *In:* XIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Ouro Preto, Galoar/ABRACE, 2025.

CLABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio Cesar. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. Novos Rumos Sociológicos, v. 1, n. 1, 2013.

https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/NORUS/article/view/27612016.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos).

DIAS, Natália. *Os FUNCINES e o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira*. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2423/7/NHDias.pdf

FURTADO, Celso. *Que somos?*. *In*: FURTADO, Rosa Freire d'Aguiar (org.). *Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, [s.d.]. p. 29-41.

FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOWKINS, John. *Economia criativa: como ganhar dinheiro com ideias criativas*. Tradução de M. Books do Brasil. São Paulo: M. Books, 2013.

MASCARENHAS, Marcos. Patrimônio de afetação nas incorporações imobiliárias. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/artigos/patrimonio-de-afetacao-nas-incorporacoes-imobiliarias/236649473?msockid=3fae5d1987ee627f30ae483e863763a0

Ministério da Cultura. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações*, 2011 a 2014. 2. ed. rev. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

Politica Nacional das Artes (PNC). Disnponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/texto-base-da-politica-nacional-das-artes-e-validado-na-ultima-reuniao-do-grupo-de-trabalho

Resolução 175. disponível em: https://conteudo.cvm.gov.br/legislacao/resolucoes/resol175.html

SÁ-EARP, Fábio et al. Dois estudos sobre a Lei Rouanet. IE-UFRJ Discussion Paper, v. 25,

SANTOS, Rafael. *LEI ROUANET, PERCURSO, PERCALÇOS E PROPOSTAS*. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/8406/1/RJCSantos.pdf.pdf

THROSBY, David. *Economía y cultura*. Tradução de Rosa Meana. Madri: Alianza Editorial, 2001. Capítulo 8: La política cultural, p. 161-182.

MESA III

Políticas Culturais:
Estudos

DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA: UMA ANÁLISE DO VALE CULTURA NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA NACIONAL

Carolina Gomes De Carvalho Araujo Pereira[1]
Francisco Wesley Marques Dantas[2]
Juan De Dios Bustamante Junior[3]
Sandra Maria dos Santos[4]
Augusto Cézar de Aquino Cabral[5]

RESUMO:
Este artigo analisa a democratização do acesso à cultura no Brasil focando no programa Vale Cultura, criado em 2012. A pesquisa aponta que, apesar do seu potencial socioeconômico, a política enfrenta obstáculos como a baixa adesão empresarial e a concentração regional no Sudeste. Através de uma análise bibliométrica quantitativa, avaliou-se a produção científica nacional para documentar a eficácia dessa política pública sob a ótica da academia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Democratização, Políticas Culturais, Vale Cultura.

1. INTRODUÇÃO

A cultura é um fenômeno natural e social que, de acordo com Laraia (2001) e Silva (2021), molda o comportamento humano via transmissão de saberes, sendo o acesso a um repertório comum essencial para a integração social. Mediante a importância da cultura para a sociedade e para a humanidade, A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) ratifica que todo indivíduo possui direitos culturais indispensáveis à sua dignidade e à participação na vida comunitária.

No Brasil, embora o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais tenha sido adotado em 1966, sua aprovação só ocorreu em 1991 devido aos períodos antidemocráticos. A Constituição Federal da República Federativa do Brasil de

[1] Mestranda no curso de Mestrado Profissional de Administração e Controladoria da Universidade Federal do Ceará. E-mail: carolgocar@gmail.com.
[2] Mestrando no curso de Mestrado Profissional de Administração e Controladoria da Universidade Federal do Ceará. E-mail: wes.direito@gmail.com.
[3] Mestrando no curso de Mestrado Profissional de Administração e Controladoria da Universidade Federal do Ceará. E-mail: juan@ufc.br.
[4] Professora Doutora no curso de Mestrado Profissional de Administração e Controladoria da Universidade Federal do Ceará. E-mail: smsantos@ufc.br.
[5] Professor Doutor no curso de Mestrado Profissional de Administração e Controladoria da Universidade Federal do Ceará. E-mail: cabral@ufc.br.

1988 (nos artigos 23 e 215, emendas constitucionais de 2005 e de 2015), define que o acesso à cultura é uma competência comum de todos os entes federativos, impondo ao Estado o dever de incentivar a difusão, a produção e, primordialmente, a democratização do acesso aos bens culturais.

A cultura em todas suas formas de expressões é um direito irrevogável e que deve ter seu acesso garantido pelo poder público. A cultura reforça identidades locais e nacionais e a sua preservação e democratização deve ser priorizada em atos afirmativos incentivados e patrocinados pelo Estado para que a cultura popular seja exaltada e promova o senso de pertencimento do povo à sociedade como um todo.

Este artigo consiste em um estudo bibliométrico quantitativo que analisa a produção científica nacional sobre o Vale Cultura mapeando o perfil de autoria, os referenciais teóricos, as teorias, as metodologias e os temas recorrentes dos trabalhos científicos correlacionados ao tema aqui explorado, além de contextualizar a evolução das políticas culturais até a criação do Programa de Cultura do Trabalhador. Por fim, detalha as motivações da implantação do benefício e mensura o engajamento e a relevância da produção acadêmica sobre os resultados dessa política pública.

2. EVOLUÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS E DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA

Para que seja possível o entendimento da motivação histórica das ações nacionais no século XXI, relativas à cultura para sua democratização, é necessária a análise da trajetória histórica marcadas por descontinuidades institucionais.

Calabre (2007) aponta que as primeiras políticas culturais estruturadas surgiram na Era Vargas (1930-1945), com a criação do SPHAN, do INCE, do INL e do Conselho Nacional de Cultura. Entre 1945 e 1964, embora essas políticas tenham sido mantidas e o Conselho recriado em 1961, o presidente Jânio Quadros recriou o Conselho Nacional de Cultura, apesar disso a maior atuação foi da esfera privada que passaram a receber aportes do governo federal por terem utilidade pública: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e a Fundação Bienal.

Através da ascensão do governo militar, de 1964 a 1985, o Estado utilizou a cultura como ferramenta ideológica e de fomento à indústria cultural (Azevedo, 2016). Em 1966 foi institucionalizado o CFC - Conselho Federal de Cultura - que elaborou alguns planos culturais que estabeleciam a recuperação da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Instituto Nacional do Livro, entre outros, permanecendo ativo até 1974.

A década de 1970 marcou a estruturação de órgãos culturais no Brasil, iniciando com a criação do DAC - Departamento de Assuntos Culturais no Ministério da Educação (1970) e do PAC - Plano de Ação Cultural (1973), voltado ao financiamento e proteção do patrimônio. Sob o governo Geisel (1974-1978), surgiram entidades específicas como a FUNARTE - Fundação Nacional de Arte, culminando, em 1981, na transformação do DAC em uma secretaria com foco em assuntos culturais e patrimoniais (Calebre, 2007).

Conforme elucidado por Andreucci Júnior (2010), o Ministério da Cultura (MinC) é fundado em 1985, seguida pela promulgação da Lei Sarney (1986) que estabeleceu os primeiros incentivos fiscais ao setor. Em 1990, o governo do presidente Collor de Mello, transformou o MinC em Secretaria da Cultura, subordinando-a a sua gestão, e extinguiu muitos órgãos que a compunha.

Andreucci Júnior (2010) relata que, diante do declínio da produção cultural causado pela redução de 35% nos gastos públicos, o secretário Sérgio Paulo Rouanet criou a Lei 8.313/1991, redefinindo incentivos fiscais e reestruturando os fundos do setor. No governo de Fernando Henrique Cardoso, em 1995, leis de incentivo foram ampliadas nas três esferas governamentais, consolidando a participação de empresas que passaram a utilizar tais incentivos como ferramenta de promoção institucional.

Em 2003, no governo do Luís Inácio Lula da Silva, o MinC, sob o comando do Gilberto Gil, foi reestruturado focando em políticas culturais que visavam a diversidade cultural e contemplavam tanto o desenvolvimento social quanto e realizando o fomento por meio de “editais, premiações, bolsas de formação e o reconhecimento” (RAMÍREZ, 2021, p.232). Em 2010, o Plano Nacional de Cultura, que foi incluído na Constituição

Federal pela Emenda Constitucional nº48 em 2005, foi regulamentado pela Lei 12.343, tornando-se o instrumento mais importante para o direcionamento e estabelecimento das políticas públicas da cultura durante 10 anos de sua vigência (Brasil, 2024).

Contudo, o ciclo de fortalecimento do MinC foi interrompido em 2016, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e com o empossamento do presidente Michel Temer que promoveu diversas trocas na gestão: tendo cinco ministros em três anos, e quase foi extinto com a tentativa de incorporação ao Ministério da Educação. (Martins; Costa, 2023).

Em 2019, o governo de Jair Messias Bolsonaro extingue o MinC que volta a ser uma secretaria dentro do Ministério da Cidadania e depois do Ministério do Turismo. Durante os 4 anos de governo, mediante às desavenças e polêmicas dos secretários com o próprio governo, a Secretaria Especial da Cultura teve seis gestores (Martins; Costa, 2023).

Devido a pandemia de Covid-19, houve avanços significativos para o setor cultural: como as leis Aldir Blanc (2020) e Paulo Gustavo (2022), garantindo recursos emergenciais e apoio ao setor. Em 2023, sob o governo Lula, o fortalecimento cultural consolidou-se pela revogação de normas restritivas, pagamento de dívidas e novos editais via Lei Rouanet. Destacam-se ainda a regulamentação do Decreto 11.453 de Fomento à Cultura e definição de regras para as Leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc (Martins; Costa, 2023).

3. O VALE CULTURA – EMERGÊNCIA, EVOLUÇÃO E USO

Em dezembro de 2012 foi instituído, no Brasil, o Programa de Cultura do Trabalhador (PCT), pela Lei 12.761, que tem por objetivo principal promover o acesso do trabalhador à cultura através do fornecimento do Vale Cultura.

O Vale Cultura é um benefício espontâneo que pode ser ofertado pelas empresas empregadoras para os trabalhadores, com maior enfoque nos que recebem salário de até 5 salários mínimos. A lei permite que o empregador forneça o benefício em questão para os funcionários que recebem mais que 5 salários mínimos, mas prevê um maior

desconto salarial: até 5 salários mínimos é opcional o desconto de até 10% do valor do Vale Cultura, já para as faixas salariais maiores o desconto é obrigatório sendo de 20 a 90% do valor fornecido. (Brasil, 2021)

Barbosa e Freitas Filho (2015) descrevem o fluxo entre operadoras, empresas beneficiárias e recebedoras, destacando que o programa deve gerar valor para toda a cadeia produtiva. Para que o programa seja efetivo, o mesmo deve gerar benefícios não apenas aos trabalhadores, mas também às empresas empregadoras, aos estabelecimentos que aceitam o Vale Cultura e às operadoras responsáveis pelos cartões. O Ministério da Cultura (2021) reforça diversos benefícios diretos e indiretos do Vale Cultura como: a democratização e a valorização da cultura nacional; a geração de renda e do emprego; o desenvolvimento econômico do setor cultural; o acesso a produtos e aos eventos culturais por parte do trabalhador; o auxílio na formação educacional, social e desenvolvimento do senso crítico; para os empregadores: estimula a motivação, atração e retenção dos colaboradores; para as operadoras: proporciona maior movimentação financeira e oferta de produtos/ serviços.

Embora ofereça vantagens comerciais o Vale Cultura apresenta limitações em sua utilização que podem influenciar na democratização à cultura: a) restrição na aceitação: somente as empresas cadastradas poderão aceitar como meio de pagamento o Vale Cultura; b) restrição na aquisição de bens e serviços: é possível realizar compras limitadas a aquisição de itens como livros, artesanato, escultura, livro, revista, jornal, quadro, gravura, partitura, CD, DVD, ingressos para espetáculos, cinema, exposições de arte, festas populares, espaços culturais; pagar mensalidade de cursos artísticos, de *streamings* de música, vídeos e/ou *e-books*; obter equipamentos de artes visuais e instrumentos musicais. (Brasil, 2025)

Além disso, o valor disponibilizado ao trabalhador de R$ 50, sem reajuste desde sua regulamentação, é insuficiente para cobrir custos de ingressos, deslocamento e alimentação, especialmente diante da inflação do setor, sendo que o índice inflacionário IPCult - Índice de Preços da Cultura - seja inferior ao IPCA - Índice Nacional de Preços ao Consumidor -, o primeiro apresentando crescimento anual médio de 3,5% e o

segundo 5,9%, o reajuste se faz necessário já que os preços de fato aumentam (IBGE, 2019). Essa defasagem limita o poder de compra e explica por que apenas 70% do crédito é efetivamente consumido, com forte concentração em livros (65,6%) e cinema (22,5%), que são produtos de valor mais acessível (Brasil, 2025).

Outro aspecto a ser observado é a baixa aderência por ser opcional e não compulsório: de acordo com o Mapa de Empresas, no 1º quadrimestre de 2025, no Brasil, há 23,5 milhões de empresas ativas e, de acordo com os dados que constam no Painel do Vale Cultura, apenas 1.534 são beneficiárias do Vale Cultura. Conforme o mesmo relatório, 593.286 trabalhadores foram beneficiados pelo programa, representando apenas 0,54% da População Economicamente Ativa - PEA (109,4 milhões de pessoas) (Agência GOV, 2024).

Conforme o Painel Vale Cultura, já foram consumidos, acumuladamente, até 2025, aproximadamente 637 bilhões de reais. Apesar de o consumo vir aumentando com o passar do tempo, ainda é altamente desigual a consumação por meio do Vale Cultura visto que grande parte do consumo está localizado na região Sudeste do Brasil, correspondendo a um consumo maior do que as demais regiões somadas.

As cidades que possuem maior consumação do Vale Cultura, por região, conforme dados do Painel Vale Cultura, são, respectivamente: São Paulo, com 183, 27 milhões; Rio Grande do Sul, com 61,74 milhões; Bahia, com 35,9 milhões; Distrito Federal, com 26,18 milhões; e por fim, Pará, com 22,87 milhões.

Apesar do Vale Cultura possuir um potencial significativo para democratizar o acesso à cultura ao beneficiar diversos atores da cadeia produtiva, sua efetividade é cerceada por entraves como defasagem nominal do benefício, a concentração do consumo em livros e cinema, a baixa adesão empresarial e as desigualdades regionais. A despeito do crescimento gradual no número de beneficiários, os dados revelam que o programa ainda não atingiu suas metas de universalização e diversificação, evidenciando a necessidade de revisão estratégica para torná-lo uma ferramenta mais inclusiva e abrangente.

4. METODOLOGIA

A metodologia adotada é de natureza quantitativa através da utilização da técnica de análise bibliométrica, utilizando dados secundários coletados em bases como Periódicos Capes, SciELO (*Scientific Electronic Library Online*), Scopus, Web of Sciences e Google Acadêmico. A análise dos dados empregou estatística descritiva com o auxílio dos *softwares Publish or Perish e VOSviewer* para cumprir com o objetivo principal de avaliar e medir os índices da produção científica sobre o Vale Cultura.

A busca do tema e do conteúdo dos artigos foi realizada em diversas bases de dados: Periódicos Capes, SciELO (*Scientific Electronic Library Online*), Scopus, Web of Sciences e Google Acadêmico através das pesquisas de através dos termos 'Vale Cultura', 'Vale Cultura', 'culture voucher' e 'Programa de Cultura do Trabalhador' com filtro aplicado na data de publicação com período maior ou igual ao ano de 2012, visto que esse foi o ano de publicação da lei que estabelece o Programa de Cultura do Trabalhador conjuntamente com o Vale Cultura, e no tipo de publicações disponíveis igual a artigos científicos, anais de seminários, dossiês e textos para discussão. Dessa forma, foi possível obter os seguintes resultados nas bases de dados com os critérios de pesquisa realizada:

Tabela 01 - Frequência de Documentos nas Base de Dados Analisadas

Base de Dados	Website	Quantidade
Google Acadêmico	https://scholar.google.com.br/	28
Periódicos CAPES	www.periodicos.capes.gov.br	4
Scielo	https://search.scielo.org/	1
Spell	http://www.spell.org.br/	1
Scopus	https://www.scopus.com/	0
Web of Science	https://www.webofscience.com/wos/wos cc/basic-search	0

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

Como observado, o Google Acadêmico foi a base de dados que mais apresentou documentos científicos correlacionados ao tema foco desta pesquisa e por esse motivo foi a escolhida para apoiar. O Google Acadêmico é uma ferramenta que permite a busca acessível da produção científica e acadêmica de forma simples através da busca de "referências em qualquer documento que esteja disponível na Web (incluindo versões

eletrônicas de revistas e conferências). Assim, qualquer documento que é citado (...) [e] que está disponível na Web, passa a ter suas citações monitoradas" (PUC-PR, 2017).

Inicialmente foi realizada a pesquisa no Google Acadêmico sobre o Vale Cultura com as terminologias e tipos de documentos indicados e os que possuíam de fato relação com o tema de pesquisa aqui explorado foram salvos em 'Minha biblioteca' em uma lista criada, denominada 'Vale Cultura'.

Através da seleção e de acesso a lista mencionada, no ícone 'Exportar tudo', foi extraído um arquivo na extensão CSV e RIS (RefMan) para que fosse possível a coleta e análise dos dados dos artigos e anais elencados pelos softwares Publish or Perish e VOSViewer para a identificação dos padrões observados na produção científica acadêmica referente ao Vale Cultura

5. ANÁLISE DOS RESULTADOS

A averiguação realizada da seleção dos 28 documentos científicos foi com relação às classificações do Estrato Qualis da Capes do Quadriênio de 2017-2020, conforme tabela 02 elaborada a seguir:

Tabela 02 - Frequência da Classificação do Estrato Qualis: Quadriênio de 2017-2020

Classificação	Publicação	Quantidade	Pontuação
A1	Cerqueira (2018); Marques, Dittrich, de Oliveira, Ramos (2018); Romão Netto (2019)	3	100
A2	Dutra, De Mello, Marcelino (2018); De Souza e Silva (2021)	2	80
A3	Janini e De Souza (2021); Marques, Dittrich, de Oliveira, Ramos (2018); Rhoden (2015); Souza, Machado, Domingues (2019)	4	70
A4	Alves (2017); Chaves (2015)	2	60
B1	Barbalho, Do Vale, Cordeiro (2017); Souza (2017); Segata e Donato (2021)	3	50
B2	Camelo e Magalhães (2016); Carillo, Panhoca, Bonini, Francisco (2015)	2	40
B3	Almeida e Paiva Netto (2017)	1	30
B4	Da Silva e Pitombo (2016); Michetti (2017)	2	10

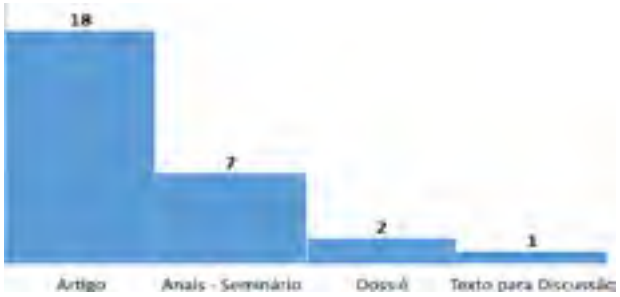
-	Barbosa e Freitas Filho (2015); Andrade (2016); Bahia (2013); Bastos, Delgado, Das Neves (2024); Bem, Waismann, Araujo (2018); Coelho (2016); Ghezzi (2016); Ventura (2012); Ventura (2013)	9	-
Total / Média Ponderada		**28**	**60**

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

A análise revelou que 32% dos documentos (maioria anais científicos) não possuem pontuação Qualis, enquanto 39% têm conceito A e 29% conceito B. Ao realizar a média ponderada das 19 publicações classificadas, excluindo os *outliers* sem nota, obteve-se uma pontuação média geral de 60, equivalente ao estrato A4. Isso indica que a produção científica analisada se situa em uma faixa intermediária de qualidade.

A análise da tipologia documental revelou o predomínio de artigos em revistas científicas com 64% e seguidos por anais de seminários da Fundação Casa de Rui Barbosa com 25%, sendo essa instituição vinculada ao Ministério da Cultura, destaca-se como polo central de produção na área, com foco na pesquisa científica cultural. (Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024):

Gráfico 01 - Histograma da Frequência por Tipo de Produção Científica



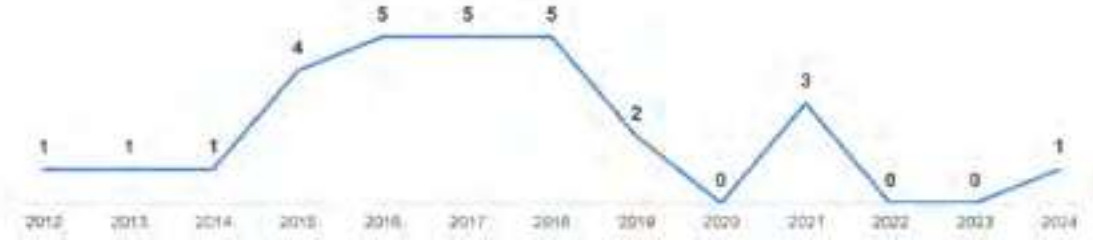
Fonte: elaborado pelos autores (2025).

Mediante a essa informação verifica-se que os encontros científicos podem disseminar a pesquisa e o conhecimento que abrange o setor cultural promovendo discussões sobre o incentivo da cultura no país.

Avaliar o ano de publicação dos documentos científicos é essencial para avaliar se a abordagem do Vale Cultura foi momentânea ou se ainda têm promovido debates e avaliações consistentes. É importante ressaltar que toda política pública implementada

deve ter a avaliação dos resultados obtidos por todos os interessados e é fundamental que ainda haja o monitoramento constante para identificar possíveis adaptações necessárias, logo, a comunidade acadêmica científica precisa sempre discutir a efetividade das políticas públicas. É nesse sentido, que se fez necessária a análise da frequência temporal dos documentos científicos analisados.

Gráfico 02 - Frequência de Documentos por Ano



Fonte: elaborado pelos autores (2025)

O gráfico 02 indica que 75% da produção analisada (21 documentos) concentrou-se entre 2015 e 2019. Embora a criação e regulamentação do Vale Cultura tenham ocorrido entre 2012 e 2013, o volume de publicações só cresceu significativamente após esse período inicial, mantendo uma média de 4,2 trabalhos anuais. Após 2019, houve um declínio acentuado, com apenas o ano de 2021 aproximando-se da média anterior com 3 artigos publicados.

Avaliando a produção científica analisada de 2020 a 2024, excluindo o ano de 2021 que teve uma tendência mais alinhada com a faixa de 2015-2019, a média de publicação de documentos científicos correlacionados ao Vale Cultura foi de 0,2 documentos por ano. Conclui-se que as publicações científicas sobre o tema atingiram seu auge quando se tornou possível mensurar consistentemente os resultados do programa. No entanto, houve um declínio subsequente na produção acadêmica, apesar da relevância econômica do benefício para o consumo de bens e serviços culturais.

Outra análise pertinente é quanto a quantidade de citações que os 28 documentos científicos selecionados obtiveram. Abaixo encontra-se a tabela 04 que lista todos

documentos que foram citados pelo menos uma vez: apenas 54% (15 documentos) tiveram alguma citação, conforme indicado pela ferramenta Google Acadêmico:

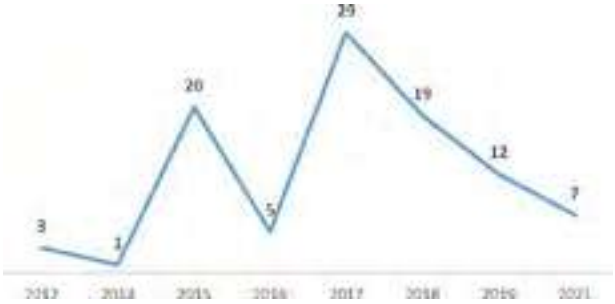
Tabela 03 - Artigos mais citados a luz do Google Acadêmico

Título	Ano de Publicação	Tipo	Quantidade de Citações
Financiamento cultural: uma visão de princípios	2015	Texto para Discussão	19
Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura	2018	Artigo	19
Fomento à cultura no Brasil: Desafios e oportunidades.	2017	Artigo	17
Economic impacts of the Vale Cultura (culture voucher): A computable general equilibrium model	2019	Artigo	8
Coletivos e redes culturais no Brasil contemporâneo: Notas sobre as relações entre cultura, economia e política na conjuntura neoliberal	2017	Artigo	7
A reinvenção globalizada dos territórios criativos: do contexto global ao nacional	2021	Artigo	5
Políticas de Cultura no Brasil: uma análise ideacional da 54ª legislatura (2011-2015)	2019	Artigo	4
Cultura e justiça social: uma política cultural de novos direitos?	2012	Seminário	3
Cultura e política cultural: cinco desafios para a década	2016	Artigo	3
Diversidade cultural, território e tradição: a nova agenda do desenvolvimento local no Brasil	2017	Dossiê	3
Um ministério com cultura: Gilberto Gil e os exercícios de antropologia aplicada	2021	Artigo	2
Notas Sobre o Financiamento à Música através da Lei ouanet: uma política da oferta	2016	Seminário	2
Mercados culturais no Brasil: a expansão dos shoppings centers e das livrarias megastores	2017	Artigo	2
Política cultural e democratização do acesso à cultura: a experiência do Vale Cultura	2015	Artigo	1
Cultura, justiça e diferença	2014	Seminário	1
Total Geral			**96**

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

Ao analisar o ano de publicação dos documentos que teve mais citações foi 2017, sendo um dos anos com mais publicações: 4 artigos científicos e 1 dossiê. Se fosse necessário algum recorte para uma análise com foco maior em alguns artigos a média ponderada de citações (ano x quantidade de citações) confirma que o ano de 2017 foi o mais relevante, contudo, é fundamental considerar que os anos de 2015, 2018 e 2019 tiveram publicações que tiveram sua relevância no conhecimento científico, conforme demonstrado no gráfico 03, a seguir:

Gráfico 03 - Frequência Periódica da Quantidade de Citações



Fonte: elaborado pelos autores (2025).

Para avaliar a relevância da pesquisa, os documentos foram classificados conforme sua afinidade com o tema (Vale Cultura e políticas de fomento). A classificação dividiu-se em: 1. Direta: para trabalhos com forte correlação e análise do tema; 2. Indireta: para textos que apenas mencionam o Vale Cultura, sem aprofundar nos resultados. Dessa forma, elaborou-se a tabela 04:

Tabela 04 - Correlação dos Documentos Científicos com o Tema de Pesquisa

Correlação com Tema	Qtd Artigos	Qtd Citações	Média de Citações por Documento
Total	28	96	3,43
Direta	**21**	**87**	**4,14**
Indireta	7	9	1,29

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

A tabela 04 demonstra que artigos com correlação direta ao tema (Vale Cultura e políticas públicas) possuem um desempenho superior. Enquanto a média geral de citações é de 3,43, os trabalhos diretamente correlacionados atingem 4,14. Isso indica que temas centrais têm 2,86 vezes mais chances de serem citados do que os de correlação indireta, reforçando o protagonismo do Vale Cultura no meio científico.

O VOSviewer é um software destinado para análise de redes bibliométricas que permite criar visualizações em mapas com base em dados de rede que podem ser conectadas por coautoria, co-ocorrência, citação, acoplamento bibliográfico ou cocitação (Van Eck; Waltman, 2022). Para análises de autoria/ coautoria optou-se pela utilização desse software através da importação do arquivo de gerenciador de

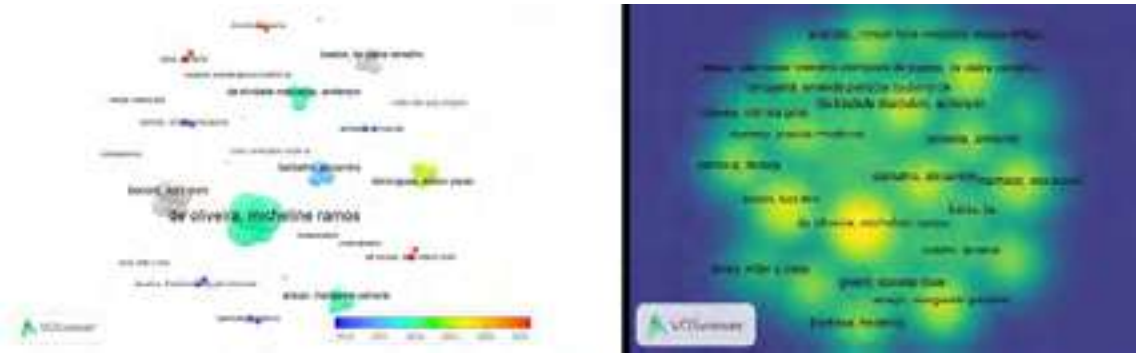
referências, na extensão RIS, extraído da biblioteca criada no Google Acadêmico para esta pesquisa.

O VOSviewer oferece três tipos de visualizações: 1.Network Visualization; 2.Overlay Visualization; 3.Density Visualization. Seguindo com a análise de autoria/coautoria optou-se pelas visualizações Overlay Visualization e Density Visualization porque a primeira traz uma visualização que inclui a opção da escolha de cores por algum parâmetro e a segunda porque é uma visualização de densidade que mensura a intensidade e peso seja por itens ou por clusterização (Van Eck; Watman, 2022).

A análise conjunta das visualizações de sobreposição e de densidade revela um panorama de fragmentação na produção científica sobre o Vale Cultura, pois observa-se a predominância de conhecimento, com ausência de linhas de conexões longínquas entre os diferentes *clusters* de pesquisadores. Essa configuração indica que as colaborações ocorrem majoritariamente nos mesmos grupos.

Como pode-se observar na Figura 01, Micheline Ramos de Oliveira destaca-se por ter 2 artigos publicados sobre o tema com relevância, o pois possui 255 citações. Suas publicações estão concentradas temporalmente no ano de 2018, período de alta produtividade acadêmica sobre o tema, e geograficamente na região Sul. Outro destaque é para a pesquisadora Luci Mendes de Melo Bonini que, apesar de ter apenas uma publicação sobre o Vale Cultura, recebeu 341 citações correlacionadas ao tema. Ambas pesquisadoras são doutoras com foco em Políticas Públicas.

Figura 01 - Overlay e Density Visualization VOSviewer



Fonte: elaborado pelos autores no software VOSviewer (2025).

Os artigos analisados possuem temas semelhantes, contudo, em suas abordagens e intenções centrais pode-se identificar algumas diferenças do assunto centralizador, conforme observado na tabela 05:

Tabela 05 - Frequência de Temas

Temática	Quantidade de documentos	Participação
Vale Cultura e Políticas Públicas	16	57%
Consumo da Cultura	5	18%
Controle Social na Discussão da Cultura	4	14%
Democratrização da Cultura	3	11%
Total de documentos científicos	**28**	**100%**

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

Os resultados mostram que 57% das publicações abordam o Vale Cultura e as Políticas Públicas apenas sob o aspecto normativo e não tem como foco central a sua funcionalidade e a sua intencionalidade social. Outros temas incluem o Consumo da Cultura (18%) e o Controle Social (14%), sendo que a última possui relação com a justiça cultural deliberada pela participação da sociedade, podendo ser associada ao tema de democratização da cultura. Notavelmente, apenas 11% dos trabalhos discutem centralmente a democratização cultural, evidenciando uma lacuna científica no estudo do Vale Cultura como instrumento efetivo de justiça e democratização do acesso.

6. CONCLUSÃO

A análise da produção científica nacional sobre o Vale Cultura revela um panorama complexo da democratização cultural no Brasil. O declínio na produção científica sobre o tema após 2019, identificado por esta pesquisa, é reflexo da instabilidade política do MinC e da descontinuidade das políticas culturais no país. Essa fragilidade institucional e a falta de perenidade das ações governamentais desestimulam a pesquisa e o debate acadêmico, criando um ciclo vicioso onde a política, por ser instável, não tem uma base robusta para o aprimoramento contínuo, e a pesquisa, por sua vez, perde o 'objeto' de análise e as fontes de dados necessárias.

O viés de confirmação e a aparente falta de relacionamento entre os grupos de pesquisa, evidenciados na análise de coautoria, levantam preocupações significativas sobre a construção do conhecimento em gestão cultural no Brasil. Tal fragmentação metodológica e teórica impede a elaboração de diagnósticos abrangentes e multifacetados sobre os impactos sociais, econômicos e culturais do programa, informações que seriam cruciais para gestores no setor cultural.

A política do Vale Cultura, com suas limitações operacionais e a forma como a pesquisa científica a aborda, espelha os desafios da gestão cultural nacional, enfrentando baixa adesão empresarial. Somam-se a isso a falha na comunicação pública por parte do MinC e a carência de divulgação, fatores que geram desinformação e impedem que o programa alcance potencial máximo de consumo.

A concentração do consumo em determinados setores e as desigualdades regionais indicam que o Vale Cultura, embora promova o acesso, nem sempre diversifica os hábitos culturais dos usuários, especialmente daqueles com menor capital cultural. Isso levanta a questão se a política, ao focar na demanda sem iniciativas complementares de desenvolvimento de público e educação, não estaria reforçando padrões de consumo já existentes, em vez de expandi-los.

A política busca superar o modelo assistencialista em prol da autonomia cultural e da participação cidadã equitativa. Para tanto, é indispensável aprimorá-la tanto na operacionalização quanto na concepção teórica, garantindo maior alinhamento entre o discurso institucional, sua implementação prática e o uso efetivo pelos beneficiários. Pesquisas futuras precisam explorar a aplicabilidade das políticas em diferentes contextos culturais e históricos, e considerar os valores locais a fim de fortalecer a produção de conhecimento e aprimorar a gestão cultural no país.

Referências Bibliográficas

AGÊNCIA GOV. Força de trabalho brasileira atinge 109,4 milhões de pessoas e população ocupada chega a 101,8 milhões. Notícias. EBC - Empresa Brasil Comunicação, 2024.

ALMEIDA, A.; PAIVA NETO, C. B. Fomento à cultura no Brasil: Desafios e oportunidades. Políticas Culturais em Revista, v. 10, n. 2, 2017.

ALVES, E. P. M. Diversidade cultural, território e tradição: a nova agenda do desenvolvimento local no Brasil. Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar, v. 7, n. 1, p. 91-91, 2017.

ANDRADE, M. L. M. M. Contribuição das políticas culturais na luta por reconhecimento. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 7, 2016, Rio de Janeiro. Anais..., Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 1602-1614. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26057>. Acesso em: 22 jul. 2025.

ANDREUCCI JÚNIOR, S. J. Acesso à cultura: a "hora e a vez" dos projetos sociais democratizadores da cidadania cultural. Organicom – Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas. São Paulo: ECA-USP, a. 7, n. 13, p. 158-165, 2010.

AZEVEDO, S. C. S. Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PNC): algumas reflexões acerca das políticas culturais. Revista Brasileira de Sociologia. v. 4, n. 7, p. 317-339, 2016.

BAHIA, L. Novas formas de pensar e fazer: reformulações políticas e discursivas no campo audiovisual brasileiro. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 4, 2013, Rio de Janeiro. Anais... Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013, Rio de Janeiro.

BARBALHO, A.; DO VALE, C.; CORDEIRO, M. A Cultura na Plataforma On-Line Dialoga Brasil. Pensamento & Realidade, v. 32, n. 4, p. 26-41, 2017.

BASTOS, L. V. R.; DELGADO, J. F.; DAS NEVES, J. M. L. Balaio Cultural: promovendo a democratização do acesso à cultura e incentivando o protagonismo estudantil da UFPR. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 20, 19 - 24 ago 2024, Salvador - BA. Anais… Salvador, 2024. Disponível em: https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152016.pdf. Acesso em 20 jul. 2025.

BEM, J. S.; WAISMANN, M.; ARAUJO, M. P. Vale Cultura: uma política cultural para inclusão dos trabalhadores. *In*: Seminário Internacional Políticas Culturais, 9, 15 -18 mai 2018, Rio de Janeiro. Anais... Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 733-748.

BRASIL. Balanço de Metas Plano Nacional de Cultura: 2010 - 2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/imagem/arquivos-pdf-documentos/copy_of_FSBcartilhametasPNC_MinCmiolo_compressed1.pdf. Acesso em: 22 jul 2025.

BRASIL. Anexo I: Lista de Produtos e Serviços do Vale Cultura. Brasília, Ministério da Cultura, 2025. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/Vale Cultura/documentos/anexo-i-lista-de-produtos-e-servicos-culturais.pdf. Acesso em: 23 jul. 2025

BRASIL. Ministério da Cultura. Lei Paulo Gustavo permite pluralidade e diversificação da produção local. Portal do Ministério da Cultura, Brasília, 10 de abr. de 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-paulo-gustavo-permite-pluralidade-e-diversificacao-da-producao-local. Acesso em: 24 jul. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Política Nacional Aldir Blanc: um marco para a cultura brasileira. Portal do Ministério da Cultura, Brasília, 25 de out. de 2023. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-aldir-blanc-um-marco-para-a-cultura-brasileira. Acesso em: 21 jul. 2025.

BRASIL. Ministério do Turismo. O que é o Vale Cultura?. Portal do Ministério do Turismo, Brasília, 08 de out. de 2021. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/Vale Cultura/o-que-e-o-Vale Cultura. Acesso em: 19 jul. 2025

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3, Salvador, 2007. Anais … Salvador, 23 - 25 de mai. 2007. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Calabre-politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

CAMELO, P. M.; MAGALHÃES, M. D. S.. Vale Cultura: análise da política pública sociocultural brasileira. Revista Ciência em Extensão, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 66-78, 2016.

CAPES. Qualis Periódicos: Classificações de Periódicos Quadriênio 2017-2020. Plataforma Sucupira. 2017 - 2020.

CARILLO, W.; PANHOCA, I.; BONINI, L. M. M.; FRANCISCO, J. . Políticas culturais no Brasil. O Vale Cultura e a opinião de universitários. Lengcom, Madrid, v. 3, n.7, 2015.

CERQUEIRA, A. P. C. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. Estudos Avançados - USP, São Paulo, v. 32, n.92, p. 119-139. 2018.

CHAVES, M. G. Reflexões sobre a influência do mercado editorial em a máquina, de Adriana Falcão. Interfaces Científicas - Humanas e Sociais. Aracaju, v. 4, n. 2, p. 53–61, 2015.

COELHO, T. Cultura e Política Cultural: cinco desafios para a década. Periférica, Cádiz, n.17, p. 39-72, 2016.

DE SOUZA, C. C. M. R. ; SILVA, G. A reinvenção globalizada dos territórios criativos: do contexto global ao nacional. Cadernos Metrópole, v. 24, n. 53, p. 363-386, 2021.

DUTRA, H. F. D. O.; DE MELLO, S. C. B.; MARCELINO, A. D.T; Arqueologia do discurso do Vale Cultura: performance politica durante constituição do seu marco legal. Cadernos EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 204-217,2018.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Portaria FCRB nº 23, de 22 de novembro de 2024. Institui o Regimento Interno da Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, v. 231, n. 231, p. 60. 02 dez. 2024. Seção 1.

FURTADO, R. T.. Culture On Demand: A Case Study On The Vale Cultura Policy In Brazil. 2015. Thesis in Master Arts, Culture & Society. Disponível em: http://hdl.handle.net/2105/32764. Acesso em: 10 jul. 2025

GHEZZI, D. R. Notas Sobre o Financiamento à Música através da Lei Rouanet: uma política da oferta. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS, 7, Rio de Janeiro, p. 633-646, 17-20 mai 2016. Anais… Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2016/06/Anais-do-VII-Semin%87rio-Int-Pol-Cult.pdf. Acesso em: 18 jul. 2025.

IBGE. Sistema de Indicadores Culturais. Setor cultural tem inflação média de 3,5% em sete anos, abaixo do IPCA. Portal da Agência IBGE Notícias, 05 de dez. de 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26237-setor-cultural-tem-inflacao-media-de-3-5-em-sete-anos-abaixo-do-ipca. Acesso em: 24 jul. 2025.

IPEA. Financiamento Cultural: uma visão de princípios. Texto para Discussão, No. 2083. Brasília/Rio de Janeiro: IPEA, 2015. Disponível em: https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_2083.pdf. Acesso em 21 jul. 2025

JANINI, T. C.; DE SOUSA, A. M. V. A inserção social do idoso por meio do consumo de bens culturais. Revista Videre, v. 13, n. 27, p. 138-159, 2021.

LARAIA, R. D. B.. Cultura: um conceito antropológico. 14. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARQUES, A. C. F.; DITTRICH, M. G.; DE OLIVEIRA, M. R.; RAMOS. F. O Vale Cultura na visão de gestores de empresas de um município do Sul do Brasil. Revista de Políticas Públicas, v. 22, n. 1, p. 217-236, 2018.

MARQUES, A. C. F.; DITTRICH, M. G.; DE OLIVEIRA, M. R. O processo de implantação do Programa de Cultura do Trabalhador, na visão dos trabalhadores de Itajaí - SC. Revista Direitos Culturais, v. 13, n. 29, p. 143-156, 2018.

MARTINS, S. M. B.; COSTA, K. Políticas culturais no Brasil: do golpe à Paulo Gustavo. Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural. Belo Horizonte, v. 100, n. 2, p. 54-66, 2023.

MICHETTI, M. Coletivos e redes culturais no Brasil contemporâneo: Notas sobre as relações entre cultura, economia e política na conjuntura neoliberal. Arquivos do CMD, v. 5, n. 1, p. 63-79, 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948. Disponível em: https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-right. Acesso em: 15 mai. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. 1966. Disponível em:

https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights. Acesso em: 15 mai. 2025.

PUC-PR. Tutorial Google Scholar. Observatório PD & I. 2017.
RAMÍREZ, C. Nossa cultura em pandemia. *In:* RUBIM, A.A.C.; TAVARES, M. Cultura e Política no Brasil Atual. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 227-235.

RHODEN, V. Política cultural e democratização do acesso à cultura: a experiência do Vale Cultura. Revista de Humanidades, v. 30, n. 2, p. 347-361, 2015.

ROMÃO NETTO, J. V. Políticas de Cultura no Brasil: uma análise ideacional da 54ª legislatura (2011-2015). Revista de Sociologia e Política, Paraná, v. 27, n.70, p. e002, 2019.

SEGATA, J.; DONATO, A. Um ministério com cultura: Gilberto Gil e os exercícios de antropologia aplicada. Iluminuras, v. 22, n. 57, p. 56-71, 2021.

SILVA, F. D. S. Manifestações culturais populares. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.

SOUZA, C. A. D. C. Mercados culturais no Brasil: a expansão dos shoppings centers e das livrarias megastores. Ciências Sociais Unisinos, v. 53, n. 1, p. 46-56, 2017.

SOUZA, G. F.; MACHADO, A. F.; DOMINGUES, E. P.Economic Impacts of the Vale Cultura (Culture Voucher): A Computable General Equilibrium Model. Theoretical Economics Letters, v. 09, p. 1411-1433, 2019.

VAN ECK, N.; WALTMAN, L. VOSviewer Manual. Universiteit Leiden. Leiden: p.3, 2022.

VENTURA, T. Cultura e justiça social: uma política cultural de novos direitos?. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 3, 2012. Anais…. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. DOI: 10.9771/1983-3717pcr.v5i1.6498. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6498. Acesso em: 14 jul. 2025.

VENTURA, T. Cultura, justiça e diferença. *In*: Seminário Internacional Políticas Culturais, 4, 2013. Anais… Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/handle/20.500.11997/18658/Tereza%20Ventura_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 17 jul. 2025.

OS PRODUTORES CULTURAIS FORMADOS PELA UFBA: UM BREVE COMPARATIVO ENTRE OS PERFIS CURRICULARES DOS PROJETOS PEDAGÓGICOS CURRICULARES DE 1999 E 2019

Mateus Anjos Castro Braga dos Santos[1]
Leonardo Figueredo Costa[2]

RESUMO:
Em sua tese de doutorado defendida em 2016, Elisa Lubeck desenvolveu e apresentou perfis dos currículos de cinco experiências de ensino superior público no Brasil ligados à Produção Cultural, dentre eles o do curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA, tendo como referência o Projeto Pedagógico Curricular (PPC) de 1999. Com a atualização do PPC em 2019, o curso passou por mudanças em suas bases disciplinares, o que sugere a transformação do perfil do currículo formador. O presente trabalho buscará tecer o perfil curricular atual do curso da UFBA a partir do PPC mais recente, compará-lo ao proposto por Elisa Lubeck e desenvolver um debate em torno dessa atualização com aportes conceituais de Ailton Krenak e bell hooks.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Cultural, Projeto Pedagógico Curricular, Formação em Organização da Cultura, Perfil Curricular.

Introdução: de onde partimos?

A emergência de temáticas capazes de fomentar pensamentos construtivos para uma realidade menos desigual e mais harmônica com o mundo em que vivemos passa pela forma como a cultura se organiza. A cultura, a depender da lente com que se escolha observá-la, pode pulsar um campo fértil de orientações simbólicas para evidenciar a necessidade de construir outros modos de se relacionar com o espaço. Seja por meio de uma letra de música, de uma visita ao museu ou de um ativamento da memória histórica num cortejo popular, há uma tendência social de encontrar na cultura um lugar para essa amplitude. Sendo assim, agentes culturais qualificados a partir de um olhar como esse podem se destacar em seus respectivos lugares na cadeia produtiva da

[1]Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do IHAC/UFBA, é Bacharel em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela Facom/UFBA. É assessor da Coordenação de Literatura da Fundação Cultural do Estado da Bahia. E-mail: mateus.anjos0101@gmail.com.
[2]Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Faculdade de Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) e Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA. E-mail: leocosta@ufba.br.

cultura (BRANT, 2009) ao perseverarem em oferecer maneiras de manter vivas manifestações culturais, a prática do ofício das artes ou a preservação de patrimônios materiais e imateriais.

Uma lente para observar a cultura com esse olhar é oferecida por Ailton Krenak em seu livro *Futuro Ancestral* (2022). O autor traz essa expressão que carrega a ideia de resistência e continuidade dos povos originários diante da destruição promovida pela colonialidade, em sua ação no espaço e no tempo. A esperança, para ele, está em construir alianças afetivas, comunitárias e planetárias que não descartem o passado, mas o incorporem como memória viva e inspiração para outras formas de existir. Krenak nos provoca a reconhecer como os processos vivenciados em nossa contemporaneidade nos aproximam de uma normalização de processos em que o sistema capitalista triunfa, de tal forma que pensar o seu fim é mais difícil do que pensar o fim do mundo (KRENAK, 2022; p. 27). Esse imaginário invade as noções acerca da educação nas quais pensar o futuro também se apresenta como uma tarefa trabalhosa. Para isso, o autor pensa em práticas de produção *da* pessoa:

> Ao pensar na relação entre educação e futuro me deparo com uma ambiguidade. Tenho percebido em conversas com educadores de diferentes culturas — não só dos povos originários, mas que trabalham com outras abordagens da infância — que, já no primeiro período da vida, todo um aparato de recursos pedagógicos é acionado para moldar a gente. Isso me faz pensar em antigas práticas usadas por diferentes povos deste continente americano para constituir seus coletivos. São práticas ligadas à produção da pessoa — o que é muito diferente de moldar alguém —, que entendem que todos nós temos uma transcendência e, ao chegarmos ao mundo, já somos — e o ser é a essência de tudo. As outras habilidades que podemos adquirir, como possuir coisas, seguir uma profissão, governar o mundo, são camadas que você acrescenta à perspectiva de um ser que já existe. Esse antigo conceito é muito confortável, pois não entra em choque com a experiência de existir. (KRENAK, 2022; p. 48)

Ao pensar nesse compromisso com a produção do sujeito, é possível relacioná-lo à construção de projetos pedagógicos curriculares contemporâneos. De modo a reconhecer, na atividade de reformulação desses documentos, uma postura mobilizada para tornar o processo formativo de um sujeito alinhado a uma perspectiva contrária à

forma de produção da vida comum nos dias de hoje. Se mantivermos olhares atentos, às tratativas de mudança no Curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) são conduzidas a partir de um olhar preocupado com o potencial transformador do curso e de seus profissionais formados, com mobilizações dentro e fora do espaço docente, com o apoio de estudantes e com trabalho coletivo.

O curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA, com atividades iniciadas em 1996, destaca-se como uma proposta pioneira no país, ao buscar estruturar academicamente uma formação voltada à organização da cultura. O Projeto Pedagógico Curricular (PPC) de 1999 representa um marco nesse percurso, por consolidar uma proposta mais sistematizada e comprometida com a interdisciplinaridade, a crítica social e a atuação extensionista se comparado ao primeiro PPC de 1995.

A análise deste PPC se torna ainda mais necessária quando articulada às contribuições da pesquisadora Elisa Lubeck[3], cuja tese (2016) se dedica a comparar os perfis curriculares de cursos e perfis de egressos de produção cultural no Brasil, com base em metodologias qualitativas e quantitativas. Uma nova atualização do PPC só veio a público vinte anos depois, em 2019, quando reformulações e atualizações foram feitas nos Componentes Curriculares Obrigatórios junto a novas distribuições ao longo dos semestres. Sendo assim, o presente trabalho tem por objetivo estabelecer um comparativo crítico entre o perfil curricular do PPC de 1999, proposto por Lubeck, e a análise desenvolvida sobre o PPC de 2019, especialmente quanto aos aspectos quantitativos dos componentes curriculares. Busca-se, então, posicionar ambos os documentos ao apresentar apontamentos conceituais na tese e dados discutidos sobre 1999 em paralelo ao tratado de 2019.

Para isso, recorremos à metodologia utilizada pela própria Elisa Lubeck e a somamos às posturas conceituais apresentadas por Ailton Krenak, no livro *Futuro*

[3] Doutora em Educação nas Ciências – UNIJUI, mestre em Extensão Rural pela Universidade Federal de Santa Maria (2004) e graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal de Santa Maria (2001). Graduada em Sistemas de Informação pela Universidade Franciscana (1998) e pós-doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (2024).

Ancestral (2023), e às lições sobre educação transgressora em bell hooks, no texto *A teoria como prática libertadora* (2013). Ambos os textos nos servem de endosso teórico para analisar criticamente os dados aqui apresentados.

O perfil curricular do Projeto Pedagógico Curricular de 1999 do Curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA segundo Elisa Lubeck

Antes de apresentar brevemente o contexto que culmina na atualização do Projeto Pedagógico Curricular do curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura em 1999, nos interessa conceituar a ideia de *perfil curricular* e por que ele é importante para este trabalho. O perfil curricular de um curso, seja qual for sua natureza, diz respeito às orientações da formação expressas em seus projetos pedagógicos, como: quais conhecimentos são privilegiados, as competências esperadas para cursar e as competências a serem adquiridas. Ou ainda outras mais específicas no caso do campo cultural: o que se entende por cultura, aspectos fundamentais das Ciências Sociais no curso. O perfil curricular oferece a materialização de um projeto educativo, formulado por mãos e mentes num tempo e num espaço. Para Tomaz Tadeu da Silva (2011, p.15), portanto, "o currículo está inextricavelmente, centralmente, vitalmente envolvido naquilo que somos, naquilo que nos tornamos: na nossa identidade, na nossa subjetividade".

A observação dos perfis curriculares de um curso suscita um debate acerca das escolhas realizadas nessa formulação. São contextos históricos e participantes distintos a formular a estrutura de um pensamento num tempo, a construção de um tratado a ser acordado entre docentes, o modo como mediarão suas disciplinas, que precisam corresponder a essa estrutura de pensamento formulada. Tal observação do contexto que dá início à construção de 1999 nos convida a relembrar o contexto dos anos 1990 e a própria criação do curso em 1995.

O curso de graduação teve seu primeiro PPC em 1995 e iniciou sua primeira turma em 1996. Seu nascimento é sujeito da falta, mais especificamente a partir de uma

conjuntura em que o corpo docente da faculdade sentiu-se necessitado de qualificação curricular no curso de Comunicação com habilitação em Jornalismo e adesão a uma segunda habilitação (ALBINO, 2025). Entre as opções, estavam: a) jornalismo; b) relações públicas; c) publicidade e propaganda; d) produção editorial; e) radialismo (rádio e TV); f) cinema (UFBA, 2019). Mas Produção Cultural foi a habilitação escolhida. Isso porque, na proposta de implementação, se "tratou dos enlaces entre a Comunicação e a Cultura para mostrar a conformação dessa nova área" (UFBA, 2019), o que alimentou a necessidade de ter, na Bahia, um curso como aquele, especialmente por reconhecer a ausência de profissionais na área qualificados para lidar com as demandas e urgências dessas temáticas (ALBINO, 2025). No ato de sua criação em 1995, estava posto no PPC um comunicólogo capaz de produzir eventos culturais:

> O profissional de Produção em Comunicação e Cultura, possuidor de um conhecimento teórico-analítico-informativo rico e abrangente da situação da cultura e da comunicação na contemporaneidade, com destaque para o panorama atual vivenciado no Brasil e na Bahia, realiza estudos e pesquisas na área de comunicação e cultura, além de planejar, produzir e realizar atividades culturais e comunicacionais, sob variadas formatações, sendo tais programas realizados diretamente pelos mídia, como 'shows' inscritos em sua programação midiática ou não, ou programas realizados por terceiros, mas perpassados pela necessidade de efetiva interação com os mídia. (UFBA, 1995)

O tratado experimental apresentado e aprovado em 1995 é introdutório e apresenta as intenções mais gerais da proposição. Os únicos elementos que ventilam as possibilidades de produção cultural são as disciplinas de Comunicação e Cultura Contemporânea, Oficina de Marketing e Divulgação Culturais, Oficina de Produção em Cultura, Políticas de Cultura e da Comunicação. Esses componentes curriculares não tiveram suas ementas apresentadas em 1995. O curso nasce sem um elo fundamental com referências bibliográficas que contemplem um currículo pleno de análise sobre cultura, sua produção ou organização.

Por outro lado, a busca pela qualificação e adequação de um currículo pedagógico completo não tardou e veio à luz já em 1999, com o caráter extensionista de um curso preocupado com a interdisciplinaridade. Por "caráter extensionista", aqui se

entende como um compromisso com a práxis freiriana, onde teoria e prática social para além dos muros universitários se alinham se alinham. Na conjuntura universitária, uma das frentes possíveis no tripé acadêmico é a extensão. Ela que, conceituada pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras (FORPROEX), pode ser definida

> Sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, é um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade. (FORPROEX, 2012, p.15)

Uma inauguração pertinente aos interesses do que viria a se qualificar como desejo de perfil curricular começa a ser oficialmente estimulada com o PPC de 1999. Com isso, a proposição traz como demanda ao discente um papel central e decisório na construção de sua trajetória durante sua jornada do conhecimento (UFBA, 1999). Revelando um potencial estímulo à exploração de atividades, além das acadêmicas oferecidas pela universidade, a partir de um caráter extensionista.

Dado o contexto histórico que compreende o PPC de 1999 do curso, seguiremos este excerto do artigo, com as contribuições das metodologias de análise da pesquisadora Elisa Lubeck, para perfis curriculares. Primeiro, retomemos: seu trabalho se destina a tecer comparativos de perfis de egressos dos cinco cursos de graduação relacionados à produção cultural até aquele momento[4] (2016) com base em: (a) pesquisa bibliográfica e documental; (b) análise de Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs); (c) entrevistas e visitas institucionais; (d) análise de perfis de egressos; e (e) uso do software ATLAS.ti para organização de categorias emergentes (LUBECK, 2016).

Embora sua rede metodológica abranja algo além dos perfis de egressos, este foi o objeto de sua análise e sua relação com a organização da cultura. Ainda assim, parte significativa de sua pesquisa é destinada a uma rigorosa análise dos PPCs e às comparações entre perfis curriculares gerados a partir de ementas das disciplinas do

[4] A saber: UFF – Universidade Federal Fluminense (1995); UFBA – Universidade Federal da Bahia (1996); Unipampa – Universidade Federal do Pampa (São Borja) (2010); Unipampa – campus Jaguarão (2012); UFPE – Universidade Federal de Pernambuco (2014). (Lubeck, 2016)

curso. Ao final, é possível resumir suas análises qualitativas em três tipos de perfis curriculares:

(a) **Perfil técnico-operacional:** Voltado à formação de profissionais aptos a atuar na execução de atividades práticas do fazer cultural e na gestão da cultura, com foco na eficiência, no planejamento e na produtividade. Há forte ênfase em competências técnicas e gerenciais capazes de lidar com o público e o privado.
(b) **Perfil cultural-artístico**: Prioriza a formação voltada à sensibilidade estética, ao conhecimento das artes e à mediação cultural. Valoriza a criatividade, o repertório artístico e a dimensão simbólica da cultura.
(c) **Perfil político-crítico**: Visa formar sujeitos críticos, comprometidos com transformações sociais, com ênfase na cultura como campo de disputa simbólica, na cidadania e nos direitos. Os projetos com esse perfil tendem a incorporar uma abordagem inter e transdisciplinar, ligada à diversidade e à justiça social.

No entanto, Lubeck demonstra que há predominância do perfil técnico-operacional em muitos cursos, o que levanta preocupações sobre a formação crítica e cidadã dos discentes:

> A partir da exigência da sociedade por outros modos de gerir a cultura e comunicá-la, por meio das indústrias audiovisuais e das redes digitais, constituem-se diferentes perfis profissionais de produtores culturais. Os profissionais devem ter um perfil multidisciplinar, capaz de trabalhar com a incerteza, reposicionando-se no debate sobre a cultura, a alteridade, a identidade, a cidadania, a diversidade e a multi e interculturalidade (GARCÍA CANCLINI, 2012). Um perfil que permita compreender os vínculos entre criação, espetáculo, entretenimento e participação, vislumbrando o sistema processual da cultura, que envolve os processos sociais de produção, circulação e consumo na sociedade. García Canclini (2008, p.361) fala em profissionais "anfíbios", capazes de articular códigos e movimentos culturais das mais variadas procedências, mostrando que "é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça". (LUBECK, 2016, p.157)

Sobre o curso da UFBA, Elisa Lubeck aponta para um perfil político-crítico. O projeto pedagógico do curso articulava a formação teórica à prática crítica entre Comunicação e Cultura (LUBECK, 2016, p. 140). Em sua análise, destacou-se a valorização da formação de um produtor cultural com consciência social e política, que compreendesse seu papel de mediador entre comunidades, instituições e processos

simbólicos e comunicacionais. Já sobre o próprio Projeto Pedagógico Curricular de 1999 em si, ela entendeu-o enquanto uma aposta formativa voltada à atuação em contextos diversos e complexos, opondo-se à lógica da profissionalização técnica apenas e propondo uma formação universitária conectada com os desafios socioculturais do Brasil e da Bahia, ainda que houvesse um destaque para o campo da Comunicação.

Paralelamente a este olhar qualitativo sobre os tipos de perfis curriculares, Lubeck também apresenta relações quantitativas sobre os componentes curriculares dos cursos abordados em sua tese. As apresentações são feitas por meio de quadros, nos quais o cruzamento de dados é analisado e desenvolvido. Aqui nos interessam os quadros:

- *Quadro 8 - Componentes Curriculares Obrigatórios específicos de Produção Cultural por Curso* (p. 134);
- *Quadro 9 - Distribuição de componentes curriculares por semestre e por Curso* (p. 135 -138)*;*
- *Quadro 10 - Componentes Curriculares Obrigatórios da área de Comunicação Social distribuídos por Curso* (p. 141)*;*
- *Quadro 11 - Componentes Curriculares Obrigatórios dos Cursos distribuídos de acordo com o foco* (p. 143)*.*

Com os quadros 8 e 9 temos a extensão do primeiro no segundo, isto é, enquanto no quadro 8 temos uma lista de disciplinas ligadas à produção cultural, o quadro 9 elenca com uma legenda de cores outras áreas do conhecimento que o curso abraça:

> O Quadro 9 permite perceber alguns enfoques comuns e recorrentes dentro das matrizes curriculares dos cursos analisados que (de)marcam a teia de conceitos da graduação em Produção Cultural. Os componentes curriculares obrigatórios foram agrupados de acordo com os enfoques, para facilitar a identificação dos conceitos e suas ramificações, e estão sinalizados em cores diferentes: - Arte (Música, Teatro, Artes Plásticas, Dança) – cor AZUL; - Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão) – cor VERDE; - Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria) – cor LARANJA; - Cultura, Patrimônio, Diversidade e Cidadania – cor VERMELHA; - Política e legislação – cor ROXA; - Produção, gestão e projeto cultural – cor ROSA; - Outros (Antropologia, Filosofia, Sociologia, Metodologia, tópicos especiais e TCC) – cor AZUL ESCURO. (LUBECK, 2016, p. 134)

O PPC de 1999 do curso da UFBA esteve em penúltimo lugar no quesito "Componentes Curriculares Obrigatórios específicos de Produção Cultural por Curso", de acordo com o quadro 8. Atrás da UFF, da Unipampa e da Unipampa São Borja e na frente da UFPE. O PPC esteve na mesma colocação no quesito "Arte", de acordo com o quadro 9. Neste último, o destaque se manteve para os cursos do Sudeste e do Sul do Brasil. Em contrapartida, os cursos da UFPE e da UFBA têm o maior número de Componentes Curriculares Obrigatórios da área de Comunicação Social, conforme o quadro 10. Por fim, mas não menos importante, estabelece-se a seguinte relação de *Componentes Curriculares Obrigatórios dos Cursos distribuídos de acordo com o foco* a partir do quadro 11 (aqui adaptado), seguida da relação de disciplinas.

Tabela 1: Recorte[5] de Quadro 11 - Componentes Curriculares Obrigatórios dos Cursos distribuídos de acordo com o foco

	Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura UFBA (PPC 1999)	Percentual
Produção, gestão, e projeto cultural	3	14,28%
Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão)	1	4,76%
Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria)	11	52,32%
Cultura, patrimônio, diversidade e cidadania	2	9,52%
Arte (música, teatro, artes plásticas, dança)	-	0%
Política e legislação	2	9,52%
Outros (antropologia, filosofia, sociologia, metodologia, tópicos especiais e tcc)	3	14,28%
Total de componentes curriculares obrigatórias	21	100%

Fonte: Lubeck, 2016; p. 143.

[5] Foi adicionada para este trabalho a coluna "percentual" para facilitar a leitura.

- **Produção, gestão e projeto cultural (3)**: Oficina de Planejamento e Elaboração de Projetos em Cultura; Oficina de Produção Cultural; Oficina de Gestão em Cultura;
- **Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão) (1):** Marketing Cultural;
- **Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria) (11)**: Teorias da Comunicação; Oficina de Comunicação Audiovisual; Semiótica; Estética da Comunicação; Comunicação e Tecnologia; Comunicação e Política; Oficina de Comunicação Escrita; Oficina de Assessoria de Comunicação; Comunicação e Atualidade I; Comunicação e Atualidade II; Elaboração de Projetos em Comunicação;
- **Cultura, Patrimônio, Diversidade e Cidadania (2):** Oficina de Análise de Públicos e Mercado; Comunicação e Cultura Contemporânea;
- **Política e legislação (2):** Políticas de Cultura e de Comunicação; Comunicação e Ética;
- **Outros (Antropologia, Filosofia, Sociologia, Metodologia, tópicos especiais e TCC) (3):** TCC I; TCC II; TCC III.

É possível evidenciar, com o quadro, a tendência de um perfil curricular engajado com as pautas culturais imbricadas sob um olhar comunicacional. Elisa Lubeck nos aponta para a necessidade de um perfil curricular que estabeleça uma ponte mais direta com os focos ligados à cultura, como quando considera o reconhecimento da profissão do produtor cultural um desafio:

> Outro desafio é com relação ao reconhecimento da profissão. Apesar de estar em tramitação uma lei que regulamenta o exercício do profissional "Produtor Cultural, Esportivo e de Ações Sociais", considero de extrema importância que os cursos dialoguem sobre a própria denominação da profissão, visando unir esforços para que esses profissionais sejam efetivamente reconhecidos no contexto da cultura. Afinal, a formação profissional deve contribuir não só para a atividade prática, mas também para a reflexão crítica sobre temas como cultura, comunicação, contemporaneidade, políticas públicas,

> diversidade, desenvolvimento, entre outros tantos temas que perpassam o contexto cultural (LUBECK, 2016; p. 158-159)

Por outro lado, ao estudar dezenove turmas de egressos do curso da UFBA entre 1999 e 2008, o pesquisador Ugo Mello (2009, p. 64), sob a orientação do professor Albino Rubim, demonstrou que 85% dos entrevistados responderam positivamente à questão sobre a contribuição do curso para suas carreiras. Mais tarde, ao atualizar a pesquisa com turmas formadas entre 2009 e 2012, Leonardo Costa (2016) coletou dados segundo os quais 87% dos entrevistados consideraram satisfatória a formação teórica do curso (46% consideraram boa e 41% regular). Sobre o mercado de trabalho, 63% afirmaram trabalhar nos campos de Comunicação e Cultura, dos quais 33% atuavam na gestão cultural ou na produção de eventos; 28% em música; 21% em cinema; 21% em artes visuais; 19% em teatro; 18% em TV e vídeo; e 10% em dança. Entretanto, a formação técnica não foi considerada satisfatória (38% ruim, 35% regular, 11% péssima e 16% boa).

É possível destacar alguns apontamentos sobre o PPC de 1999 com o cruzamento das informações do quadro de Lubeck e dos dados de Mello e Costa. O primeiro deles é sua demanda por uma formação comunicacional em primeiro plano, algo que pode ser considerado um déficit para Lubeck, mas, ao observar os dados das pesquisas, este fato serviu como um elo a mais para a amplitude do profissional em um campo em diálogo com a cultura. Em segundo lugar, destaca-se uma demanda por formação técnica de campo e por vivência do fazer cultural.

O Projeto Pedagógico Curricular de 2019: ajustes, atualizações e maneiras de pensar o futuro

Antes de apresentar um breve histórico da atualização do curso, ainda é possível estabelecer relação com outra autora com compromissos similares aos de Krenak, porém, em um campo do conhecimento mais direcionado a questões que nos permitem compreender o papel da educação atuante no enfrentamento de práticas de ensino que reforçam poder e dominação: bell hooks. Especificamente com o artigo *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2013), a autora suscita reflexões

sobre a pedagogia tradicional incorporada a muitas práticas formativas. Para hooks (2013, p. 25) a educação como prática de liberdade significa "[...] um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender [...]". Certamente, uma lente complementar ao futuro ancestral que, juntos, nos serve para tecer um olhar crítico sobre os apontamentos trazidos na reforma do curso.

A história do Projeto Pedagógico Curricular de 2019 inicia uma longa jornada a partir de 2006, ano em que o curso completava dez anos. Como consta no próprio documento aprovado, deu-se início a um movimento de revisão do projeto pedagógico, impulsionado por demandas estudantis, especialmente por melhorias na oferta de disciplinas optativas. As ações tiveram como mediação o forte apelo do movimento estudantil, por meio do Centro Acadêmico Vladimir Herzog da Faculdade de Comunicação da UFBA. Essas eram ações como: reuniões, aplicação de questionários e elaboração de documento com propostas de reformulação curricular, apresentado à direção da Facom e ao Colegiado (UFBA, 2019). O resultado dessas discussões foi a aprovação, em junho de 2006, de um ajuste curricular, que previa: criação e renomeação de disciplinas, mudanças na grade e reclassificação entre obrigatórias e optativas. Apesar de novas alterações feitas pelo corpo docente, nenhum novo PPC foi oficialmente consolidado, mantendo-se vigente o PPC de 1999.

Além de uma robusta pesquisa que rendeu um documento completo e estruturado de forma detalhada, as mudanças curriculares aconteceram em disciplinas no curso em toda a sua extensão ao longo dos semestres. Algumas foram substituídas e outras foram adicionadas. O PPC recebeu a adição de uma disciplina (totalizando 22 componentes curriculares obrigatórios). De acordo com o PPC de 2019:

> No fluxograma atual pretendemos ampliar o eixo de formação profissional do curso, ao incluir novas disciplinas teóricas e práticas. Além disso, alteramos a ordem de algumas disciplinas práticas para melhor relacionar os seus produtos. Na atual proposta de formação entendemos que os componentes optativos do curso devem se tornar componentes livres, ampliando a escolha dos estudantes em relação ao seu percurso formativo. (UFBA, 2019; p. 61)

O fluxograma apresentado no documento conduz o olhar através de uma relação de cores onde:

> O eixo em azul se refere às disciplinas relacionadas com o campo da comunicação, o eixo em vermelho se relaciona com as disciplinas mais voltadas para a formação profissional no campo da organização da cultura, e o eixo verde são os componentes livres para complementação do percurso formativo dos discentes. Em laranja estão as disciplinas obrigatórias relacionadas para a plena realização do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). (UFBA, 2019; p. 61-62)

Por essa condição, o percentual de componentes curriculares ligados à Comunicação passa a ser 33,81% e aqueles ligados à cultura chegam a 54,55% do curso, o que já apresenta uma diminuição significativa da Comunicação e um aumento da Cultura. Ao olhar para o fluxograma com a mesma metodologia aplicada no "Recorte 1" sob dados de Elisa Lubeck, temos a seguinte relação:

Tabela 2: Relação de componentes curriculares por eixo no PPC de 2019.

	Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura UFBA (PPC 2019)	Percentual
Produção, gestão e projeto cultural	4	18,18%
Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão)	1	4,54%
Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria)	8	36,36%
Cultura, Patrimônio, Diversidade e Cidadania	3	13,63%
Arte (Música, Teatro, Artes Plásticas, Dança)	-	0%
Política e legislação	3	13,63%
Outros (Antropologia, Filosofia, Sociologia, Metodologia, tópicos especiais e TCC)	3	13,63%
Total de Componentes Curriculares Obrigatórios	22	100%

Fonte: tabela do autor.

De acordo com essa metodologia, o percentual de disciplinas ligadas à Comunicação passa a ser inferior a 40% do total do curso. Ainda aqui, ao somar os percentuais das categorias ligadas à cultura e à administração, observa-se prevalência de 59,07% dos componentes curriculares obrigatórios ofertados pelo curso. Para esses dados, foi considerada a relação a seguir:

- **Produção, gestão e projeto cultural (4)**: Oficina de Planejamento e Elaboração de Projetos em Cultura; Oficina de Produção em Cultura; Oficina de Gestão em Cultura; Oficina de Comunicação Estratégica
- **Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão) (1):** Administração
- **Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria) (8)**: Teorias da Comunicação; Comunicação, Meios e Linguagens; Estética da Comunicação; Comunicação e Tecnologia; Comunicação e Política; Oficina de Comunicação Escrita; Produção e Circulação de Conteúdo em Mídias Digitais; Comunicação Visual;
- **Cultura, Patrimônio, Diversidade e Cidadania (3):** Teorias da Cultura; Oficina de Análise de Públicos e Práticas Culturais; Comunicação e Cultura Contemporânea;
- **Política e legislação (3):** Políticas Culturais; Ética e Direitos Culturais; Economia da Cultura;
- **Outros (Antropologia, Filosofia, Sociologia, Metodologia, tópicos especiais e TCC) (3):** TCC I; TCC II; TCC III.

Com a atualização do PPC, a aproximação com o campo cultural se torna mais evidente, o que torna o perfil curricular do curso mais orientado às demandas da prática da cultura em suas várias facetas. O acolhimento desta estrutura se deu a partir de reivindicações e observações do corpo discente acerca das práticas do curso, nas quais se manifestava negativamente a prevalência de componentes curriculares obrigatórios teóricos (UFBA, 2019). A adição de componentes norteadores do campo cultural, como *Economia da Cultura*, fortaleceu a dimensão contextual dos cenários da cultura e de seu

funcionamento na sociedade, a partir da economia. Algumas outras disciplinas teóricas foram adicionadas com o objetivo de melhor posicionar o discente, como *Teorias da Cultura*. Por outro lado, a atualização de componentes curriculares ligados à Comunicação buscou oferecer maior interdisciplinaridade com o curso e o contexto atual das mídias digitais, como em *Produção e Circulação de Conteúdo em Mídias Digitais* e *Comunicação Visual.*

É interessante pensar para que servem essas alterações para além do pragmático. Isso porque um curso de graduação já carrega em si uma responsabilidade frente ao conhecimento e, tratando-se de um curso de graduação em universidade pública, essa responsabilidade manifesta o dever de seu potencial crítico, questionador e transformador. Ao retomar Ailton Krenak e sua crítica ao projeto moderno ocidental de humanidade (KRENAK 2022, p. 42), isto é, à separação entre natureza e cultura, no individualismo e no consumo, temos, com atualizações como essas, a possibilidade de ampliar as cosmovisões docentes e direcionar o corpo discente rumo ao diálogo possível frente às rupturas necessárias no tempo presente. Ainda não há pesquisa sobre os egressos deste mais recente PPC. A primeira turma integralmente formada nele saiu no ano de 2025. Entretanto, desde já, constrói-se a perspectiva de boas tessituras.

Considerações Finais: comparativo entre perfis, perspectivas transgressoras e confluências

Os perfis dos Projetos Pedagógicos Curriculares de 1999 e 2019 do Curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA trazidos neste trabalho refletem a história de uma graduação e seu diálogo com os contextos em que estiveram inseridos. Apresentar a metodologia de Elisa Lubeck e seu desenvolvimento acerca do PPC de 1999 possibilitou debater seu perfil político-crítico, enlaçado por uma perspectiva alinhada ao campo da Comunicação, em que a prevalência da área unia-se à aprovação da maioria de seus egressos, em consonância com pontos de atenção relacionados à ausência de práticas durante o curso. A mesma metodologia nos ofereceu uma base para debater o presente PPC de 2019 com olhar para o futuro. Afinal, com as alterações e atualizações realizadas a partir de um extenso

processo de pesquisa e diálogo, foi possível apresentar à comunidade acadêmica um projeto curricular que atende, com maior amplitude, às necessidades e reivindicações do seu tempo, sem perder o perfil político-crítico. Embora as novas conformações ainda não tenham uma pesquisa com egressos para chamar de sua, é possível tecer uma comparação com os componentes curriculares obrigatórios e seus focos, de acordo com a tabela a seguir:

Tabela 3: Comparativo dos componentes curriculares por eixo nos PPCs de 1999 e 2019.

	PPC 1999	**%**	**PPC 2019**	**%**
Produção, gestão, e projeto cultural	3	14,28%	4	18,18%
Administração (empreendedorismo, planejamento estratégico, marketing e gestão)	1	4,76%	1	4,54%
Comunicação (produção textual, redação, fotografia, assessoria)	11	52,32%	8	36,36%
Cultura, Patrimônio, Diversidade e Cidadania	2	9,52%	3	13,63%
Arte (Música, Teatro, Artes Plásticas, Dança)	-	0%	-	0%
Política e legislação	2	9,52%	3	13,63%
Outros (Antropologia, Filosofia, Sociologia, Metodologia, tópicos especiais e TCC)	3	14,28%	3	13,63%
Total de Componentes Curriculares Obrigatórios	21	100%	22	100%

Fonte: tabela do autor

Seja por meio da redução percentual da ocorrência de componentes de Comunicação, seja pelo aumento nas áreas destinadas à Cultura, o avanço do PPC de 2019 não se restringe a dados quantitativos. Em seu documento, destaca-se o zelo pela memória de um curso em que deve ser fomentado o entendimento da educação enquanto prática formativa emancipadora e transgressora (hooks, 2013) a partir da Produção Cultural e de seu imbricamento com a Comunicação. Sendo assim, reconhecendo, de algum modo, o que é defendido por Krenak: o futuro é ancestral. Ora,

seu reconhecimento vem da escuta daqueles que viveram o currículo anterior e da prática docente dos educadores que se dispuseram a pensar as potências de um curso de graduação pioneiro em seu caráter interdisciplinar.

Deixam-se aqui, todavia, os limites alcançados por este artigo e os possíveis caminhos a partir dele. Isso porque há uma camada ainda mais profunda de análise comparativa: as ementas e bibliografias dos componentes curriculares em seus respectivos anos, nas quais se espera costurar, de modo mais preciso, os caminhos epistemológicos seguidos pelos PPCs a partir das referências escolhidas para compor a construção de um conhecimento a ser formulado. Por ora, alcançamos os percentuais curriculares e seus respectivos contextos de atualização. Ambos encaminham para uma rica e complexa jornada de composição desses perfis curriculares.

Referências bibliográficas

BRANT, Leonardo. **O poder da Cultura.** Barueri: Manole, 2009.

COSTA, Leonardo Figueiredo et al. Formação em Produção Cultural na Universidade Federal da Bahia: uma análise dos alunos egressos. In: COSTA, Leonardo Figueiredo; MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação em organização da cultura no Brasil: experiências e reflexões**. Salvador: EDUFBA: 2016.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS (FORPROEX). **Política Nacional de Extensão Universitária.** Manaus: FORPROEX, 2012.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. Companhia das Letras, 2022.

LUBECK, Elisa. **O cenário social e a teia de conceitos (de)marcadores da formação do profissional em produção cultural: Desafios ao currículo de graduação**. UNIJUI, 2016.

MELLO, Ugo Barbosa de. **Formação em produção cultural – UFBA: uma análise dos alunos egressos entre 1999 – 2008. 2009**. 94 f. Monografia (Curso de Produção em Comunicação e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Bahia.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Conversa sobre organização da cultura e construção do curso de Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da UFBA.** Entrevista concedida a Mateus Anjos Castro Braga dos Santos em vídeo chamada. Jan, 2025.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). Faculdade de Comunicação. Colegiado do Curso de Comunicação. **Proposta de reforma curricular e de implantação de nova habilitação**. Salvador, 10 de julho. 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). Faculdade de Comunicação. Colegiado do Curso de Comunicação. **Projeto Pedagógico Curricular.** Salvador, 1999.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA). Faculdade de Comunicação. Colegiado do Curso de Comunicação. **Projeto pedagógico do curso de graduação em comunicação com habilitação em produção em comunicação e cultura**. Salvador, 2019.

A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS NO SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS SOB A LENTE DA INTERSECCIONALIDADE (2010-2019)

Ana Victória Muniz Ribeiro[1]
Renata Rocha[2]

RESUMO:
Este artigo investiga de que maneira marcadores sociais de diferença são mobilizados como descritores nas palavras-chave dos anais do Seminário Internacional de Políticas Culturais (SIPC) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), analisando como essa distribuição sinaliza o diálogo do campo com a agenda interseccional entre 2010-2019. A partir dessa questão central, o trabalho traz breves aportes sobre a produção acadêmica e técnica na área, utilizando a interseccionalidade como lente analítica. Por meio de uma incursão nos metadados do período, busca-se oferecer insights sobre como os eixos de raça, gênero e classe aparecem nas palavras-chave dos artigos publicados, discutindo, ao fim, as contribuições e lacunas da produção em relação à complexidade das desigualdades múltiplas no cenário brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; interseccionalidade; estudos em políticas culturais

Introdução

O campo das políticas culturais no Brasil é marcado por instabilidades. Após a redemocratização e a "virada" paradigmática proposta a partir da gestão Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010), a área se consolidou como um espaço de disputa por direitos, centrado na diversidade, na cidadania cultural e na inclusão de diferentes perspectivas para o desenvolvimento social e simbólico (Canclini, 2019; Rocha, 2021). Essa evolução, incentivada pela atuação de movimentos sociais (como o Movimento Negro e os movimentos de mulheres), gerou importantes avanços nas leis (Constituição de 1988, Lei nº 10.639/2003, políticas de cotas) que requerem um novo olhar da academia.

[1] Doutoranda e Mestre no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, vinculado ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), E-mail: anamunizjpg3@gmail.com
[2] Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) e do Programa de Pós-Graduação em Gestão e Práticas em Comunicação e Cultura - Mestrado Profissional (PPG-COMCULT) da Universidade Federal da Bahia. E-mail: renatatrocha@ufba.br

Contudo, para que o campo se desdobre em pluralidade epistêmica, é crucial promover um exercício de reflexividade sobre a produção de conhecimento que narra e teoriza essas transformações. A relevância deste artigo reside, portanto, no mapeamento crítico dessa trajetória, tomando os anais do Seminário Internacional de Políticas Culturais (SIPC) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) como observatório privilegiado para compreender como essas novas agendas têm sido incorporadas ao debate acadêmico, ao passo em que opera "como polo de discussão e arregimentação do campo de estudos em políticas culturais" (Rocha; Costa; Lima, 2025, p. 53).

Compreendendo o campo das políticas culturais como um campo social relativamente autônomo, um espaço estruturado de disputas, onde os agentes (acadêmicos, gestores, movimentos sociais e coletivos) competem pelo capital simbólico e pela definição de legitimidade dos bens simbólicos (Bourdieu, 2007). Neste cenário de disputas, a emergência de pautas voltadas às opressões cruzadas — como raça, gênero, classe e sexualidade — revela o dinamismo e as transformações nas prioridades teóricas do campo (Crenshaw, 1991; Collins, 2017; Akotirene, 2018), sinalizando novas direções para a análise das desigualdades.

Nesse sentido, este artigo adota a perspectiva da interseccionalidade como lente analítica para investigar se os estudos acadêmicos e técnicos conseguem acompanhar as complexidades advindas da multidimensionalidade de discriminações (Collins, 2017). Tal movimento justifica-se pela tração que o conceito ganhou ao longo da última década, firmando-se como "lócus concreto" na formulação de políticas públicas transversais (Ortiz, 2013).

A análise proposta concentra-se nos metadados dos anais dos anais do seminário (2010-2019), especificamente nas palavras-chave, por entender que esses descritores operam como índices de temas centrais e visibilidade científica. Diante disso, esta investigação busca responder: de que maneira marcadores sociais de diferença são mobilizados como descritores nas palavras-chave dos anais do SIPC (2010-2019) e como essa distribuição sinaliza o diálogo do campo com a agenda interseccional?

Para responder a essa questão, recorre-se a uma abordagem bibliométrica (Soares e demais autores, 2016; Rocha, Brandão e Souza, 2021) de caráter exploratório, combinando o levantamento quantitativo de recorrências com a análise qualitativa das categorias.

Adicionalmente, este breve estudo é parte de um levantamento inicial para o desenvolvimento do projeto de tese *A produção científica sobre políticas culturais no Seminário Internacional de Políticas Culturais: estudo bibliométrico quali-quantitativo sob a lente da interseccionalidade (2010-2025)*[3]. Tal iniciativa representa o mais recente desdobramento do projeto Mapeamento da Produção de Conhecimento em Política Culturais (MapaCult)[4], coordenado pelos professores Renata Rocha e Leonardo Costa (UFBA) e desenvolvido atualmente no âmbito do Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (LAB-Cultura), com a parceria da Cátedra Unesco de Políticas e Gestão Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Embora o mapeamento institucional e temático do SIPC já tenha sido consolidado por estudos precedentes do LAB-Cultura, este artigo busca complementar essa base ao focar na articulação relacional entre as categorias de raça, gênero e classe, verificando como esses eixos se conectam na indexação dos trabalhos.

O Seminário Internacional de Políticas Culturais da FCRB

O Seminário Internacional de Políticas Culturais não é um evento acadêmico tradicional, mas um lócus estratégico de disputa como que se estabelece desde 2006 com o objetivo de ser referência para o estudo científico e prático de políticas culturais

[3] Sob orientação das professoras Renata Rocha (UFBA), coautora deste texto, e Lia Calabre (Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)/Universidade Federal Fluminense (UFF).

[4] Ao longo de sua trajetória, iniciada em 2018, o MapaCult já coletou, sistematizou e analisou dados sobre a produção de conhecimento em políticas culturais em diversas bases: Plataforma Lattes, Catálogo de Teses e Dissertações (Capes), anais de eventos, coleções de livros, periódicos, repositórios de artigos científicos, entre outras. O percurso do projeto e suas repercussões foram sintetizadas por Costa, Rocha e Britto (2022). Atualmente, o projeto vem sendo desenvolvido no âmbito do Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (LAB-Cultura), com a parceria da Cátedra Unesco de Políticas e Gestão Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

(Lima, 2018). Surgiu num momento de maior investimento federal e visava criar um ambiente de debate sobre ações governamentais, reunindo os maiores especialistas em cultura.

O evento nasceu da necessidade da criação de uma rede de pesquisadores das políticas culturais e o estabelecimento desse campo de estudos no país. Na pesquisa *O fomento ao campo de pesquisa em políticas culturais realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa: breve estudo sobre a institucionalização e suas ações*, Deborah Lima (2018) realiza um importante trabalho de estabelecer histórico e contexto de criação e estabelecimento do setor de Serviço de Estudos em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), em 2002, cujo as principais iniciativas foram a criação da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão e o SIPC.

A fase de implantação do Seminário ocorreu nas formas de atendimento, mapeamento e identificação do campo, tratando, inicialmente, da questão da diversidade cultural (Lima, 2018). Partindo dessa ênfase inicial na diversidade, torna-se fundamental investigar como essa perspectiva foi mobilizada ao longo da década seguinte, incorporando a complexidade das estruturas de desigualdade social à luz da teoria da interseccional.

Com a mudança para o formato internacional em 2010, o SIPC expandiu temáticas e participantes, consolidando sua especificidade: um projeto fora das universidades que une o conhecimento acadêmico e o dia a dia da gestão cultural — tanto pública quanto privada, com mestres e doutores (Lima, 2018). Com isso, o evento se torna um dos principais indicadores das tendências em temas, métodos e teorias nas políticas culturais no país.

Dada a função do SIPC como termômetro das tendências teóricas e temáticas da área, este trabalho propõe um exercício de reflexividade sobre os rastros deixados por essa produção. Ao submeter os metadados do seminário à ótica interseccional, busca-se identificar recorrências e silenciamentos sobre como as estruturas de desigualdade são nomeadas nas palavras-chave dos trabalhos. Essa análise permite observar a frequência e a centralidade conferida a marcadores como raça, gênero e classe, ao passo que,

alinha-se, também, ao esforço de viabilização da produção intelectual negra e de grupos historicamente minorizados (Silva; Menezes, 2020), somando a pesquisas que buscam uma ciência mais inclusiva e representativa das complexas desigualdades que estruturam a sociedade.

Percurso teórico-metodológico

Ao analisar o campo da pesquisa sobre políticas culturais, é fundamental contextualizar o debate como espaço de tensionamento de poderes e disputas narrativas, silêncios e esquecimentos, negociação de sentidos, no qual o avanço de uma visão mercadológica e a dominância de agentes hegemônicos revelam tensões históricas sobre o acesso e o direito à cultura. Como argumenta Néstor García Canclini (2019, p. 53), a cultura está para além das artes e dos bens simbólicos, operando como principal espaço para a construção das identidades individuais e coletivas, a formação de redes de solidariedade entre pessoas de uma mesma nação e a garantia de direitos.

Nesse sentido, ao compreender a cultura como arena de disputas simbólicas e materiais, se faz necessário (re)pensar o papel das políticas culturais enquanto ferramenta institucional mediadora de tensões. Se a cultura não é um espaço neutro, as políticas culturais também não são: elas manifestam escolhas, prioridades e omissões que moldam o acesso aos bens e serviços culturais, bem como privilegia determinados grupos se reconhecerem e se projetarem socialmente. Desse modo, políticas culturais não podem ser implicadas em mera gestão administrativa ou mesmo serem manejadas por empresas privadas, senão como processos influenciados por dinâmicas de dominação, disputas ideológicas e projetos de sociedade. A definição de políticas culturais aqui defendida corresponde por

> Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (CANCLINI, 2019, p. 56).

Na realidade brasileira, as disputas e definições de políticas culturais assumiram contornos particulares, em que pese sejam atravessados por descontinuidades institucionais – as tristes tradições de ausências, autoritarismos e instabilidades, conforme Albino Rubim (2012) – e pela centralidade do Estado, mas também pela atuação de pesquisadores, especialistas e gestores que têm demonstrado a necessidade de dados e pesquisas consistentes para fortalecer o campo das políticas culturais.

Conforme Rocha (2022), o campo de estudos acadêmicos das políticas culturais no Brasil encontra lastro na gestão de Gilberto Gil/Juca Ferreira (2003-2010) à frente do Ministério da Cultura. Trata-se de um período caracterizado por uma mudança de paradigma que deslocou a cultura da noção "ornamental" para abordagem antropológica, que valoriza a diversidade cultural e a participação de toda a sociedade brasileira (Rocha, 2021).

Esse desenvolvimento institucional e teórico se reflete em ações práticas que ampliaram o escopo da atuação estatal. Segundo Rocha, Costa e Lima (2025):

> A partir do alargamento das atribuições do Ministério, como consequência da ampliação da noção de cultura e do público a ser atingido por suas ações, são engendradas iniciativas com propósitos como: consolidar a institucionalidade das políticas culturais, a exemplo das discussões em torno do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura; ampliar e qualificar a participação cultural e social, por meio das Conferências de Cultura e da reestruturação do Conselho Nacional de Políticas Culturais, entre outras; diversificar e nacionalizar o fomento à cultura, com o lançamento de programas emblemáticos como o Cultura Viva, Revelando os Brasis etc. (ROCHA, COSTA e LIMA, 2025, p. 52)

Tais iniciativas democratizaram o acesso à produção e ao consumo de cultura, fornecendo, ainda, substrato para "a criação e/ou ampliação de espaços e cursos dedicados à discussão e publicações sobre o tema" (Rocha, Costa e Lima, 2025, p. 52), o que os autores reconhecer ter impacto direto para o fortalecimento da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), entidade vinculada ao Ministério da Cultura. A valorização de vozes tidas como "primitivas" (Lander, 2005) e a busca por um diálogo mais inclusivo se tornaram eixos centrais de uma política que se propunha a ser mais democrática e representativa.

Diante de um novo horizonte de políticas culturais no Brasil – mais democráticas e inclusivas –, abriu-se também uma importante margem para reflexão acerca de como diferentes marcadores sociais da identidade de uma pessoa (como raça, gênero, classe, orientação sexual, geolocalização, deficiência, etc) se entrecruzam e interagem entre si, resultando em formas únicas e complexas de discriminação, privilégio ou opressão que não podem ser lidas de forma isolada dentro do contexto sociohistórico.

Interseccionalidade corresponde à categoria teórica capaz de abranger diversos tipos de opressões sistêmicas (Crenshaw, 1991). No Brasil, o conceito possui relevância para pesquisas sobre gênero, raça e classe a partir de olhares de pensadoras negras brasileiras, como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Carla Akotirene.

Seu enfoque teórico se relaciona com os temas da justiça social, questões afirmativas e identitárias, os sistemas os quais atravessa e as consequências impostas. Grada Kilomba (2019) nomeia como “centro” e “margem” as posições de disputa antagônicas entre hegemonia e povos subalternos. No texto *Quem pode falar? Falando do centro, descolonizando o conhecimento,* a autora investiga as relações entre raça e poder, visando uma análise crítica sobre o racismo e seus efeitos sobre o processo de produção e validação do conhecimento, desde o período colonial.

Carla Akotirene (2019) parte de uma posição de margem para enunciar a partir do centro, refletindo que o racismo estrutural, o capitalismo, o heteropatriarcado e o imperialismo ocidental devem ser compreendidos de forma articulada, enquanto uma só “super-estrutura” de dominação. A autora expressa:

> Não existe hierarquia de opressão, já aprendemos. Identidades sobressaltam aos olhos ocidentais, mas a interseccionalidade se refere ao que faremos politicamente com a matriz de opressão responsável por produzir diferenças, depois de enxergá-las como identidades. (AKOTIRENE, 2019, p. 28).

Para além da raça, o conceito pode ser utilizado apreender a intersecção da identidade da mulher cis, branca, por exemplo. Ela certamente enfrenta a opressão com base em seu gênero, não sofrendo com a discriminação sistêmica por tom de pele.

Em perspectiva semelhante, enegrecer o feminismo é uma expressão abordada por Sueli Carneiro e outras feministas negras na direção de, por dentro do movimento

de mulheres, realizar o duplo movimento de denunciar discriminações de gênero no movimento negro, e expor o preconceito racial dentro do movimento feminista, trazendo para centralidade do campo político a "condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre" (Carneiro, 2003, p. 118).

Sob esse ponto de vista, a teoria da interseccionalidade ultrapassa o campo teórico, podendo ser utilizada para compreender a sociedade a partir de uma lente mais atenta as diferenças de tratamento entre grupos sociais, se consolidando como possível instrumento de análise e desenvolvimento de políticas públicas (culturais, políticas, sociais, econômicas, *etc*.).

A pesquisadora Marília Ortiz (2013) aponta que, no Brasil, o conceito tem sido propagado, "principalmente por força das recomendações dos organismos internacionais" (Ortiz, 2013, p. 1), encontrando um "lócus concreto" dentro das políticas públicas específicas, como é o caso das secretarias transversais analisadas, vinculadas ao governo federal (SPM, SEPPIR, SDH e SNJ[5]). O avanço prático, ainda que incipiente, justifica e estimula o emprego da interseccionalidade como um recurso oportuno nos estudos de desigualdades.

Se, por um lado, como destaca Ortiz (2013), a interseccionalidade chega ao Brasil impulsionada pelas "recomendações de organismos internacionais" e encontra "espaço concreto" em secretarias e políticas públicas transversais, por outro, esse movimento também repercute na produção científica nacional.

Nesse ponto, o artigo *A interseccionalidade na produção científica brasileira*, de Roseane Silva e Jaileila Menezes (2020), inova ao realizar um mapeamento inédito da circulação do conceito em diferentes áreas do conhecimento, ao mesmo tempo em que apresenta uma crítica à sua apropriação acrítica, muitas vezes desvinculada das lutas políticas das mulheres negras e outros grupos sociais.

As autoras também ressaltam a necessidade de dar destaque à produção intelectual negra do país, mostrando que a ideia já era explorada antes mesmo que o

[5] SPM (Secretaria de Política para as Mulheres), existe atualmente; SEPPIR (Secretaria de Políticas da Promoção da Igualdade Racial), transformada no atual Ministério da Igualdade Racial (MIR); SDH (Secretaria de Direitos Humanos), existe atualmente a nível estadual e federal; e SNJ (Secretaria Nacional de Juventude), existe atualmente.

termo fosse amplamente difundido. Ademais, sua contribuição metodológica, ao estabelecer um campo de estudo específico, possibilita a abertura de espaço para que outras pesquisas deem continuidade a esse esforço.

Em adição, conforme sistematizam Collins e Bilge (2021), a interseccionalidade pode ser acionada para compreender diversos processos sociais, sustentando-se em princípios fundamentais como a desigualdade social, as relações de poder, o contexto, a relacionalidade, a justiça social e a complexidade. Para esta pesquisa, a complexidade assume papel central, pois, como definem as autoras, ela não é apenas uma consequência do uso da ferramenta, mas algo que "aprofunda a análise interseccional" (Collins; Bilge, 2021, p. 48). Reconhecendo que as relações de opressão não são opostas, mas relacionais e moldadas pelo contexto social, este estudo busca capturar como tais dinâmicas são registradas nos metadados do SIPC.

O percurso metodológico deste artigo segue os passos de Rocha, Costa e Lima (2025) ao utilizar a coleta e a sistematização de metadados dos artigos publicados nos anais do SIPC como corpus de pesquisa. Esse percurso apoia-se nas contribuições dos estudos bibliométricos que, segundo Soares e demais autores (2016), permitem realizar análises quantitativas em escala para mensurar a profusão e a relevância de áreas e eventos acadêmicos.

No que tange à extração dos dados, este estudo beneficiou-se do acesso qualificado à base de dados do projeto MapaCult, desenvolvido no âmbito do LAB-Cultura — parceria com a Cátedra Unesco da FCRB. A referida planilha de metadados reúne:

> a) dados sobre o evento (edição e ano da realização); b) dados sobre o trabalho (título, resumo e palavras-chave); c) dados sobre autoria (nome das[os] autoras[es] e coautores[as], titulação, área de formação [última titulação], programa e universidade da última titulação); e d) dados sobre os órgãos de vínculo da autoria (nome, estado e região). (ROCHA, COSTA e LIMA, 2025, p. 58)

Com o intuito de empreender um exame investigativo sobre as temáticas abordadas pelo evento, este estudo debruçou-se sobre um corpus composto por 1.021 trabalhos, que totalizam 4.035 palavras-chave inseridas pelos autores entre os anos de

2010-2019. A análise operou a interseccionalidade enquanto categoria analítica e ferramenta de filtragem, selecionando radicais que podem ser associados a temáticas raciais, de gênero, sexuais e de desigualdades.

Para o tratamento dos dados, os metadados foram organizados em em Planilha Excel, a partir da coluna referente às palavras-chave. O procedimento de análise consistiu na aplicação de filtros por radicais que se relacionam com eixos de raça, gênero e classe. Essa técnica de busca por localização permitiu identificar não apenas os termos exatos, mas também suas variantes terminológicas e desdobramentos temáticos. A partir dessa filtragem, as ocorrências foram quantificadas e categorizadas, resultando no gráfico das palavras-chave com maior recorrência e da tabela a partir dos radicais, como trataremos na discussão dos resultados apresentada a seguir.

Tais radicais foram eleitos por representarem os eixos de opressão e identidade discutidos pela teoria interseccional, sendo eles: “negr-”; “indí-”; “afr-”; “mulh”; “gên-”; “raç-”; “raci-”, “LGBT-”; “sex-”; “intersc-”; “pobr-”; “desig-”." A adoção desses radicais fundamenta-se na interseccionalidade enquanto ferramenta analítica, que pressupõe que categorias como raça, classe, gênero e orientação sexual, nacionalidade, etnia, dentre outras, são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente, atuando como “forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (Collins; Bilge, 2021, p. 15-16).

Seguindo os procedimentos de tratamento de dados de Rocha, Costa e Lima (2025), realizou-se inicialmente a padronização dos separadores dos descritores, convertendo variações como '–', ',' e '.' para o separador padrão ';', garantindo a integridade da contagem dos vetores.

Para análise e tratamento dos dados levantados, dotou-se uma perspectiva sustentada pela bibliometria. Conforme aponta Soares e demais autores (2016), essa ferramenta metodológica permite realizar análises quantitativas de dados em larga escala, contribuindo para mensurar a profusão e a relevância acadêmica de áreas, eventos e produções científicas. Sob esta ótica, a bibliometria é mobilizada como recurso para mapear a visibilidade da agenda interseccional no campo.

Complementarmente, buscou-se a um mapeamento visual (nuvens de palavras) das tendências temáticas do seminário através da elaboração de nuvens de palavras, sintetizando os descritores com maior incidência ao longo das edições analisadas.

Resultados: Metadados do SIPC (2010-2019) e leitura interseccional

Assim como o estudo de Rocha, Costa e Lima (2025), esta análise parte da premissa de que grandes conjuntos de dados exigem uma "leitura distante". Conforme argumenta Moretti (2008)

> […] um campo assim tão vasto não é possível ser entendido apenas colocando lado a lado o que sabemos deste ou daquele outro caso isolado. Porque não é a soma de tantos casos isolados: é um sistema coletivo, um todo, que deve ser visto e estudado como tal. (MORETTI, 2008, p. 14)

A partir dessa ótica, tomamos as palavras-chave mais frequentes nos anais dos Seminários, de forma global, a fim de localizar a emergência de novas temáticas, vislumbrar o desenvolvimento do campo e mapear os eixos de pesquisa predominantes no decênio. A nuvem de *tags* é utilizada como recurso visual, conforme Figura 1, sintetizando o panorama geral da produção científica do evento, dando evidência às recorrências que definem o cenário das políticas culturais no período.

Figura 1: Nuvem de *tags* com palavras-chave dos trabalhos publicados nos anais do seminário internacional de políticas culturais (2010-2019)



Fonte: Rocha, Costa e Lima (2025)

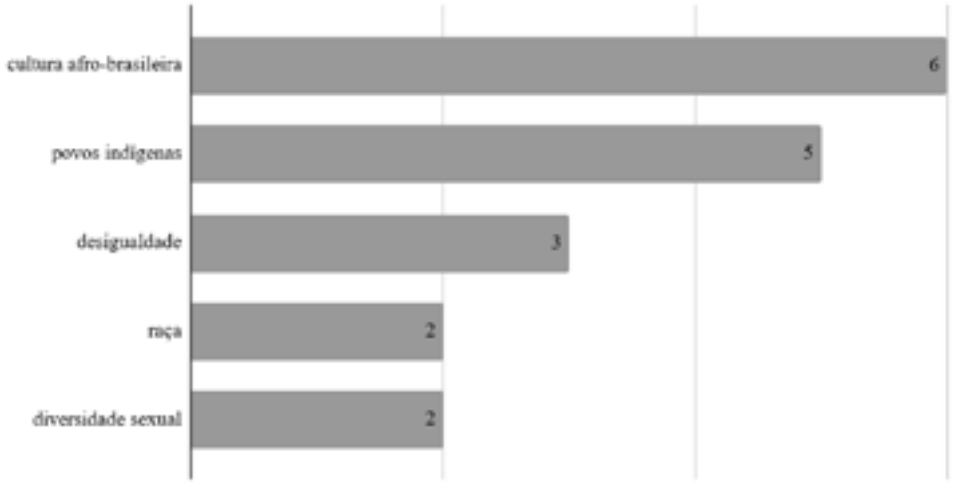
Essa visualização panorâmica revela as centralidades temáticas que moldaram o SIPC no decênio 2010-2019. Conforme apontam Rocha, Costa e Lima (2025), a predominância de descritores como Políticas Públicas (173), Patrimônio Cultural (87) e Gestão Cultural (53) demarca a morfologia do campo, conferindo a consolidação da institucionalidade. Ao lado destes, termos como Memória (32), Participação Social (38) e Diversidade Cultural (36) sinalizam uma preocupação com os processos de democratização e com as disputas narrativas no interior das políticas de Estado.

Os dados demonstram uma discreta prevalência de pautas ligadas à questão racial — somando os radicais “afr-” (11), “negr-” (8), “indí-” (8) e “raci-” (5) — em comparação aos temas de gênero (“mulh-”: 2; “gên-”: 2) e classe (“pobr-”: 1; “desig-”: 5). Observa-se, ainda, a identificação do radical “intersec-” (1) e a reduzida identificação de sobreposições entre as categorias — limitadas a pontuais articulações entre gênero/raça (1) e gênero/classe (1).

Essa discrepância entre a centralidade do termo Diversidade Cultural na nuvem e a marginalidade numérica dos radicais específicos sugere que o campo ainda trata a diversidade de forma abstrata. Sob a ótica de Collins e Bilge (2021), essa tendência sinaliza uma dificuldade em operacionalizar a complexidade das tensões identitárias no campo, preferindo conceitos universais que, embora politicamente corretos, podem silenciar as particularidades das opressões de raça, gênero e classe

No que se refere à maior recorrência dentro do grupo de radicais selecionados, nota-se que os termos Cultura Afro-brasileira (6) e Povos Indígenas (5) lideram a listagem, seguido dos significantes Desigualdade (3), Raça (2) e Diversidade Sexual (2), conforme explicitado no Gráfico 1.

Gráfico 1: Palavras-chave com maior recorrência



Fonte: produção própria

A leitura desses dados permite observar que a mobilização desses marcadores nos anais do SIPC (2010-2019) ocorre de forma pontual e rarefeita. A concentração das menções em termos ligados a grupos étnicos específicos, somada à baixa frequência de termos transversais como Raça ou Desigualdade, sinaliza que esses temas aparecem como objetos de estudo delimitados, e não como eixos estruturantes da produção científica total do evento.

Por meio da Tabela 1, a análise dos significantes derivados dos descritores selecionados permite identificar as gramáticas mobilizadas na produção científica do SIPC. No grupo de maior incidência, observa-se que os radicais “afr-”, “negr-” e “indi-” se desdobram majoritariamente em temas de patrimônio, museologia e cultura (ex: patrimônio afro-brasileiro, narrativa afro-brasileira, povos indígenas e museus indígenas), sob o prisma da identidade coletiva e da memória.

Tabela 1: Palavras-chave a partir dos radicais

Radical	Palavras-chaves	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Total
afr-	cultura afro-brasileira			2			1	3				6
afr-	narrativa afro-brasileira					1						1
afr-	comunidades afro-brasileiras					1						1

afr-	patrimônio afro-brasileiro										1	1
afr-	afroreggae						1					1
afr-	afro-brasileiro								1			1
indí-	povos indígenas					1	2				2	5
indí-	museus indígenas										1	1
indí-	museu indígena										1	1
indí-	pueblos indígenas								1			1
desig-	desigualdade						1	1			1	3
rac-	promoção da igualdade racial								1			1
rac-	racismo										1	1
rac-	política de igualdade racial										1	1
rac-	políticas raciais					1						1
rac-	igualdade racial										1	1
raç-	raça			1							1	2
negr-	identidade negra e memória			1								1
negr-	identidade negra										1	1
negr-	escritoras negras									1		1
negr-	autores negros							1				1
negr-	cultura negra								1			1
negr-	comunidades negras rurais						1					1
negr-	comunidade negra rural					1						1
negr-	cidadania e consciência negra			1								1
lgbt-	movimento LGBT								1			1
lgbt-	parada LGBT								1			1
lgbt-	cultura LGBT								1			1
desig-	desigualdades simbólicas							1				1
desig-	desigualdades		1									1
mulh-	Mulheres										1	1
mulh-	Cinema de Mulheres							1				1
gên-	gênero										1	1
gên- / rac-	ações afirmativas de gênero e de raça									1		1
sex-	diversidade sexual		1								1	2
intersec-	interseccionalidades									1		1

pobr-	combate à pobreza				1							1
	Total	**0**	**2**	**5**	**1**	**5**	**6**	**7**	**7**	**3**	**14**	**50**

Fonte: produção própria

Já os termos vinculados a tensões estruturais apresentam um vocabulário voltado às políticas de reparação e direitos. O radical “raci-” manifesta-se nos vocábulos Racismo e Igualdade Racial, enquanto “desig-” aparece associado a Desigualdades Simbólicas e Combate à Pobreza. Por fim, nota-se baixa variabilidade terminológica nos marcadores de gênero e sexualidade, que se restringem a descritores como Mulheres, Gênero e Diversidade Sexual.

Os dados apresentados sugerem, portanto, a imagem de um setor em que o reconhecimento de pautas identitárias e de reparação parece coexistir com um processo de fragmentação terminológica, no qual os marcadores sociais de diferença tendem a figurar de forma isolada. A análise dos Seminários, a partir de suas palavras-chave, sinalizam, por um lado, uma possível incipiência no diálogo mais denso com a agenda interseccional — apesar do contínuo desenvolvimento do campo no decênio — e, por outro, as dificuldades de articulação entre categorias que ainda se apresentam, em grande medida, segmentadas.

Considerações finais

A análise dos metadados do SIPC da FCRB, sob a lente da interseccionalidade, revela um exercício de autorreflexão fundamental para o campo. Se, por um lado, o evento se consolida como um lócus privilegiado de escoamento da produção científica — conforme apontam Rocha, Costa e Lima (2025) —, por outro, o exame dos descritores indica que a inclusão das pautas de desigualdade ainda enfrenta desafios estruturais.

Os dados preliminares indicam uma presença fragmentada e quantitativamente tímida dos marcadores sociais de diferença. A mobilização segmentada de termos como raça, gênero e classe, com raras sobreposições, sugere uma organização em "silos" temáticos que pouco dialoga com a indissociabilidade das estruturas de poder. Tal

cenário sinaliza que a interseccionalidade, embora presente, ainda não se consolidou como uma prática de indexação hegemônica ou ferramenta metodológica estruturante no período analisado (2010-2019).

Conclui-se que o diálogo do campo com a interseccionalidade mostra-se em um estágio incipiente e de reconhecimento terminológico. É fundamental ressaltar, contudo, que a própria emergência desses marcadores nos anais do SIPC — ainda que de forma segmentada — reflete o compromisso histórico do campo com a democratização cultural e a justiça social.

Os resultados apontam para uma lacuna na visibilidade das opressões entrecruzadas, mas também revelam um esforço contínuo em nomear e dar visibilidade a pautas antes marginalizadas. Superar a atual fragmentação analítica é, portanto, o próximo passo para que as políticas culturais avancem de uma inclusão temática para uma compreensão efetivamente integrada e relacional das diversidades que estruturam a sociedade brasileira.

Este levantamento preliminar operou como um exercício para pensar caminhos para que investigações futuras se debrucem sobre outros radicais a partir dos metadados, como títulos e resumos. Faz-se necessário, ainda, expandir o recorte temporal para além de 2019, sob a perspectiva de que a produção acadêmica mais recente revele um olhar mais cuidadoso e uma ampliação qualitativa desses diálogos. Em última análise, esta incursão reafirma-se como um esforço exploratório que testa diferentes bases e olhares, buscando metodologias mais sensíveis à complexidade das desigualdades no campo das políticas culturais.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade. Djamila Ribeiro (Coord.). 1ed. Belo Horizonte: Letramento, 2018. 152 p.

ARAÚJO, Carlos Alberto. Bibliometria: evolução histórica e questões atuais. In: Em Questão, n. 1, 2006. Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 11-32, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 361 p.

CALABRE, Lia. Cultura como vetor de desenvolvimento social e humano: MONDIACULT revisitada. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana. (Orgs.). Viver de Cultura. 1. ed. Niterói: Prefeitura de Niterói, 2023.

CANCLINI, Nestor Garcia. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (Orgs.). Política cultural: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: Edufba, 2019. p. 45-86.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: Estudos Avançados, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 17, p. 117-132, 2003.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Interseccionalidade. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2021. 288 p.

ORTIZ, Marília. Desvendando sentidos e usos para a perspectiva da interseccionalidade nas políticas públicas brasileiras. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 10 ed., 2013. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. Disponível em: https://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386721833_ARQUIVO_MariliaOrtiz.pdf

ROCHA, Renata. Políticas culturais, disputas políticas e o desenvolvimento do campo cultural no Brasil. In: Dossiê: Políticas culturais: projetos, atores e circuitos. Porto Alegre: PUCRS, n.1, 2022. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/41530.

ROCHA, Renata; BRANDÃO, Gustavo Oliveira; SOUZA, Delmira Nunes de. Estudos em políticas culturais em dois eventos nacionais: contribuições e desafios de uma pesquisa bibliométrica, In: COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata (Orgs.). *Cultura e ciência de dados*. Salvador: Edufba, 2021. 137-168 p.

ROCHA, Renata; COSTA, Leonardo; LIMA, Deborah Rabello. A produção de conhecimento sobre políticas culturais: interfaces e desdobramentos do Seminário Internacional da FCRB. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: ações e reações no campo.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021. 51-77 p.

SILVA, Roseane Amorim da; MENEZES, Jaileila de Araújo. A interseccionalidade na produção científica brasileira. In: Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais. [S. l.], n. 4, 2020. Disponível em: https://seer.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/e3252.

SOARES, Patrícia Bourguignon; CARNEIRO, Teresa Cristina Janes; CALMON, João Luiz; CASTRO, Luiz Otávio da Cruz de Oliveira. Análise bibliométrica da produção científica brasileira sobre tecnologia de construção e edificações na base de dados Web of Science. In:. Ambiente Construído, Porto Alegre, 2016. 175-185 p.

GESTÃO CULTURAL E O TERCEIRO SETOR: UM ESTUDO DA ARTE DAS PUBLICAÇÕES NO BRASIL ENTRE 2014 E 2024.

Camila Viana Bezerra Maia Mafra[1]
Giusévilly de Souza Mello[2]
Prof. Dra. Sandra Maria dos Santos[3]

RESUMO:
O artigo analisou a produção científica brasileira sobre o 3º Setor na gestão cultural entre 2014 e 2024, com destaque para o período posterior à Lei nº 13.019/2014. Essa interface se consolida como campo estratégico especialmente diante da reconfiguração das políticas culturais e do maior protagonismo das organizações da sociedade civil na implementação de políticas públicas. Adotou-se abordagem quantitativa e qualitativa, exploratório-descritiva, com base em 75 artigos da *Web of Science*, coletados em junho de 2025. Os resultados mostram produção científica dispersa, predominância de autoria individual e fragilidade de redes de pesquisa. Conclui-se que ainda há demanda de maior aprofundamento teórico e empírico e mais articulação entre academia, poder público e sociedade civil.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão Cultural. Terceiro Setor. Organizações da Sociedade Civil. MROSC. Políticas Culturais.

1. Introdução

A relação entre a gestão cultural e o Terceiro Setor no Brasil tem se consolidado como um campo estratégico para a promoção da diversidade cultural, da inclusão social e da inovação artística. Essa convergência, intensificada a partir dos anos 2000 com a reconfiguração das políticas culturais, redefiniu o modo de fazer cultural no país,

[1]Pós-graduanda do Mestrado Profissional em Administração e Controladoria - Gestão Cultural, Universidade Federal do Ceará e Fundação Itaú, além de Assessora de Gestão do Inst. Dragão do Mar, Dir. Presidente do Inst. Juventude Inovação - cvbmaia@gmail.com.

[2]Pós-Graduando do Mestrado Profissional em Administração e Controladoria - Gestão Cultural, Universidade Federal do Ceará e Fundação Itaú, além de Analista de Cultura na Secretaria da Cultura do Ceará - giusevilly@gmail.com.

[3]Doutora pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE - Professora do Programa de Pós Graduação em Administração e Controladoria/PPAC - FEAAC/UFC - smsantos@ufc.br

especialmente diante da crescente atuação das organizações da sociedade civil (OSCs) na execução de políticas públicas. (Montana *et al, 2018)*

O novo cenário aberto pelas políticas culturais implantadas desde 2003, a partir da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, permitiu uma atenção com o tema da gestão cultural, antes praticamente inexistente, e possibilitou uma reversão deste panorama. Políticas de largo prazo, a exemplo do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, colocam em cena a gestão cultural e exigem sua consolidação e qualificação, para desenvolver a cidadania cultural, os direitos culturais e a cultura cidadã na sociedade brasileira. (Rubim *et al*, 2016)

Nesse contexto, o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) (Brasil, 2014), instituído pela Lei nº 13.019/2014, representou um marco normativo relevante ao estabelecer novas diretrizes para as parcerias entre Estado e OSCs, impactando diretamente a gestão cultural no âmbito do Terceiro Setor.

O fortalecimento das OSCs culturais, que atuam como intermediárias entre Estado e sociedade, tem exigido competências técnicas e de gestão cada vez mais complexas, articulando saberes da administração pública, da governança e do planejamento estratégico. Contudo, apesar da relevância crescente do tema, ainda são escassos os estudos acadêmicos que abordam de forma sistematizada a interseção entre gestão cultural e Terceiro Setor no Brasil. (Montana *et al*, 2018*).* Ao longo das últimas décadas, a consolidação de uma rede capilarizada de organizações culturais sem fins lucrativos contribuiu para o fortalecimento de uma lógica colaborativa na produção cultural, muitas vezes operando de forma mais ágil e próxima das realidades locais do que o próprio poder público (Fonseca, 2016).

Tomando como ponto de partida o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) Lei nº 13.019/2014 (Brasil, 2014) em 2014, que estabelece as regras para celebração de parcerias entre administração pública e Organizações da Sociedade Civil, foram selecionados os anos de 2014 a 2024, para levantamento das produções científicas.

A literatura especializada aponta para uma crescente complexificação dos processos de gestão nas OSCs culturais, que passaram a demandar modelos de governança mais robustos, com foco na transparência, *accountability* e impacto social (Lemos, 2020). Assim, a gestão cultural relacionada ao Terceiro Setor não pode ser compreendida de forma dissociada dos mecanismos de controle, planejamento estratégico e avaliação de desempenho, características típicas do campo da administração pública e da controladoria.

Diante desse contexto, responde à seguinte questão de pesquisa: Como a produção científica brasileira tem abordado o Terceiro Setor no âmbito da gestão cultural entre 2014 e 2024, especialmente após a promulgação do MROSC?

Dessa forma, para responder à questão de pesquisa, esse estudo tem como objetivo principal analisar a produção acadêmica relacionando o Terceiro Setor com a Gestão Cultural entre os anos de 2014 e 2024 tornando-se relevante não apenas para compreender os desdobramentos do MROSC sobre o campo cultural e o Terceiro Setor, mas também para identificar lacunas e tendências dessa produção acerca desta análise. Como forma de mapear e operacionalizar esse objetivo, foram definidos os seguintes objetivos específicos, que orientarão a análise de resultados são eles mapear a evolução temporal da produção científica sobre a gestão cultural e Terceiro Setor; identificar os principais autores, periódicos e palavras-chaves relacionadas à temática; analisar as principais abordagens metodológicas utilizadas nos estudos selecionados e examinar os temas emergentes e desafios apontados pelas publicações;

A justificativa deste estudo fundamenta-se em três dimensões complementares, teórica, empírica e social. A relação entre Gestão Cultural e Terceiro Setor ainda é um campo em desenvolvimento teórico no Brasil. Este artigo contribui para ampliar o conhecimento acerca da gestão cultural no âmbito do Terceiro Setor, à medida que realiza um mapeamento da produção científica dos últimos dez anos e identifica os principais fundamentos teóricos e abordagens, contribuindo na dimensão teórica.

Após a adoção da MROSC em 2014 e implementação da mesma a partir de 2016, houve uma mudança significativa nos modelos de parceria existentes entre Estado

e Sociedade Civil, exigindo das organizações melhores práticas de gestão e transparência (Chahaira e Silva, 2024). Ao analisar a produção científica inter-relacionando as duas temáticas, esta pesquisa fornece uma base atualizada para compreender como essas mudanças e desenvolvimentos organizacionais vêm sendo interpretadas e aplicadas no campo cultural, se apresentando como fonte de conhecimento para pesquisadores, gestores e agentes do terceiro setor, trazendo importância empírica para a academia.

No que diz respeito à contribuição social, as organizações do terceiro setor desempenham papel central na promoção e execução de políticas públicas, possibilitando acesso à cultura, valorização das identidades locais e democratização da produção simbólica no Brasil (Fonseca, 2016). Compreender como essas organizações são analisadas, estudadas e fortalecidas no campo da academia, contribui diretamente para a qualificação de suas práticas de gestão e execução de políticas públicas, principalmente em contextos de desigualdade. Desta forma, esta pesquisa colabora para a efetivação dos direitos culturais e construção de uma sociedade mais plural e participativa.

A pesquisa deste artigo, foi conduzida utilizando dados dos artigos listados pela *Web Of Science*, empregando uma abordagem quantitativa, descritiva e qualitativa, fazendo uma apresentação dos temas emergentes nos artigos encontrados, bem como desafios a serem observados. Entre 2014 e 2024, aplicando-se filtros ao processo de pesquisa, observou-se um total de 75 artigos que relacionam as duas temáticas.

O artigo está estruturado em quatro partes, além desta breve introdução. Na seção 2, é apresentada a revisão de literatura tomando como temas principais a Gestão Cultural e o Terceiro Setor. A seção seguinte descreve a metodologia utilizada. A quarta seção traz discussões referentes aos resultados finais de um estudo bibliométrico e a quinta seção traz as considerações finais sobre os achados.

2. Revisão de Literatura

2.1. Gestão Cultural

A gestão cultural se consolida no mundo contemporâneo, apesar dos retrocessos político-culturais vivenciados na atualidade. Na Ibero/Latino-América, desde os anos 1990 do século XX, ocorreu um desenvolvimento de modo mais substantivo da gestão cultural. Diversos podem ser os indicadores acionados para demonstrar a expansão: o florescimento de associações nacionais e mesmo internacionais, a exemplo da Rede Latino-Americana de Gestão Cultural; a proliferação de cursos de graduação, especialização e pós-graduação; a ampliação das publicações acadêmicas. Estes e outros indicadores funcionam como indícios da presença cada vez mais expressiva da gestão cultural hoje (Rubim, 2019).

Foi ao longo da década de 1970 que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) iniciaram um processo global de reflexão e debate em torno das políticas culturais. Essa iniciativa se materializou por meio da realização de conferências intergovernamentais em diferentes regiões do mundo, com o objetivo de promover o intercâmbio de experiências e a construção de diretrizes comuns para o setor. Esse movimento culminou na realização da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult), realizada na Cidade do México, em 1982, marco importante na consolidação de uma agenda internacional voltada à valorização da cultura como dimensão essencial do desenvolvimento humano e social. (Fernandes, 2019)

Conforme Cunha (2007) se define como terminologia usual para designar um campo de atuação de uma categoria profissional e começa a adquirir maior relevância nos países ibero-americanos, segundo Zubíria, Trujillo e Tabares (2001), somente a partir de meados da década de 1980. Além disso, ocupa um papel primordial no cenário cultural, atuando como um elo entre as instâncias políticas e a sociedade, seja no meio empresarial, artístico ou no relacionamento com o público.

A expressão “gestão cultural” emerge historicamente em consonância com as transformações contemporâneas que redefiniram as fronteiras conceituais do campo da cultura. Seu uso, enquanto designação de uma categoria profissional específica, passa a

ganhar maior visibilidade e relevância nos países ibero-americanos apenas a partir da segunda metade da década de 1980, momento em que o setor cultural começa a demandar práticas de planejamento, organização e mediação mais sistematizadas. (Cunha, 2005)

Nas últimas décadas, houve um processo de formalização da gestão cultural na América Latina por meio de uma série de ações realizadas por agentes do campo cultural: instituições governamentais, organismos internacionais, gestores, universidades e organizações sindicais. (Mariscal, 2015)

2.2. Gestão Cultural no Brasil

A gestão cultural está diretamente relacionada à concepção de cultura predominante em cada contexto histórico, o que influencia políticas e práticas adotadas no país (Rubim, 2011). No Brasil, sua institucionalização inicia-se com a chegada da corte portuguesa em 1808, sob liderança de D. João VI, marco de criação das primeiras instituições culturais. A partir da década de 1930, no governo de Getúlio Vargas, o Estado assume papel central na formulação e execução das políticas culturais, tornando-se o principal agente responsável pela gestão do setor cultural no país (Botelho, 2007).

A cultura segue o seu processo de institucionalização dentro da gestão pública no período da ditadura, vendo nascer o Conselho Federal de Cultura em 1966 e o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC) em 1975 (Fernandes, 2019). A formalização das diretrizes propostas pelo PNC implicou em transformações significativas na estrutura institucional do setor, configurando um novo modelo de atuação estatal voltado à gestão e ao fomento das manifestações culturais no país. (Botelho, 2001)

Com o processo de redemocratização do Estado brasileiro, consolidou-se, em 1985, a criação do Ministério da Cultura (MinC), conferindo, pela primeira vez, autonomia organizacional à política cultural em nível federal (Fernandes, 2019). A partir de 2003 um novo marco das políticas de cultura no Brasil se dá em direção à abertura do diálogo com a sociedade, numa visão democrática e ampla no entendimento

do conceito de cultura. Em dezembro de 2005, dá-se a I Conferência Nacional de Cultura, a partir da qual o poder público extraiu subsídios para a confecção do Plano Nacional de Cultura, o que resultou num momento estratégico de inserir as instâncias federativas, estaduais e municipais num grande debate sobre os rumos das políticas públicas de cultura no Brasil. (Miranda *et al*, 2014)

Assim, o novo paradigma da política cultural brasileira passou a se estruturar com base na articulação do Estado. O Ministério da Cultura passou a incorporar, de forma mais sistemática, a participação da sociedade civil e dos setores culturais organizados tanto nos processos de formulação quanto na execução das políticas públicas culturais. (Fernandes, 2019).

Com o avanço dessas relações, acontece a promulgação da Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014, conhecida como Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), representou um marco importante na reconfiguração das relações entre o Estado brasileiro e o Terceiro Setor. Essa legislação estabeleceu novas bases para parcerias entre a administração pública e as Organizações da Sociedade Civil (OSCs), oferecendo maior segurança jurídica, previsibilidade e transparência na transferência de recursos públicos para essas entidades (Brasil, 2014). A partir da sua vigência plena, em 2016, a MROSC passou a incidir diretamente sobre as iniciativas culturais promovidas por organizações sem fins lucrativos, redesenhando aspectos centrais da gestão cultural no Brasil.

No campo da cultura, muitas iniciativas são tradicionalmente realizadas por organizações da sociedade civil, como associações culturais, coletivos artísticos e fundações privadas, que atuam como agentes fundamentais na difusão da diversidade cultural e no acesso democrático à produção cultural (Rubim, 2011; Fonseca, 2016). Conforme aponta Cunha (2019), a regulamentação introduzida pelo MROSC buscou reforçar o controle social e a responsabilização dos gestores, ao mesmo tempo em que reconheceu a autonomia e a especificidade das organizações da sociedade civil. Esse novo arranjo normativo impõe às entidades culturais a necessidade de aprimorar seus

mecanismos de gestão, evidenciando a importância do conhecimento técnico em administração e controladoria no setor.

2.3. Terceiro Setor

Segundo Schimidt (2024), Amitai Etzioni foi o primeiro a utilizar a expressão terceiro setor, destacando a aproximação entre as esferas pública e privada e evidenciando iniciativas já existentes nos EUA, como hospitais não lucrativos, crédito estudantil e universidades. Embora o termo tenha se difundido internacionalmente, nos Estados Unidos predominou a expressão setor não lucrativo, influenciada pela formulação teórica da Johns Hopkins University, sob coordenação de Lester Salomon, referência na pesquisa internacional (Schimidt, 2024).

No Brasil Administração Pública, pautada pela nova forma de estruturação da sociedade e pelos princípios e direitos implementados pela Constituição Federal de 1988, passa a impulsionar a participação da sociedade civil nos processos decisórios e execução de atividades com vista à justiça social, o que comumente ocorre a partir das organizações da sociedade civil, assim compreendidas como Terceiro Setor. (Chahaira; Silva, 2024)

Em 1995, no governo FHC, com o ministro da Administração Federal e Reforma do Estado (MARE) por Bresser-Pereira, teve início no Brasil, a Reforma da Gestão Pública reforma gerencial do Estado com a publicação, nesse ano, do Plano Diretor da Reforma do Estado enviada e aprovada ao Congresso Nacional virando a Emenda Constitucional da Administração Pública em 1998. De acordo com a nova Reforma, as políticas públicas desenvolvidas no âmbito do acesso à cultura, pesquisa, educação e saúde poderiam ser executadas e desenvolvidas em parceria com organizações sem fins lucrativos e com a devida autorização do poder Legislativo através da celebração de termos de parceria com o Estado.

O ecossistema que engloba gestão cultural e Terceiro Setor configura-se como um campo complexo e plural, no qual se relacionam dimensões políticas, econômicas, sociais e simbólicas. A gestão cultural, enquanto prática organizacional voltada para o

planejamento, execução e avaliação de ações culturais, tem se afirmado como um campo interdisciplinar que exige competências em administração, políticas públicas, mediação cultural e financiamento (Canal, 2013). Em especial no Brasil, onde o Estado historicamente desempenha papel central na formulação e fomento das políticas culturais, a atuação das Organizações da Sociedade Civil (OSCs) - Terceiro Setor - tem sido fundamental para suprir lacunas, promover a diversidade cultural e ampliar o acesso aos bens e serviços culturais (Miranda, 2014).

Além disso, o contexto sociopolítico brasileiro entre 2014 e 2024 impôs mudanças estruturais ao setor cultural, com alterações nos mecanismos de financiamento público, reconfigurações institucionais no Sistema Nacional de Cultura e instabilidade na formulação das políticas culturais. Essas mudanças repercutiram diretamente sobre as OSCs culturais, muitas das quais se viram obrigadas a adaptar suas práticas organizacionais e seus modelos de atuação para garantir sua sobrevivência e relevância social (Costa, 2022).

3. Metodologia

3.1 Tipologia da pesquisa

Este estudo adotou uma abordagem quantitativa e qualitativa com caráter exploratório-descritivo. O objetivo central da pesquisa foi analisar a produção acadêmica relacionando o Terceiro Setor com a Gestão Cultural entre os anos de 2014 e 2024.

A estratégia metodológica foi composta por duas etapas complementares: uma análise bibliométrica, de caráter quantitativo-descritivo, e uma análise qualitativa.

A bibliometria consiste em um conjunto de técnicas voltadas à quantificação da produção e da comunicação científica registrada por meio da escrita. Seu uso tem se difundido amplamente na comunidade acadêmica, especialmente diante do crescimento exponencial do volume de publicações disponíveis. A aplicação desses métodos permite uma visão sistematizada e sintética do estado da arte em determinado campo, contribuindo tanto para a compreensão do desenvolvimento do conhecimento quanto

para a identificação de lacunas e possíveis direções para pesquisas futuras. (Quevedo-Silva *et al*, 2016)

3.2. Coleta e análise dos dados

A coleta de dados foi realizada na base *Web Of Science*, que é uma plataforma de pesquisa abrangente que fornece acesso a artigos científicos revisados por pares e outras fontes de informação acadêmica A escolha desta base deve-se à sua amplitude, abrangência interdisciplinar e à credibilidade das fontes indexadas, o que permite um mapeamento confiável da produção científica em periódicos qualificados.

Os critérios de busca adotados combinaram operadores booleanos e termos-chave em inglês, de modo a contemplar as diversas formas de abordagem dos temas em questão. A equação de busca aplicada foi:

("cultural management" (All Fields) OR "cultural policy" (All Fields) AND "third sector" (All Fields) OR "civil society organizations" (All Fields) AND "Brazil" (All Fields))

A busca foi realizada no campo "assunto" e delimitada para o período 2014 a 2024, sendo incluídos artigos publicados e de produção brasileira.

3.2.1. Critérios de Inclusão e Exclusão

O histórico da pesquisa com seus devidos critérios de inclusão e exclusão são apresentados no quadro 1 abaixo:

WEB OF SCIENCE		
DATA DA CONSULTA	19/06/2025	
TERMOS DE BUSCA	("cultural management" (All Fields) OR "cultural policy" (All Fields) AND "third sector" (All Fields) OR "civil society organizations" (All Fields) AND "Brazil" (All Fields))	3.397 publicações
1º FILTRO	PERÍODO 2014 - 2024	2.027 publicações

2º FILTRO	APENAS ARTIGOS	1.672 publicações
3º FILTRO	PUBLICADOS NOS BRASIL	218 publicações
4º FILTRO	CATEGORIAS *WEB OF SCIENCE*: *Management or Public Administration or Law or Humanities Multidisciplinary or International Relations or Social Sciences Interdisciplinary or Business or Political Science or Multidisciplinary Sciences or Development Studies or Economics or Sociology or Cultural Studies or Theater or Communication or Social Work or Anthropology or Psychology Multidisciplinary*	104 publicações

Fonte: Quadro elaborado pelos autores (2025)

Para a busca foram incluídos artigos publicados em periódicos científicos com foco na interseção entre gestão cultural e Terceiro Setor; textos de produção nacional, ainda que com referências comparativas internacionais; publicações que apresentassem, de forma direta ou indireta, reflexões sobre impactos da legislação vigente, em especial o MROSC, na gestão de iniciativas culturais realizadas por OSCs. Em contrapartida, foram excluídos teses, dissertações, anais de eventos e capítulos de livros; publicações que abordassem apenas política cultural ou apenas gestão cultural, sem relação com o Terceiro Setor e artigos relacionados ao Terceiro Setor e outras áreas tais como, educação, saúde, agricultura;

Foi feita a exportação dos 104 artigos em formato de Excel e, posteriormente, realizado uma análise de todos os títulos dos artigos encontrados. Após esta análise, foi encontrado 1 artigo duplicado e mais 28 artigos que se relacionavam diretamente à gestão na área de saúde ou meio ambiente. Após a exclusão destes 29 artigos, o banco de dados apresentou um total de 75 publicações que compuseram o corpus da análise.

Do total de 75 artigos inicialmente selecionados, apenas 34 estavam disponíveis na íntegra na base de dados consultada. Diante dessa limitação, a análise metodológica e teórica aprofundada foi restrita a esse subconjunto de publicações, uma vez que a ausência do texto completo inviabilizou a extração de informações relevantes nos demais casos.

A análise dos dados foi conduzida em consonância com os objetivos geral e específicos da pesquisa. As categorias iniciais — evolução temporal, perfil dos autores, periódicos e palavras-chave — foram examinadas com base no conjunto total de 75 artigos identificados. Já as categorias referentes à abordagem metodológica, aos referenciais teóricos, aos temas emergentes e aos desafios do campo foram analisadas exclusivamente nos 34 artigos disponibilizados na íntegra pela base de dados consultada, conforme detalhado nas seções a seguir.

4. Análise dos Resultados e Discussão

4.1. Evolução temporal da produção científica

A análise da distribuição temporal das publicações revela uma concentração significativa de estudos nos anos de 2015, 2019, 2020 e 2024. O ano de 2015 destacou-se como o período com o maior número de artigos publicados sobre gestão cultural e terceiro setor, totalizando dez publicações. Já os anos de 2019, 2020 e 2024 apresentaram, cada um, nove publicações, indicando uma continuidade no interesse acadêmico pelas temáticas abordadas. Em contrapartida, os anos com menor representatividade foram 2014, com apenas dois artigos, e 2016, com três publicações. Esses dados evidenciam variações no interesse e na produção científica ao longo do tempo, possivelmente influenciadas por contextos sociais, políticos e institucionais específicos que impactaram a agenda de pesquisa no campo cultural.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

4.2. Principais autores, periódicos e palavras-chave

A análise dos autores que compõem a produção científica relacionada às temáticas da gestão cultural e do terceiro setor revela uma baixa recorrente de publicações por pesquisador. Em um universo de 215 autores identificados nas publicações analisadas, observou-se que apenas cinco autores apresentaram dois artigos publicados abordando simultaneamente essas temáticas. Os demais 210 autores contribuíram com apenas uma publicação cada, o que evidencia uma dispersão significativa da autoria e a ausência de pesquisadores que se destaquem como referência consolidada nesse campo específico de investigação.

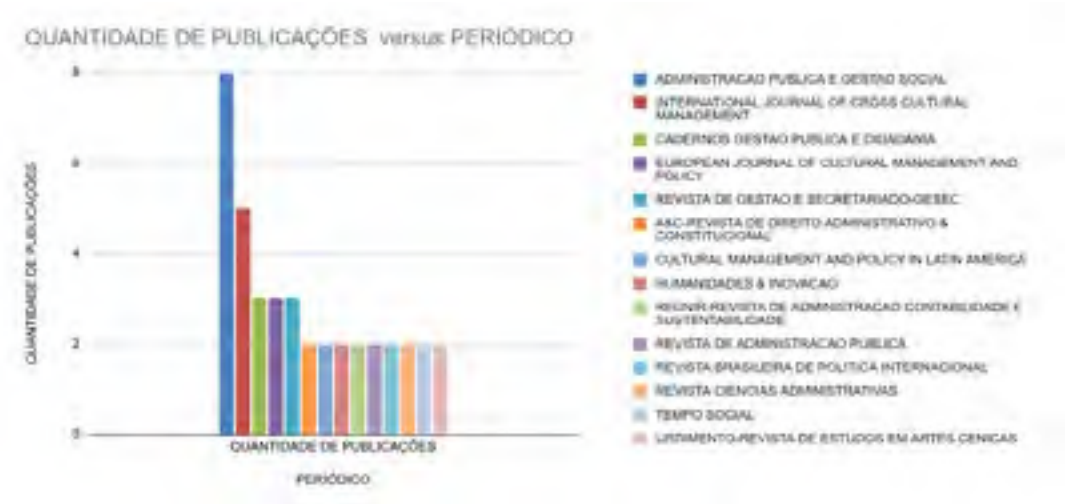
Essa configuração sugere que, embora o tema venha sendo explorado por diferentes pesquisadores, ainda não há uma consolidação de grupos de pesquisa ou linhas teóricas robustas que promovam uma produção continuada e articulada sobre a interseção entre gestão cultural e terceiro setor. Tal cenário reforça a necessidade de incentivo à continuidade de estudos, bem como da formação de redes de pesquisa voltadas à consolidação de conhecimento teórico e empírico mais estruturado nesse campo.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

No que se refere à produção acadêmica sobre as relações entre gestão cultural e terceiro setor, a análise dos periódicos revelou que o periódico Administração Pública e Gestão Social é o que mais se destaca, com um total de oito publicações sobre a temática. Em seguida, o *International Journal of Cross Cultural Management*

contabilizou cinco artigos, enquanto os periódicos Cadernos Gestão Pública e Cidadania, *European Journal of Cultural Management and Policy* e Revista de Gestão e Secretariado (GeSec) apresentaram, cada um, três publicações. Outros periódicos, como A&C – Revista de Direito Administrativo & Constitucional, *Cultural Management and Policy in Latin America*, Humanidades & Inovação, ReUnir – Revista de Administração, Contabilidade e Sustentabilidade, Revista de Administração Pública, Revista Brasileira de Política Internacional, Revista Ciências Administrativas, Tempo Social e Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, registraram duas publicações cada. Os demais periódicos identificados no levantamento apresentaram apenas uma publicação sobre o tema. Esses dados evidenciam a diversidade de veículos acadêmicos que vêm contribuindo para o aprofundamento do debate em torno da gestão cultural no âmbito do terceiro setor e também demonstra que essa contribuição acontece de forma relativamente dispersa.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

A análise das palavras-chave mais recorrentes nas publicações selecionadas permite identificar os eixos conceituais predominantes no debate acadêmico sobre a relação entre gestão cultural e o terceiro setor. A palavra “cultura” destacou-se como a mais frequente, estando presente em 35 artigos, o que reforça sua centralidade como categoria analítica e campo de atuação. Em seguida, o termo “gestão” apareceu em 24 publicações, evidenciando a relevância dos aspectos administrativos e organizacionais

no contexto das práticas culturais. A expressão “organizações da sociedade civil” foi identificada em 19 artigos, demonstrando o papel fundamental dessas entidades como agentes de mediação e implementação de ações culturais. O termo “política”, presente em 17 publicações, indica o interesse dos pesquisadores nas dimensões institucionais, legais e normativas que permeiam o setor. Por fim, as expressões “marco regulatório” e “gestão cultural” apareceram, respectivamente, em 6 e 4 artigos, sugerindo um menor volume de publicações voltadas especificamente à regulamentação do setor e à delimitação conceitual da gestão cultural como campo autônomo.

Os dados obtidos indicam uma predominância de enfoques amplos nas pesquisas analisadas, com forte ênfase em conceitos como cultura e gestão, mas ainda com relativa escassez de estudos que explorem com profundidade aspectos mais específicos da gestão cultural e de seus marcos regulatórios. Essa tendência pode refletir tanto a amplitude do campo temático quanto uma carência de sistematização teórica e metodológica mais robusta em torno da articulação entre cultura, terceiro setor e políticas públicas. Tais resultados apontam para a necessidade de avanço nos estudos que abordem a gestão cultural de forma mais conceitualmente estruturada, reconhecendo-a como uma área estratégica dentro do campo das políticas culturais e da atuação das organizações da sociedade civil.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

4.3 Abordagens Metodológicas

A partir da análise dos 34 artigos disponíveis integralmente na base de dados consultada, observou-se que 33 deles adotam abordagens qualitativas, com fundamentação teórica predominantemente ancorada nos campos da administração pública, das políticas públicas e do terceiro setor. Verificou-se, contudo, uma predominância de reflexões teóricas, estudos de caso e revisões de literatura, com reduzido número de investigações empíricas aprofundadas sobre práticas de gestão cultural em organizações do terceiro setor. Tal cenário evidencia a necessidade de fortalecimento metodológico e de ampliação de pesquisas aplicadas que promovam maior articulação entre teoria e prática. Por outro lado, apenas cinco artigos incorporam abordagens quantitativas ou mistas, sendo que, entre estes, apenas um apresenta delineamento exclusivamente quantitativo.

4.4. Principais temas emergentes e desafios

Entre os temas emergentes destacam-se: cultura, políticas públicas e Terceiro Setor; repercussões da Lei nº 13.019/2014 (MROSC); estratégias de sustentabilidade e financiamento das OSCs; e desafios de governança e operação. A análise triangulada combinou achados quantitativos e qualitativos para maior consistência interpretativa.

O tema cultura, políticas públicas e Terceiro Setor concentrou 13 artigos, evidenciando o papel das OSCs na implementação de políticas culturais descentralizadas, promoção da diversidade e ampliação do acesso à produção simbólica, além do crescente protagonismo da sociedade civil na formulação e execução das políticas culturais.

As repercussões do MROSC foram tratadas em apenas seis estudos, indicando lacuna relevante. Embora a lei traga avanços em segurança jurídica e transparência, também impõe desafios burocráticos e tensiona a autonomia das OSCs, especialmente para organizações menores.

Cinco artigos abordaram a sustentabilidade financeira, destacando a dependência de recursos públicos e dificuldades de captação, formação gerencial e estabilidade

institucional. Dez estudos trataram de governança, apontando limitações em gestão, planejamento, monitoramento e comprovação de resultados.

De modo geral, persistem desafios estruturais, como baixa institucionalização de práticas de gestão, dificuldades de adaptação ao MROSC e distanciamento entre produção científica e realidades organizacionais.

5. Conclusão

Este estudo analisou a produção científica brasileira sobre a gestão cultural no Terceiro Setor entre 2014 e 2024, buscando compreender como a literatura aborda essa relação após o MROSC. A partir da análise bibliométrica e de conteúdo de 75 artigos, identificaram-se padrões, lacunas e contribuições ao campo.

Verificou-se que a produção ainda é recente, dispersa e pouco articulada, com predominância de estudos qualitativos e teóricos e escassez de pesquisas empíricas aplicadas. Os temas mais recorrentes envolvem cultura e políticas públicas, marcos legais, gestão organizacional, sustentabilidade financeira e formação de gestores. Também se destacam desafios como baixa institucionalização de práticas de gestão, dificuldades de adaptação ao MROSC, descontinuidade de políticas culturais e distanciamento entre academia e prática.

Apesar disso, a produção existente contribui para sistematizar conhecimentos e qualificar o debate sobre transformações legais e institucionais que impactam as organizações culturais do Terceiro Setor. Recomenda-se ampliar estudos empíricos, fortalecer redes de pesquisa e investir na formação de gestores, de modo a qualificar a atuação dessas organizações e ampliar a democratização do acesso à cultura.

Referências Bibliográficas

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo em perspectiva, v. 15, p. 73-83, 2001.

_____, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, p. 109-132, 2007.

BRASIL. Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014. Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, em regime de mútua cooperação, para a consecução de finalidades de interesse público e recíproco. Diário Oficial da União, p. 1-1, 2014.

CANAL, J. Gestão cultural: estratégias e práticas no setor público e privado. São Paulo: SENAC, 2013.

CHAHAIRA, B. V.; SILVA, J. M. A. Mudanças histórico-políticas do Brasil na construção do terceiro setor: perspectivas contemporâneas à luz do marco regulatório. Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, v. 15, n. 4, p. e86329, 2024.

COSTA, M. R. Gestão cultural em tempos de crise: políticas públicas e desafios no Brasil contemporâneo. Revista Observatório, v. 8, n. 1, p. 45–65, 2022.

CUNHA, Maria Helena.Gestão cultural: profissão em formação. 2005. Tese de Doutorado. Dissertação de mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____ Gestão cultural: Construindo uma identidade profissional. Trabalho apresentado no III ENECULT–Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.

FERNANDES, Taiane. Histórico da gestão cultural no Brasil. Gestão Cultural, p. 33, 2019.

FONSECA, M. C. L. Política cultural e sociedade civil: participação e controle social. Revista Brasileira de Políticas Públicas, Brasília, v. 6, n. 1, p. 21–40, 2016.

LEMOS, A. B. Cultura e gestão pública: reflexões sobre políticas culturais no Brasil. Revista Brasileira de Políticas Culturais, v. 13, n. 2, p. 9–28, 2020.

MARISCAL, José Luis. La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. 2015.

MIRANDA, Elis; ROCHA, Elisabeth Soares; EGLER, Tamara Tânia Coben. A trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil. Novos Cadernos NAEA, v. 17, n. 1, 2014.

MONTANA, Mónica; DE AGUIAR MELO, Mylena; DE SOUZA, Ítalo Giulliano Ozório. Panorama atual das organizações da Sociedade Civil no Brasil. Revista de Estudos e Pesquisas Avançadas do Terceiro Setor, p. 402-424, 2018.

QUEVEDO-SILVA, Filipe et al. Estudo bibliométrico: orientações sobre sua aplicação. Revista Brasileira de Marketing, v. 15, n. 2, p. 246-262, 2016.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no governo Lula. Edufba, 2011.

_____ Desafios e dilemas da gestão cultural. Gestão Cultural, p. 11, 2019.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; CANAL, Carlos Yáñez; BAYARDO, Rubens. Panorama da gestão cultural na Ibero-América. Salvador: EDUFBA, 2016. 325 p. (Coleção Cult; n. 23).

SCHMIDT, J. P. Auto-organização local e terceiro setor: entre o enfoque filantrópico e o associativo. Revista Culturas Jurídicas, v. 11, n. 28, jan./abr. 2024.

ZUBIRÍA SAMPER, S.; ABELLO TRUJILLO, I.; TABARES, M. Conceptos básicos de administración y gestión cultural. Organización de Estados Iberoamericanos, 2001.

LA COMISION NACIONAL DE CULTURA. POLITICAS CULTURALES ESTATALES EN LA ARGENTINA DE 1930

Leandro Gustavo Lacquaniti[1]

RESUMEM:

La década de 1930 marcó un avance significativo en la modernización de las funciones públicas y la institucionalización de nuevas agencias estatales en el universo cultural en Occidente. Durante este periodo, existió una tendencia compartida en diversos países hacia la ampliación de los mecanismos de fomento y patronazgo de las artes y las ciencias en las políticas públicas culturales. En Argentina, la creación de la Comisión Nacional de Cultura (CNC) en 1933 articuló a sectores políticos y comunidades intelectuales bajo este propósito. La CNC gestionó herramientas de fomento, como becas y subsidios, y erigió instituciones clave que ampliaron la presencia del Estado en el ámbito de la producción cultural. Este modelo de gestión pública respondió en un contexto de redefinición de las funciones de la administración pública orientado a ampliar las facultades estatales sobre el patronazgo de las artes y las ciencias a ambos lados del Atlántico.

PALABRAS CLAVE: Políticas públicas culturales, Patronazgo de las ciencias y las artes, Circulación transnacional de ideas, Comisión Nacional de Cultura, Década de 1930

Introducción

Los años treinta del siglo XX marcaron un momento trascendente en cuanto a la modernización de las funciones públicas en el universo cultural. Existió para ello un consenso general en el campo político y cultural sobre la necesidad de ampliar los mecanismos de intervención y regulación del Estado. Bajo ese paradigma los gobiernos nacionales instituyeron diversas agencias estatales destinadas a confeccionar y administrar un conjunto de políticas tendientes a satisfacer los intereses de los autores y los productores culturales. Nuevos marcos regulatorios, entonces, se establecieron para proteger la propiedad intelectual y fomentar la producción artística.

[1] Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Becario posdoctoral CONICET – Instituto de Investigaciones Políticas de la Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: *lacquanitileandro@hotmail.com*

En ambos lados del Atlántico, la circulación transnacional de ideas fue un factor clave en el diseño de las políticas públicas culturales. El debate tuvo como actor principal a los escritores, investigadores y otros gremios de artistas que en acción conjunta con el poder político establecieron acuerdos sobre cómo debían instrumentarse las herramientas de fomento y patronazgo de las artes y las ciencias. En varios casos, los escritores y los artistas, junto con otros representantes del mundo de la política, actuaron como funcionarios en las agencias culturales de la administración pública.

En esta ponencia me propongo situar históricamente la creación de la Comisión Nacional de Cultura (CNC).[2] La CNC, instituida en Argentina con la sanción de la ley de Propiedad Artística e Intelectual de 1933, fue una agencia estatal que propició el diálogo entre elites políticas y elites intelectuales con el fin administrar y ejecutar las políticas públicas culturales. Representantes de diferentes entidades civiles y gremiales participaron de manera conjunta en el diseño de programas culturales que contemplaban diversos intereses sectoriales. La CNC gestionó y administró un conjunto variado de herramientas de patronazgo y fomento de las actividades científicas, artísticas e intelectuales como fueron las becas, los subsidios y la fundación de instituciones. Entre estas últimas se desatacaron: el Teatro Nacional de la Comedia “Cervantes”; el Instituto de Estudios de Teatro y el Museo de Teatro; el Museo Nacional de Arte Decorativo; el Instituto Cinematográfico Argentino; el Instituto de Radiodifusión del Estado, entre otras instituciones.

En primer lugar, se esboza una definición de política pública cultural. Posteriormente, se analiza el surgimiento de la Comisión Nacional de Cultura en relación con otras experiencias contemporáneas en América y Europa. El propósito es demostrar que dicha institucionalización ocurrió en un contexto global y regional de fortalecimiento de las modalidades de intervención del Estado en el ámbito cultural.

[2] Las ideas que siguen a continuación reponen algunas conclusiones ensayadas en mi tesis de Doctorado en Historia (LACQUANITI, 2023).

Una definición posible de la política pública cultural

El concepto de política pública cultural hace referencia a los soportes institucionales del Estado que mantienen la producción intelectual y la creatividad artística. En este sentido, la categoría puntualiza tanto en lo que el Estado define simbólicamente como cultura, así como en las modalidades de intervención administrativa en dicho campo (URFALINO, 2022). Bajo esta perspectiva, la política cultural se entiende como un marco regulatorio que prioriza la operatividad burocrática sobre la espontaneidad creativa. De este modo, el Estado interactúa con el arte y las ciencias a través de mecanismos administrativos —como el financiamiento, la instrucción o la exclusión— que condicionan el accionar de los artistas y la circulación de sus obras (MILLER y YÚDICE, 2004, p. 11). La consecución de estas metas se materializó generalmente a través de diversos dispositivos de fomento: la institucionalización de agencias estatales, el financiamiento directo mediante subsidios y la consagración de trayectorias a través de becas y premios, herramientas que en su conjunto conformaron la infraestructura del patronazgo público de la cultura.

De acuerdo con Raymond Williams, la consolidación de los Estados nacionales en el mundo occidental hacia fines del siglo XIX institucionalizó una nueva modalidad de patronazgo cultural que fue financiada con ingresos fiscales para el "mantenimiento deliberado y la expansión de las artes como una cuestión de política pública general" (WILLIAMS, 2015, p. 37). Ello se relacionó con un proyecto cultural nacionalizador más amplio que tuvo como objetivo la instrucción cívica de los ciudadanos por intermedio del sistema de educación pública y otros dispositivos como los museos y los medios de comunicación de masas (ANDERSON, 2007, p. 228). En efecto, la tarea pedagógica del Estado se orientó tanto a la construcción de las identidades nacionales como a la formación del gusto estético de los ciudadanos. La apuesta por la pedagogía y el refinamiento del gusto estético de las clases populares se fundamentaba en una premisa civilizatoria: la creencia de las élites estatales en la capacidad del sistema educativo para moldear ciudadanos éticamente responsables. Bajo esta lógica, la cultura era concebida como un patrimonio exclusivo de minorías ilustradas, a quienes

correspondía la misión de custodiar y transmitir el canon de las artes, las letras y las ciencias hacia el conjunto de la sociedad.

Esta concepción de la cultura, ligada intrínsecamente a la labor de una "minoría cultural" (WILLIAMS, 2008, p. 47) o de una "clase instruida" (BAUMAN, 2013, p. 155), se sustentaba en la herencia del proyecto iluminista. Bajo este paradigma, la cultura se erigía como un instrumento indispensable para la edificación de la ciudadanía, delegando en las élites el mandato de custodiar la "alta cultura" y actuar como árbitros del "buen gusto". Se configuraba así un modelo de vinculación pedagógica en el que la relación entre élites y masas se estructuró de forma asimétrica, consolidando una "vía descendente y jerárquica" de transmisión cultural (DE CERTEAU, 2009, p. 139).

Frente a la crisis del liberalismo del período de entreguerras, los Estados occidentales asumieron prerrogativas inéditas en el patronazgo de producciones culturales cuya viabilidad en el mercado resultaba incierta. Bajo la premisa de que tales expresiones constituían el núcleo simbólico de la identidad nacional, se fundaron instituciones dedicadas exclusivamente a su sostenimiento. En este escenario, la creación de la Comisión Nacional de Cultura en la Argentina de los años treinta marcó un hito: fue el primer ente de alcance federal en delimitar el dominio cultural como un campo específico de la gestión pública. Parafraseando a Bourdieu, puede decirse que mediante la CNC el Estado amplió sus facultades para intervenir en el "mercado de los bienes simbólicos" (BOURDIEU, 2010, pp. 85-152). Bajo una definición restrictiva que englobaba primordialmente la labor de artistas e intelectuales, la CNC se erigió como el órgano rector para la planificación y ejecución de las políticas del sector. Así, el Estado no solo asumió la tutela de diversas instituciones oficiales mediante el financiamiento y la mejora de infraestructura, sino que también estableció un sistema de subsidios y premios destinados a aquellas creaciones que, a criterio del organismo, encarnaban los rasgos distintivos de la cultura nacional.

Estado y políticas culturales en la Argentina de los años treinta

Durante los años veinte y treinta del siglo pasado, Argentina experimentó un intenso proceso de transformación cultural. Como ha señalado Beatriz Sarlo en un trabajo pionero, la Argentina acompañó el proceso de modernización cultural de los países europeos desde una posición periférica que no obturó la posibilidad del campo cultural local de realizar una producción inventiva y original (SARLO, 2003). Producto de las redes e intercambios a través del Atlántico, pero también de norte a sur en el continente americano, el campo cultural argentino estuvo sujeto a profundas innovaciones en paralelo a aquellas que se desarrollaban en los países europeos y los Estados Unidos.

Por un lado, se asistió a un paulatino proceso de expansión del campo intelectual y la consolidación de nuevas profesiones. Fue un denominador común el desarrollo de espacios institucionales asociados a diversas disciplinas sociales que en el ámbito porteño se fueron gestando hacia 1910 (ALTAMIRANO y SARLO, 1997). La consolidación de la figura del escritor primero y la del periodista y el traductor después, permitieron que muchos literatos pudieran vivir directamente de esas actividades sin necesidad de recurrir a otros trabajos. La circulación masiva de libros baratos en el mercado, que incluía títulos de la literatura universal, contribuyó también a expandir el número del público lector, con lo cual las empresas editoriales encontraron motivos más que interesantes para incrementar su producción (SARLO, 2000). En esos años, comenzaron a florecer asimismo nuevas instancias de sociabilidad intelectual que animaron y expandieron los circuitos artísticos y el ambiente cultural argentino. En esa coyuntura, la capital porteña fue una de las ciudades predilectas en el espacio cultural latinoamericano, ciudad que recibió la visita de destacados políticos y prominentes intelectuales extranjeros que pronunciaron conferencias, dictaron seminarios y asistieron a diversos eventos artísticos y veladas intelectuales (BRUNO, 2014 a y BRUNO, 2014 b). Eso mismo hacía de la ciudad de Buenos Aires, junto a Río de Janeiro, uno de los centros culturales más activos y prestigiosos de América del Sur. La coyuntura local e internacional contribuyó a revivir en los círculos de artistas e

intelectuales la reflexión sobre la cultura nacional y los derechos de los autores. Los debates encontraron en las revistas literarias un canal importante para la expresión de los diferentes grupos ideológicos del campo intelectual argentino, así como también en los Salones Nacionales de Arte (WARLEY, 1985; SAÍTTA, 2001; GRAMUGLIO, 2013).

Por otro lado, el crecimiento de las industrias culturales locales, como el teatro de género chico, la radio y el cine, fueron una muestra más de las transformaciones de la época. Éstas fueron el resultado de iniciativas individuales y privadas más que el producto de una política cultural estatal definida. Si los veinte fueron los años "brillantes" de la industria teatral (DUBATTI, 2010, p. 26), los treinta fueron los "años de oro" de la radio y del cine nacional, industrias que moldearon la cultura del espectáculo en la ciudad porteña. El teatro aumentó su popularidad, ya que el crecimiento de la oferta en la cartelera fue acompañado por una respuesta positiva del público porteño, sobre todo en la calle Corrientes que se convirtió en el centro neurálgico de la actividad teatral (GONZÁLEZ VELASCO, 2012). Por su parte, la industria cinematográfica tuvo un fuerte impulso que se materializó en el crecimiento exponencial de la producción de películas a nivel local (KRIGER, 2009; GIL MARIÑO, 2015). La cinematografía local intentó competir con la masividad del cine hollywoodense, copiando sus formatos estilísticos (KARUSH, 2013). Mientras tanto, la radio había iniciado su camino ascendente durante los años veinte, logrando tener una numerosa audiencia a nivel nacional en la década siguiente, donde las transmisiones deportivas y el radioteatro se convirtieron en furor entre el público local (MATALLANA, 2006). En la industria musical, el tango y el folklore ingresaron por la senda de la modernización e incrementaron su popularidad, momento en el cual el tango se convirtió en el símbolo de la identidad porteña en un clima de competencia con el jazz norteamericano (GARRAMUÑO, 2007; CAÑARDO, 2017).

La expansión de las actividades artísticas fue acompañada por la formación de nuevas asociaciones gremiales que defendieron los derechos de los autores. Desde mediados de los años veinte comenzaron a organizarse diversas asociaciones en

múltiples disciplinas. En la actividad teatral, en 1921 se dividió la Sociedad Argentina de Autores Teatrales (SAAT) fundada en 1919, y surgió el Círculo Argentino de Autores. Al año siguiente, la SAAT se fragmentó nuevamente, dando lugar al Sindicato Argentino de Autores. En 1933 se concretó la fusión de la Sociedad y el Círculo de Autores, conformándose la "Sociedad General de Autores Teatrales de la Argentina" (MAURO, 2018). En el campo literario, en 1928 se creó la "Sociedad Argentina de Escritores". En la actividad musical, también surgieron el Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música y la Asociación de Autores y Compositores de Música, que se fusionarían en 1936 bajo el nombre de "Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música". Todas estas asociaciones gremiales tuvieron representantes en la Comisión Nacional de Cultura. Esta integración daba cuenta del crecimiento y del desarrollo de las entidades gremiales en el campo artístico y cultural, lo que suponía un nuevo desafío que debía afrontar el Estado frente a las demandas de esos sectores con la decisión de incorporarlos a una agencia estatal específica encargada de gestionar la política cultural oficial.

A partir de 1930, la crisis económica obligó a redefinir algunas funciones del Estado. Esta gravitación no se limitó a la esfera económica, sino que se proyectó hacia el campo cultural mediante una incipiente pero activa política de fomento, consolidando al patrocinio como una herramienta estratégica de legitimación institucional. Si bien el Estado nacional disponía de estructuras previas que operaban de forma indirecta sobre el ámbito simbólico —tales como museos y bibliotecas—, éstas constituían instancias de intervención fragmentaria carentes de un rasgo programático. No obstante, el decenio de 1930 inauguró una fase de mayor sofisticación y articulación orgánica, cristalizada en la creación de instituciones como la Academia Argentina de Letras (1931), la Academia Nacional de Bellas Artes (1936) y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (1938). Dentro de ese engranaje, la Comisión Nacional de Cultura se insertó como el primer organismo del Estado argentino encargado de administrar un conjunto de políticas públicas culturales con alcance nacional. Ello demostró la existencia de un consenso extendido sobre el rol que debía

asumir el Estado en pos de la asignación de nuevos derechos y más recursos en el mundo de la cultura.

La política pública cultural en clave transnacional

El debate de ideas sobre el mercado o el Estado como agente de fomento de las artes y las ciencias ocupó un lugar importante en la opinión pública de la primera posguerra en Occidente. La crisis del liberalismo estuvo en el centro de ese intercambio al momento de pensar la gestión de políticas públicas culturales. Corrientes de ideas alternativas al liberalismo ofrecieron posibles soluciones al problema. Si la producción cultural se veía particularmente afectada por la recesión económica de comienzos de los años treinta, una pregunta central en el debate fue: ¿cómo debería utilizarse la maquinaria estatal en pos de proteger, fomentar, auspiciar y difundir las actividades del universo cultural?

Un segundo interrogante hizo hincapié puntualmente en el rol de los intelectuales frente a esa coyuntura. Una de las enunciaciones al respecto ponía en discusión la tradicional cuestión acerca de la autonomía política de los intelectuales o, dicho de otro modo, la distinción entre arte, cultura y política.

En cuanto al lugar de la cultura se ensayaron proyectos que situaron al Estado como ente administrador de diversas políticas de fomento y protección a la labor de los artistas y los intelectuales. Gobiernos de distinto cariz político en Europa como en América Latina – ya fuesen estos regímenes dictatoriales o republicanos – implementaron una serie compleja de herramientas de patronazgo cultural. Las cuestiones referidas al rol del Estado y su vinculación con las actividades de los artistas y los intelectuales alcanzaron una circulación transnacional en el hemisferio occidental (GRANDJEAN y LAQUA, 2025).

En Argentina esas discusiones tuvieron una repercusión singular en el campo político e intelectual, como puede observarse a través de la prensa escrita, las publicaciones político-literarias y en los debates parlamentarios. La decisión de los legisladores locales de crear una agencia cultural estatal como fue la Comisión Nacional

de Cultura se insertó en ese clima internacional de ideas que se acentuó en el país particularmente luego de la crisis económica y política iniciada en 1930 (LACQUANITI, 2025 b).

Ejemplos de una mayor participación estatal en la gestión de un conjunto de nuevas instituciones orientadas a fomentar y patrocinar las actividades de los artistas y los intelectuales pueden encontrarse en distintas regiones. El consenso indicaba que el Estado debía asumir nuevas funciones para intervenir y regular el funcionamiento de determinadas industrias culturales y proteger ciertas dimensiones de la producción cultural. Cierta actitud proteccionista en manos de los Estados fue legitimada en su afán de velar por el buen gusto y el refinamiento cultural de los ciudadanos. Bajo ese precepto se concibieron proyectos que buscaron conservar una imaginada “alta cultura” frente a la contaminación que podía provocar una cultura mercantilizada. Al mismo tiempo se buscó integrar diferentes manifestaciones de la cultura popular que también eran consideradas como auténticamente nacionales. En ese rubro, el folklore fue una categoría central en el organigrama de las políticas culturales estatales, ya sea por los recursos que se destinaron a financiar actividades vinculadas con ese imaginario telúrico, así como a difundirlo en el plano local e internacional (PALOMINO, 2021).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la modernización del aparato estatal se desarrolló bajo una dinámica de intensas transferencias y redes de intercambio cultural. La circulación transatlántica de saberes sobre modelos institucionales resultó determinante para la instrumentalización de políticas públicas dirigidas al campo artístico e intelectual. Esta tendencia, sumada a las tensiones económicas de la posguerra y a la irrupción de las industrias culturales, obligó a las élites a reformular las competencias del Estado, transitando hacia un rol de gestión y regulación más sistemático de estos sectores.

Si bien las políticas culturales fueron el resultado de procesos nacionales con un alto grado de autonomía, su diseño no fue ajeno a las tendencias globales del periodo. Al respecto, Jeffrey Herf sostiene que “no existe la modernidad en general”, sino sociedades que se modernizan “a su modo” (HERF, 1993). Más allá de la singularidad

de cada trayectoria nacional, es posible identificar un repertorio de prácticas institucionales análogas compartido por gran parte de los Estados occidentales. Una exposición sumaria de algunas iniciativas en determinados países de Europa y América durante los años treinta y comienzos de los años cuarenta del siglo XX permite tener una idea general de las diversas modalidades que fueron adoptadas para fomentar la cultura artística e intelectual. Precisamente, las elites estatales argentinas estuvieron atentas a esta circulación transnacional de ideas, saberes y modelos institucionales, que fue un factor decisivo en la constitución del conocimiento social y en la conformación de las burocracias y la diplomacia cultural.

Hacia comienzos de la década de 1930, se asistió a una proliferación global de organismos estatales orientados a gestionar el patrocinio de las artes y las ciencias mediante el subsidio y el estímulo a la actividad creativa. Bajo el diagnóstico de que el universo cultural había quedado vulnerable ante las fluctuaciones del mercado, se impuso la convicción de que el Estado debía asumir una función tutelar para garantizar su preservación y difusión. Así lo entendía en 1936 John Maynard Keynes al expresar que:

> La explotación y destrucción incidental del don divino del artista público [*public ententeiner*], al prostituirlo en pro de la ganancia financiera, es uno de los peores crímenes del capitalismo de la hora actual. Es difícil decir cuál sería la mejor forma de que el Estado desempeñara el papel que le toca. Debemos aprender por ensayo y error. Pero cualquier cosa sería mejor que el sistema presente. Hoy en día, la posición de los artistas de todas clases es desastrosa (WILLIAMS, 1997, p. 177).

Esta convicción teórica se materializaría en la gestión pública cuando Keynes asumió la presidencia del CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*) [Consejo para el Estímulo de la Música y las Artes] en 1941, antecedente directo del *Arts Council* (Consejo de las Artes) fundado en 1946 en Gran Bretaña. Este organismo oficial institucionalizó el fomento y patronazgo de la cultura mediante la inyección de fondos públicos, consolidando un modelo de ingeniería donde el Estado protegía la producción científica y artística (UPCHURCH, 2004).

El Estado francés también desarrolló políticas de fomento cultural, sobre todo en la esfera científica. Mediante la creación del Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS) en 1939, se asistió al nacimiento de lo que Jean-François Sirinelli denominó “el investigador científico”, un “elemento nuevo” en la vida cultural francesa que promovió “la institucionalización y la multiplicación de los investigadores” y consolidó un modelo de gestión basado en el subsidio directo a becarios y la expansión de la infraestructura científica en todo el territorio nacional (SIRINELLI, 1999, p. 306).

Sin embargo, más allá de la experiencia anglo-francesa, fue en la Italia de Mussolini donde el Estado estableció un vínculo más sistemático con los intelectuales. A través de la creación de diversas agencias oficiales, el régimen fascista centralizó las políticas de patronazgo hacia las ciencias y las artes, integrándolas en una estructura burocrática orientada a la búsqueda de consenso y prestigio nacional. En efecto, el vínculo entre el Estado fascista y los intelectuales italianos fue peculiar en varios sentidos, ya que Mussolini se propuso la “regeneración espiritual de la nación” como objetivo primordial del gobierno fascista, buscando la colaboración activa de los intelectuales en ese proyecto. El régimen puso en práctica una compleja estructura de patronazgo diseñada con la intención de cooptar a la intelectualidad italiana y en un principio las promesas de autonomía creativa y los subsidios estatales fueron la base de una política cultural que apuntaba a domesticar y disciplinar a los intelectuales mientras les ofrecía la ilusión de que trabajaban dentro de un sistema pluralista (BEN-GHIAT, 2001). A pesar de ciertos elementos coactivos instrumentados por el gobierno, la línea principal de la política cultural de Mussolini nunca prescribió una estética oficial del régimen. A diferencia de otras dictaduras europeas como la Alemania de Hitler o la Unión Soviética de Stalin, el Duce y sus funcionarios adoptaron una actitud que Edward Tannembaum definió como “tolerancia represiva” (TANNEMBAUM, 1975, p. 399) frente a la actividad creativa, permitiendo la participación de artistas e intelectuales que no adscribían abiertamente al fascismo. De este modo, se perseguía el propósito de dotar al régimen fascista de respetabilidad y prestigio en la arena intelectual nacional e internacional (SALARIS, 2004).

Por su parte, en el continente americano los Estados nacionales asumieron un rol activo en el diseño de políticas culturales destinadas a fomentar las actividades creativas. En los Estados Unidos, desde comienzo de los años treinta, se implementaron diversas iniciativas públicas innovadoras con el fin de apoyar las artes y la cultura. Un ejemplo paradigmático fue el proyecto artístico de la *Public Works of Art Project (PWAP)* [Proyecto de obras de arte públicas], que fue implementado por la administración de Franklin Roosevelt en diciembre de 1933 bajo las políticas del *New Deal*. El PWAP constituyó el primer programa de patrocinio estatal de las artes a nivel nacional de los Estados Unidos. Durante los seis meses en que funcionó el PWAP logró emplear cerca de 40.000 artistas bajo la consigna de representar los motivos de la "vida americana". Más tarde, en julio de 1935, el gobierno creó el *Federal Art Project* (Proyecto Federal de las Artes) que fue el proyecto cultural más ambicioso durante la administración Roosevelt. A través de este programa se financió la actividad de escritores, músicos, actores teatrales y artistas plásticos, entre otras actividades. Se incluyeron allí diversas iniciativas, como la creación de Orquestas Sinfónicas del Estado, el Proyecto Federal del Teatro, el Proyecto Federal de los Escritores, la creación de nuevos museos y galerías con una fuerte impronta en el arte decorativo, la representación de murales en edificios públicos y la recopilación de tradiciones folklóricas por investigadores financiados por el Estado (MANGIONE, 1996; HIRSCH, 2003; GRIEVE, 2009).

En América Latina, se crearon organismos oficiales y herramientas destinadas a subsidiar y fomentar las actividades artísticas, científicas y literarias. La política cultural de estas instituciones se vinculaba con un proyecto mayor de reformulación de las identidades nacionales, que en esos momentos recibió el apoyo de las elites letradas alineadas con el Estado (DEVÉS VALDÉS, 2000). Por ejemplo, el Estado mexicano tuvo, desde los años veinte, un prolífico dinamismo en estas áreas sobre todo con el fomento del muralismo y la institucionalización de nuevos museos (COFFEY, 2012). En Uruguay, durante la década de 1920, la intervención estatal se canalizó a través de la provisión de infraestructura, el otorgamiento de becas y subsidios, y la

profesionalización de los artistas mediante su incorporación al funcionariado público en áreas estratégicas. El Estado uruguayo asumió un rol dinamizador del circuito cultural, no solo fomentando la creación, sino también integrando a figuras de renombre en la elaboración de políticas que buscaban descentralizar la actividad desde Montevideo hacia el resto del territorio nacional. Esta temprana institucionalización permitió que los propios creadores participaran en el diseño de los marcos regulatorios y decretos que moldearon el campo cultural. De acuerdo con María Inés de Torres, los debates legislativos de la época se centraron en ejes recurrentes: la formación de cuerpos estables (orquestas y bandas), el fortalecimiento de las artes plásticas mediante infraestructura —como los Salones de Arte— y la consolidación de las artes escénicas a través de un Teatro Nacional y una Escuela de Arte Dramático. Tras la labor de la Comisión Especial de Fomento Artístico en 1923, este proceso culminó en 1929 con la creación del Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica (SODRE). Para la autora, esta institución representó "la primera política cultural integral del Estado uruguayo", al centralizar bajo una misma órbita la Discoteca Nacional, las orquestas estables y el Auditorio Nacional, inaugurado en 1931 tras la adquisición del Teatro Urquiza (DE TORRES, 2024).

En Brasil, la política del gobierno de Getulio Vargas (1930-1945) promovió la expansión de la burocracia del Estado a través de la creación de nuevos organismos en distintas áreas culturales (WILLIAMS, 2001; BONEMY, 2001; DE LIMA GRECCO 2015 y 2017). Se instituyeron el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, el Instituto Nacional de Cine Educativo, el Servicio de Radiodifusión Educativa, el Instituto Nacional del Libro, el Museo Imperial, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Teatro. La política cultural del *Estado Novo (1937-1945)* se fundamentó en un proyecto político-pedagógico que situó a los intelectuales en el centro de la escena. El gobierno de Vargas sostuvo una particular representación del intelectual al asignarle nuevos roles sociales que, según Monica Pimenta Velloso, lo despojaban de su simple función "esteticista" y lo trasladaban de la "torre de marfil" a la arena política y la acción pública (PIMENTA VELLOSO, 1987). La gestión de Gustavo Capanema al

frente del Ministerio de Educación se caracterizó por buscar consensos amplios sobre la política del gobierno, y con ese fin se convocó a un heterogéneo conjunto de intelectuales a integrar las agencias estatales (NERVO CODATO y GUANDALINI JR., 2003; FIORUCCI, 2004).

Realizada esta exposición sumaria sobre diferentes modelos de gestión estatal de la cultura en la década del treinta, el estudio del caso de la Comisión Nacional de Cultura demuestra que los programas culturales del fascismo italiano y el *estadonovismo* brasilero fueron los que inspiraron principalmente algunos rasgos del proceso de institucionalización de esta agencia del Estado argentino.

Quienes estuvieron a cargo de la elaboración y presentación del proyecto de ley de propiedad intelectual n° 11.723 de 1933 en el Congreso de la Nación fueron dos destacadas personalidades políticas como Matías Sánchez Sorondo y Roberto Julio Noble (el primero como senador y el segundo como diputado) quienes por entonces admiraban algunas ideas del corporativismo de entreguerras (LACQUANITI, 2017). A la vez, Carlos Ibarguren, por entonces defensor del modelo de representación corporativa (IBARGUREN, 1934), tuvo un rol prominente en la gestión de la CNC y la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual durante sus mandatos como presidente en ambas instituciones, y esta última agencia estatal funcionó entre 1937 y 1946 como apéndice de la diplomacia cultural de la CNC (LACQUANITI, 2025 a).

En cuanto a la elaboración del nuevo régimen legal de la propiedad artística e intelectual de 1933, los modelos brasileño e italiano habían sido piezas claves para pensar la elaboración del proyecto de ley local. La incorporación de representantes de los gremios de artistas en la estructura del Estado con el fin de diseñar y gestionar políticas públicas de fomento y patronazgo en la arena cultural, que ocurrió no sin diferencias en ambos gobiernos, fue un elemento que caracterizó el armado de la Comisión Directiva de la Comisión Nacional de Cultura. Otros dos ejemplos también significativos ilustran la conexión con los casos italiano y brasileño. En primer lugar, la ley de propiedad intelectual argentina fijó la fundación del Instituto Cinematográfico Argentino, un organismo que debía ser administrado por la CNC. El modelo que en

principio se pensó para reglamentar su actividad estuvo influenciado particularmente por el Instituto Luce de Italia (SÁNCHEZ SORONDO, 1938). En segundo lugar, las prácticas de patrimonialización pública de ciertos bienes y objetos históricos que ordenaron el funcionamiento del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional del *Estado Novo* a partir de noviembre de 1937 fueron consideradas por los miembros de la Comisión Nacional de Cultura, que por entonces contaba con dos museos a su cargo: el Museo Nacional del Teatro y el Museo Nacional de Arte Decorativo.[3] Más aún, inmediatamente al año siguiente de creado ese organismo público en el Brasil de Vargas, en Argentina se decretó por la vía parlamentaria la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos que quedó en manos del gremio de los historiadores profesionales (SANTOS GONCALVES, 1996; LONDRES, 2001; URIBARREN, 2009; BLASCO, 2012; PAGANO, 2014).

Reflexiones finales

En los años treinta del siglo XX existió un acuerdo general sobre la necesidad de que el Estado gestionase un conjunto de políticas culturales destinadas a satisfacer los intereses y demandas de los artistas y los intelectuales. Así, se consolidó un nuevo consenso sobre el rol del Estado como garante de los derechos de los autores y los productores culturales. Ello implicó ampliar sus responsabilidades en materia cultural y bajo esa premisa se fundaron nuevas instituciones y organismos que comenzaron extender las facultades de fomento y patronazgo. Este acuerdo general en el campo de las ideas consolidado en los años treinta, en un contexto de crisis del capitalismo global que generó dificultades en ciertas áreas de la producción cultural, se fue apuntalando de manera mucho más sólida durante el ciclo de los Estados de Bienestar que auspiciaron un renovado conjunto de políticas culturales de promoción de las ciencias y las artes.

No es superfluo recuperar esta dimensión histórica del proceso de gestación de las políticas públicas culturales: hoy asistimos a un nuevo embate neoliberal sobre la

[3] *Carta del secretario de la CNC, Homero Guglielmini al director del Museo Nacional de Arte Decorativo Ignacio* Pirovano, 19 de noviembre de 1937, Archivo del Museo Nacional de Arte Decorativo.

acción estatal a nivel global y regional. Esta ola de derecha tiene su antecedente en la crisis de los modelos de gestión keynesianos, ocurrida en los años setenta y ochenta. Especialmente en Argentina el neoliberalismo en materia cultural y educativa tuvo un momento particular durante los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999) y la Alianza (1999-2001). Pero en la actualidad, el gobierno de Javier Milei ha logrado reinstalar en Argentina un discurso que posiciona al mercado no solo como el mecanismo más eficiente de asignación de recursos, sino como el parámetro de autenticidad que legitima la existencia de la producción cultural. Este discurso, que acompaña el programa oficial de desmantelamiento y desfinanciamiento de las agencias estatales de fomento y patronazgo, ha ido socavando algunos pilares del consenso político que asignaban al Estado un rol determinante en la difusión, el acceso y la democratización de la cultura.

Referencias bibliográficas

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México: FCE, 2013.

BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities. Italy, 1922 - 1945*, University of California Press, 2001.

BLASCO, María Elida. “De objetos a ‘patrimonio moral de la nación’. Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, París, 2012.

BONEMY, Helena (ed.). *Constelação Capanema: Intelectuais e politica*s, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2001.

BOURDIEU, Pierre. “El mercado de los bienes simbólicos”. En BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

BRUNO, Paula (Coord.). *Visitas Culturales en la Argentina 1898 - 1936*, Buenos Aires: Biblos, 2014 (a).

BRUNO, Paula (Dir.). *Sociabilidad y vida cultural. Buenos Aires, 1860 - 1930*, Buenos Aires: UNQUI, 2014 (b).

CAÑARDO, Marina. *Fábrica de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919 – 1930)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.

COFFEY, Mary. *How a Revolutionary Art Became Official Culture. Murals, Museums, and the Mexican State*, Duke University Press, 2012.

DE CERTEAU, Michel. *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

DE LIMA GRECCO, Gabriela. "*Es necesario que nosotros, intelectuales, nos apoderemos del Brasil*. Redes de intelectuales de derechas durante el Estado Novo brasileño (1937-1945)". En *Anuario IEHS*, N° 32 (2), Tandil, Argentina, Segundo Semestre de 2017, pp. 109 - 126.

DE LIMA GRECCO, Gabriela. "Redes de poder durante el *Estado Novo* brasileño: los intelectuales autoritarios y la constelación Capanema". En *páginas. Revista digital de la Universidad Nacional de Rosario*, año 7, núm. 15, 2015, pp. 48 – 62.

DE TORRES, Inés. *El Estado y las Musas. Políticas culturales en el Uruguay del centenario*, Montevideo: Editorial Planeta, 2024.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Buenos Aires: Biblos, 2000.

DUBATTI, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos, 2010.

FIORUCCI, Flavia. "¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón". En *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe*, vol. 15, n. 2, Universidad de Tel Aviv, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires: FCE, 2007.

GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los 30*, Buenos Aires: Teseo, 2015.

GONZÁLEZ VELASCO, Carolina. *Gente de Teatro: Ocio y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

GRAMUGLIO, María Teresa. "Sur en la década del treinta. Una revista política". En GRAMUGLIO, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario: EMR, 2013.

GRANDJEAN, Martin and LAQUA, Daniel. *Intellectual cooperation at the League of Nations. Shaping cultural and political relations*, Geneva: United Nations Publications, 2025.

GRIEVE, Victoria. *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, 2009.

HERF, Jeffrey. *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Buenos Aires: FCE, 1993.

HIRSCH, Jerrold. *Portrait of America. A Cultural History of the Federal Writer's Project*, University of North Carolina Press, 2003.

IBARGUREN, Carlos. *La inquietud de esta hora. Liberalismo, corporativismo, nacionalismo*, Buenos Aires: Roldán, 1934.

KARUSH, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920 - 1946)*, Buenos Aires: Ariel, 2013.

KRIGER, Clara. *Cine y Peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

LACQUANITI, Leandro Gustavo. "La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina". En *Estudios Sociales Contemporáneos*, núm. 17, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, 2017, pp. 66-85.

LACQUANITI, Leandro Gustavo. *La Comisión Nacional de Cultura. Agencias estatales, artistas e intelectuales en Argentina (1933-1943)*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2023.

LACQUANITI, Leandro Gustavo. "La Comisión Argentina de Cooperación Intelectual. Un análisis sobre el despliegue de sus políticas culturales entre 1937 y 1945". En TOLEDO GARCÍA, Itzel; HERRERA LEÓN, Fabián y RINKE, Stefan (eds.). *Diplomacia pública iberoamericana durante el período de entreguerras*, Freiburg: Verlag Herder, 2025, pp. 305-329 (a).

LACQUANITI, Leandro Gustavo. "Estado, políticas culturales y elencos intelectuales en la crisis del liberalismo. Reflexiones a partir del caso de la Comisión Nacional de Cultura (1933-1946)". En *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos A. Segreti"*, Córdoba, diciembre 2025 (b).

LONDRES, Cecilia. "A invenção do Patrimônio e a Memoria Nacional". En BONEMY, Helena (ed.). *Constelação Capanema: Intelectuais e politica*s, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2001, pp. 85-101.

MANGIONE, Jerre. *"The Dream and the Deal. Federal Writer's Project" 1935-1943*, New York: Syracuse University Press, 1996.

MATALLANA, Andrea. *"Locos por la radio". Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, Buenos Aires: Prometeo, 2006.

MAURO, Karina. "Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902 - 1955)". En *telón de fondo*, N° 27, enero-junio 2018.

MILLER, Toby y YÚDICE, George. *Política cultural*, Barcelona: Gedisa, 2004.

NERVO CODATO, Adriano e GUANDALINI JR, Walter. “Os autores e suas ideas: un estudo sobre a elite intelectual e o discurso político do Estado Novo”. En *Estudos Históricos*, N° 32, Rio de Janeiro, 2003, pp. 145 - 164

PAGANO, Nora. “La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990”. En *Tarea N° 1*, septiembre de 2014, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, pp. 43 -58.

PALOMINO, Pablo. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, Buenos Aires: FCE, 2021.

PIMENTA VELLOSO, Monica. *Os intelectuales e a política cultural do Estado Novo*, Río de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

ROMERO, Luis Alberto. “Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares”. En Diego Armus. *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

SAÍTTA Sylvia. “Los escritores de izquierda”. En CATTARUZZA, Alejandro (Dir). *Nueva Historia Argentina: crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 - 1943)*, Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

SALARIS, Claudia. *La Quadriennale. Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia: Marsilio, 2004.

SÁNCHEZ SORONDO, Matías. *El Instituto Cinematográfico del Estado*, Buenos Aires, 1938.

SANTOS GONCALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimonio cultural no Brasil*, Río de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Norma, 2000.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SIRINELLI, Jean-François. “Las élites culturales”. En RIOUX, Jean-Pierre y SIRINELLI, Jean-François. *Para una Historia Cultural*, México: Taurus, 1999.

TANNEMBAUM, Edward. *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945*), Madrid: Alianza, 1975.

UPCHURCH, Anna. “John Maynard Keynes, the Bloomsbury Group and the origins of the Arts Council movement”. En *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, N° 2, 2004.

URFALINO, Philippe. *La invención de la política cultural*, Buenos Aires: RGC-Ediciones, 2022.

URIBARREN, María Sabina. “La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina entre 1938 y 1946: El patrimonio cultural y la construcción de una

idea de Nación". En *Cuadernos de Historia*, Serie Ec. y Soc., N° 11, CIFFyH – UNC, Córdoba, Argentina, 2009, pp. 213 – 244.

WARLEY, Jorge. *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, Buenos Aires: CEAL, 1985.

WILLIAMS, Daryle. *Cultural Wars in Brazil. The first Vargas Regime 1930 - 1945*, Durham: Duke University Press, 2001.

WILLIAMS, Raymond. "Política y políticas: el caso del Consejo de las Artes". En WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Historia y cultura común*, Madrid: Los libros de la Catarata, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2015.

MESA IV

Mercantilização
ou
democratização:
Espaços e cidades

"E QUEM NÃO DANÇA, NÃO FALA, ASSISTE A TUDO E SE CALA": MUSEU E MERCADO NA DITADURA E HOJE

Gabriela Soares Ferreira[1]

RESUMO:
O presente artigo busca contextualizar e analisar a interpretação que diversos artistas e críticos de arte no Brasil tiveram quanto a relação entre mercado, estado, institucionalização, público e política ao longo do período da ditadura militar e a subsequente redemocratização - e de que maneira essas interpretações se comunicam com o contexto contemporâneo, com o avanço da financeirização do mundo e do estabelecimento mais profundo do mercado de artes no Brasil. Especificamente, buscamos analisar como essas vozes enxergavam a questão dos museus para a arte contemporânea, e como essa postura contextualiza aspectos das políticas públicas tomadas no Brasil a partir da década de 1990.

PALAVRAS-CHAVE: Política, Cultura, Vanguarda, Mercado

Museu Nacional: Um Episódio Em Disputa

O timing do incêndio do museu nacional, em 2 de setembro de 2018, é no mínimo artigo de coincidência histórica. A ala neoliberal do discurso público nacional não poderia ter pedido por um exemplo melhor da suposta ineficiência da máquina pública do que um dos nossos grandes símbolos nacionais, nas mãos de uma universidade pública federal, pegar fogo e destruir uma série de patrimônios históricos, culturais e científicos. Pouco menos de uma semana após o incêndio, foi assinada a medida provisória 850, que previa a criação da ABRAM (Agência Brasileira de Museus) na intenção de substituir o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) - com o suposto objetivo de centralizar a gestão de museus em um órgão mais dinâmico.[2] A grande mídia logo também noticiou que a UFRJ teria negado um empréstimo de 80 milhões (sic) do Banco Mundial, pois seus "membros influentes" teriam se recusado a acatar com as condições impostas - essencialmente, que o Museu Nacional se tornasse uma

[1] Mestranda do Programa de Pós Graduação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – 20550-900. E-Mail: syderas@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5880-017X. Lattes ID: https://lattes.cnpq.br/0217731344966346. Rio de Janeiro, Brasil.
[2] MICHEL TEMER, 2018.

O.S. (Organização Social). “Esse incêndio é fruto de um modelo arcaico de governança que não permite a modernização do país. Um funcionalismo que olha o Brasil de forma cartorial e funciona para si mesmo.” (BARBOSA, 2018)[3] declarava Israel Klabin, ex-prefeito do Rio de Janeiro e magnata de uma grande empresa de celulose. “O problema não é privatizar ou não, mas a cultura de gerência profissional e responsável pelo patrimônio público, ou sua ausência”, lamentou o sociólogo Simon Schwartzman, ex-presidente do think tank IETS (Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade) que, na época, era presidente do IBGE[4]. Sérgio Sá Leitão (Ministro da Cultura entre 2017 e 2019) chegou a afirmar que o incêndio era uma “janela de oportunidades” em uma controversa reunião com agentes da cultura após a assinatura da MP.[5]

Dado o choque e a indignação geral causada pelo incêndio, essas tentativas de uma investida privatista contra o museu não tiveram o sucesso esperado - a sociedade civil se levantou contra o descaso com o Museu Nacional, mas a ABRAM nunca saiu do papel, e o próprio ministro Sá Leitão maneirou sua posição, defendendo a existência do IBRAM. José Nascimento, ex-presidente da instituição, aponta não só ao caráter afobado da MP (que tentou fazer alterações drásticas ao funcionalismo público em ano de eleição, algo proibido), mas também que uma instituição privada, o Museu da Língua Portuguesa, tinha pegado fogo poucos anos antes, evento que não foi usado para “descreditar” a gestão privada de museus.[6] O problema da gestão dos museus claramente é uma questão multifacetada e densa de historicidade e relatos conflitantes, mediada pelo caráter, ao mesmo tempo, continental e periférico do Brasil.

A causa da cultura, por assim dizer, se tornou um objeto unificador dos setores progressistas após a onda crescente de posturas negacionistas com relação à Ditadura Empresarial Militar (especialmente após a eleição de Jair Bolsonaro, que não adotava o discurso da “Ditabranda” comum na Direita Militar dos anos 2000, mas defendia abertamente o que havia de mais grotesco e violento do regime). Contudo, com afirma Marcos Napolitano, a “Frente Cultural” montada ao longo da Ditadura contava com

[3] BARBOSA, 2018
[4] O GLOBO, 2018
[5] CASTRO, 2018
[6] ROZA, 2018

grupos extremamente diferentes, que iam desde os comunistas associados aos partidos perseguidos até os liberais que se incomodavam com a censura nos veículos de mídia, passando pelos grupos de contracultura e pela nascente nova esquerda dos anos do pós-68 (que por si só já agrupava grupos católicos, trotskistas, anarquistas e sociais-democratas).[7] Dado o caráter heterogêneo das alianças feitas contra a ditadura (e muito pouco examinadas criticamente após seu término), existe algo de quimérico e do contraditório em muito do discurso com relação aos museus - defendidos contra as investidas da guerra cultural da direita, mas criticados por seus membros mais vanguardistas como instituições engessadas que guardam apenas aquilo que já morreu; diagnosticada como precarizada e subfinanciada, mas também alvo de suspeitas pelo seu caráter supostamente opressivo e autoritário de unificador nacional-cultural; um lugar que deve ser democratizado e integrado às diferentes parcelas da população ou abandonado em favor de maneiras alternativas de experienciar a cultura. Ambos os lados desse argumento podem tomar ares ora mais à esquerda, ora mais à direita, ora mais pragmáticos, ora mais vanguardistas - em uma "Geleia Geral"[8] argumentativa que muitas vezes não revela sua polissemia e suas contradições.

Justamente por isso é importante historicizar as curvas e acidentes no caminho até o momento atual - em que o Museu Nacional reabre parcialmente, com um estranho discurso autocelebratório e místico de sua própria ruína[9], com seu passado turvo, seu presente contraditório e seu futuro incerto, um representativo perfeito da maneira que

[7] NAPOLITANO, 2017

[8] Uso o termo a partir da música de Gilberto Gil (1968), em que imagens industrializadas e naturais, místicas e cotidianas, se misturam para representar "Pindorama, o País do Futuro". Parte da letra da música também deu origem ao título do artigo.

[9] A abertura do museu nacional conta não somente com parte do acervo que conseguiu ser resgatado, mas também com a intrigante experiência *Entre Gigantes*, que conta com a história da aquisição do meteorito Bendegó pela coroa portuguesa, mas com as obras do artista Gustavo Caboco**,** indígena Wapichana que ressignifica o Bendegó como um símbolo da húbris colonial-cientifica contra os saberes tradicionais dos povos originários, ao resgatar uma lenda dos Wapichana que diz que é mau-agouro trazer as "pedras do céu" para dentro de casa. O incêndio é tratado quase como uma justiça cármica contra a academia, como parte de uma infindável batalha entre a oralidade e a ciência. Ao mesmo tempo, o incêndio é tratado com curiosidade ao revelar o revestimento em ouro de parte da estrutura interna do museu - algo que não seria descoberto sem a destruição. Na tentativa de se abrandar ou se relativizar a ruína deixada pelo incêndio, se corre o risco de abandonar as explicações materiais e políticas por aforismos que, apesar de esteticamente instigantes, ofuscam a situação concreta. CF: CABOCO, 2021

apreendemos a questão das exposições, do acervo, da conservação e da gestão dos museus brasileiros.

O Debate Vanguardista Da Situação Brasileira

Muito da experiência da era pós-moderna no Brasil é informada pelo contexto de um país que experimentou a entrada na segunda metade do século XX não em uma situação comum de democracia burguesa capitalista - como foi prometido e planejado nos anos do Nacional-Desenvolvimentismo (especialmente entre os anos de 1951, quando Getúlio Vargas volta a presidência democraticamente, e encerrado em 1964 com a vitória do golpe) - e sim no contexto de um governo militarizado, explicitamente antipopular e cuja meta foi, objetivamente, destruir qualquer resquício de organização popular montada no pós-guerra.[10] Enquanto um autor como Jean Baudrillard descreve a experiência pós-moderna em termos de uma saturação de signos através das mídias de massa, ou Jean-François Lyotard em termos da entrada de uma era pós-industrial que causa uma mudança no estatuto da ciência e do saber, no Brasil, autores como Carlos Nelson Coutinho, Francisco Weffort e Marilena Chauí botam no centro do debate de "Democracia versus Autoritarismo", filtrados pelo fenômeno latino-americano do "Populismo"[11]; enquanto as reflexões de um autor como Herbert Marcuse são baseadas na dificuldade de mobilização popular em um países como os Estados Unidos da América, onde demandas econômicas são, mais ou menos, respondidas pela cultura industrial de massas, teorias de um caráter completamente diferente são observadas nos autores associados ao CEBRAP (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) como José Arthur Giannotti, Leôncio Martins Rodrigues e Boris Fausto, em que a organização popular existente nos anos pré-ditadura eram consideradas incompetentes, dogmáticas e patrimoniais (pois associadas a organizações "Populistas" como o PTB de Getúlio Vargas, João Goulart e Leonel Brizola, ou a organizações "Stalinistas" como o PCB de Luís Carlos Prestes)[12]. Em suma, os termos do debate pós-moderno (debate esse que

[10] FONTES, 2025
[11] CF: BAUDRILLARD, 1994; COUTINHO, 2020; CHAUÍ, 2013; LYOTARD, 1984; WEFFORT, 1988.
[12] PANSARDI, 2019.

tomou proporções claramente globais), no Brasil, teve uma roupagem muito específica, colorida pelo “Fim das Utopias” dos anos 1960 e pelo longo anseio da redemocratização nos anos 1980.

Esse contexto é importante para entender, então, a postura que os vanguardistas brasileiros tiveram nesse interregno dos anos 1970, um tempo de fortes experimentações, revisões, críticas e reformulações. Algumas de suas sínteses mais frutíferas estão nos textos *O Boom, O Pós-Boom e o Dis-Boom* (por Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas), publicado em 1976 nas revistas Opinião e *Análise de Circuito* (por Ronaldo Brito), publicado em 1975 na revista Malasartes. Os textos apresentam uma retrospectiva histórica da relação artista-mercado-audiência-instituição no contexto brasileiro, além de uma série de problemáticas, comparações com o contexto americano e europeu e tentativas possíveis de solução. Uma das marcas de interesse nesses textos é (baseada em leituras muito específicas da Dialética Negativa de Theodor Adorno)[13] uma suspeita das instituições estabelecidas do mundo das artes e uma relação menos adversarial com relação ao mercado do que a esquerda tradicional tinha. Se havia uma compreensão de que, diferente dos mercados centrais do capitalismo (onde a circulação dinâmica de obras de arte contemporânea era mantida pelo mercado, criando uma relação de constante provocação por parte dos artistas e captura por parte do capital), o “Circuito” no Brasil funcionava em descompasso com o mercado, que ao invés de “apostar” nos novos nomes da arte contemporânea, circulava apenas obras mais velhas, cuja validação já havia sido feita há décadas.

[13] TORRES, & TELLES, 2023.

> Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resulta de sua própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos são aqui mais ou menos estranha ao mercado, em todo caso não são detidas por eles. O mercado brasileiro manipula uma produção já institucionalizada. (...) É fácil constatar, portanto, que o mercado brasileiro não é um agente de ativação, mas tão somente um agente de apropriação do trabalho de arte. (ZÍLIO, 1976, p. 185)

Se, então, o mercado brasileiro não poderia ser, naquele momento, a força propulsora de positivação ao qual a obra de arte e o artista serviriam como o negativo dialético, a resposta estaria em uma contínua problematização e evidenciação do próprio espaço público na sociedade como o local onde a arte deveria acontecer - formulação não estranha a quem já estiver familiarizado com a ideia da "Estética da Fome" do Cinema Brasileiro ou ao famoso manifesto *Brasil Diarreia* de Hélio Oiticica. Se os espaços institucionais eram insuficientes em condições normais brasileiras para a dinamização das artes contemporâneas, deve se adicionar ao caldo o papel da censura após o AI-5, que gerou episódios marcantes como a Pré-bienal de 1969, onde todas as 160 obras que ficariam em exposição foram retiradas horas antes da abertura do evento no MAM-RJ. O episódio causou não somente o boicote de diversos países, mas também evidenciou a falta de critério da censura brasileira (bem marcado pela carta da Associação Brasileira de Críticos de Arte, presidida por Mário Pedrosa). O artista, então, deveria agir de maneira menos atrelada ao institucional (utilizando os termos de Décio Pignatari e Frederico de Morais), "Guerrilheira" - politizando sem necessariamente entregar tudo.

> Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade, na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora - sem prejuízo, é claro, do rigor de articulação interna do trabalho, quesito que me parece indispensável - e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas. (BRITO, 1975, p. 265)

A problemática do estado brasileiro, por mais que nem sempre explicitada nos textos, fica clara quando tomamos como plano de fundo os binômios entre "Dinamismo versus Defasagem", "Liberdade versus Censura", "Desterritorialização versus Territorialização"[14], "Guerrilha versus Dogmatismo".[15] Esses são os valores que, em grande medida, vão animar o pensamento cultural do Brasil em vias de se redemocratizar. Isso fica claro especificamente nos textos de Carlos Zilio, no qual as ações institucionais mais diversas (desde o foco na conservação de patrimônio até o caráter representativo do modernismo de Cândido Portinari) são comparadas com "regimes totalitários" como a União Soviética ou a Alemanha Nazista:

> Para início de análise, seria interessante considerarmos as seguintes questões: por que, ao invés de apenas conservar a memória, não a tomamos problematicamente, acirrando suas contradições numa espécie de catarse histórica? Por que privilegiar a produção cultural de um setor social dando-lhe um caráter de representatividade nacional, e ainda, com propósitos de catalogação museológica? A curiosa semelhança na escolha desses dois eixos com as políticas culturais da Alemanha pós 1933 e da URSS pós 1925 pode inclusive revelar a possibilidade de que, mais do que uma predominância conservadora, existiria uma certa tendência totalitária. (ZILIO, 1982, 285-286)

> É importante, ainda, não esquecer o trabalho geralmente bem-sucedido do Poder no sentido de recuperação e de neutralização dessas obras, conseguindo institucionalizá-las como patrimônio 'nacional'. O corolário da posição de Sérgio Milliet pode levar sua posição a correr o risco de cair no Realismo socialista ou no Realismo nacional-socialista (cujas diferenças formais são inexistentes). Nesses movimentos a imagem adquire a formalização a mais convencional possível, de modo a que o olhar não seja levado à reflexão, mas que assimile da maneira mais imediata, como na linguagem da propaganda, a mensagem. (ZÍLIO, 1997, p. 106)

Essa leitura crítico-negativa da história brasileira pré-64 não é necessariamente uma especificidade do campo das artes; na tentativa de reconciliar os erros e limites da era nacional-desenvolvimentista e abrir espaço para os novos jogadores da política nacional (o neoliberalismo pela direita e o novo sindicalismo autonomista pela esquerda, sem

[14] DE ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007.
[15] CHAGAS, 2012

falar de forças menos hegemônicas, como a fase "Eurocomunista" do Partido Comunista Brasileiro), uma série de debates irão negativar a ação tanto dos movimentos populares do período, quanto suas bases teóricas (tidas como dogmáticas e reducionistas) e suas representações políticas (tidas como vendidas e pelegas). Corpos como o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), os Cadernos do Povo Brasileiro, dentre outros, serão alvos de críticas constantes[16]. É desse caldo de questões que surge, no campo da cultura, a ideia de que políticas culturais no Brasil são um marco específico somente de governos autoritários e populistas, e que governos verdadeiramente democráticos deveriam agir o mínimo possível no campo da cultura.

Mercado e Cultura: Termos em Dissolução

Por mais que não exista uma simples oposição de "Artistas contra o Estado", se prolifera uma leitura específica das questões que, por uma série de condicionantes históricos e conjunturas políticas, propicia uma leitura específica da relação artista-estado-mercado. Apesar de ambos serem criticados[17], o mercado era visto como força potencial em seu dinamismo, e o estado era visto como força retardadora em seus mecanismos de captura; o mercado era visto, em certa medida como um mediador entre artista e público, e o estado como uma força que, de cima para baixo, impunha narrativas e negava a agência tanto do consumidor quanto do artista, sublimando as contradições em uma imagem harmoniosa e ideal.

Se o governo (agora, pois uma ditadura, e antes, pois "populista") estava fora da questão, sobrava, em última instância, o mercado. Por mais que o mercado seja alvo de críticas, existe uma linha subterrânea de que, tendo em vista a impossibilidade de sua

[16] CF: WASSERMAN, 2017; LOVATTO, 2022; BUARQUE DE HOLLANDA, 1980.

[17] Claire Bishop aponta em seu livro *Artificial Hells* como os movimentos de vanguarda na Europa na primeira metade do século XX funcionavam em complementação dialética com organizações e movimentos políticos - manifestando esteticamente aquilo que esses movimentos estariam fazendo socialmente. Com o tempo, a arte passou a ser vista não como um par, e sim como a manifestação da verdade e democracia de maneira mais completa (em comparação com os "dogmatismos" dos partidos políticos). Atualmente, a arte não teria um projeto político consequente a se referenciar para além de um difuso anti-capitalismo, sem respaldo social, o que coloca a "Arte Participativa" em uma crise desde os anos 1990. CF: BISHOP, 2012.

superação, seu maior problema no contexto brasileiro é de que ele não funcionava de maneira tão rápida e dinâmica quanto funcionaria no centro do capitalismo. Nesse sentido, a experiência da música brasileira é a central. A memória da resistência da ditadura é, em grande parte, formada pelas grandes canções de protesto, pelo elo do desbunde da Tropicália, pela criatividade poética da MPB, etc. Ao mesmo tempo, uma sensibilidade pop (aqui entendida como popular, como comercial e como metalinguagem do momento *art pop*) faz com que sua inserção no mercado cultural seja tão importante quanto suas composições em si. Se pegamos canções como *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso, 1967), *Aquele Abraço* (Gilberto Gil, 1969), *Dom Quixote* (Os Mutantes, 1969), os signos da cultura de industrial (Coca-Cola, Chicletes, Brigitte Bardot, Chacrinha, Jornais, Televisão, etc.) são explicitados como parte de uma espécie de neo-antropofagia mediada pelas novas formas de comunicação. Não é coincidência que a *Tropicália* de Hélio Oiticica (que vai influenciar o movimento musical) termine com uma televisão, ambientada em volta tanto de signos da natureza quanto da urbanização desenfreada do Brasil contemporâneo. O representante da Brasilidade não era mais o bom selvagem do verde-amarelismo ou a nascente classe média da bossa nova, mas sim uma figura como Chacrinha, que representaria a "*Geleia Geral*" do país, em seu exagero, seu aspecto tanto grotesco quanto sedutor, mas também sua irredutível popularidade através de seus programas de rádio e televisão[18]. Se as narrativas de estado eram suspeitas e representativas de um discurso autoritário e pacificador do que era o "povo brasileiro", essa tarefa era dada cada vez mais aos veículos de massas, com seu poder de penetração incomparáveis e a sua relação vendedor-consumidor aparentemente mais direta e dinâmica.

[18] NAPOLITANO, 2001.

> Aliás, a sintonia da produção televisiva ficcional, particularmente da Rede Globo, com o resgate de aspectos da realidade brasileira em telenovelas, seriados e minisséries, deslanchou um processo bastante particular do ponto de vista da indústria cultural, no qual a televisão tem um papel decisivo. Coube a ela criar um imaginário de Brasil, em meio à hegemonia crescente da indústria cultural a partir dos anos 70. No caso específico da Rede Globo, sem detalhar a complexa rede no interior das Organizações Globo, que é igualmente fundamental, são inequívocos o poder e a "militância" de sua teledramaturgia como construtora de um discurso sobre a nação brasileira: unificada em rede e com uma produção de alto padrão técnico, ela expressa o país, recicla os valores regionais, "conta" momentos da história nacional, inventaria em suas tramas temas contemporâneos, expressos em modelos dramáticos a partir de narrativas esquemáticas. (KRONIS, 2002, p. 288)

Esse anseio pelo popular informou, por exemplo, as teorias “Guerrilheiras” da arte, que abertamente rechaçavam o espaço institucional e buscavam um contato direto e imediato com o público. “Contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte”, como colocava Arthur Barrio em seu Manifesto de 1970 (BARRIO, 1970, p. 262-263). Inspirados nos movimentos de esquerda que pegaram em armas durante a ditadura (e com a percepção difusa de uma separação entre uma esquerda dogmática e moribunda de outra, jovem, romântica e mais intensa - percepção em muito inspirada pelos eventos de maio de 68 na França[19]) houve diversas intervenções nos campos da instalação e da performance de problematização do espaço público e de rejeição do espaço comportado do museu. A ideia era, então, de ocupar todos os espaços, de maneira inteligente e estratégica, ao invés de “esperar de mão beijada” os espaços tradicionais.[20]

É com essa mentalidade, então, que a FUNARTE se torna um objeto curioso: criada no período de “Transição lenta, gradual e segura” da ditadura, ele representa bem a contradição entre artistas e estado no contexto brasileiro, mas também as contradições internas à própria condição de artista no contexto daquele Brasil que se preparava para adentrar a era neoliberal. Idealizada em 1975, durante o governo Geisel (1974-1979), o projeto surge, em parte, do crescente isolamento intelectual e cultural que as forças

[19] CF: REZENDE, 2010; TEIXEIRA, 2018
[20] TORRES, & TELLES, 2023.

militares tinham após o auge do AI-5 e da fase de repressão ostensiva das "Forças Subversivas". Fruto da anteriormente citada "frente" de resistência cultural, não havia espaços respeitáveis onde as ideias militares conseguissem circular de maneira orgânica, tendo em vista que mesmo as mídias hegemônicas como a Folha de São Paulo ou a Rede Globo já tinham alguma influência de vozes que, anteriormente, eram associadas a esquerda. A prova disso foi a expressiva vitória do MDB (apoiado sumariamente pelas forças de esquerda) nas eleições de 1974. Fazia-se necessária uma alternativa à repressão aberta do governo militar, e a FUNARTE foi uma das ideias que surgem desse período, tendo mais liberdade de ação do que outras forças na chamada "Sociedade Civil". Essa abertura permitiu a artistas, críticos e outros pensadores do campo da cultura a, em certa medida, "institucionalizar" de maneira "estratégica" suas reflexões e críticas acumuladas nos 10 anos anteriores.[21]

Uma das mais importantes maneiras em que a FUNARTE interveio no debate crítico foi justamente na sua Coleção ABC (Arte Brasileira Contemporânea), uma série de exposições e dossiês dos grandes nomes das artes de vanguarda brasileira - como Cildo Meireles, Carmela Gross, Arthur Barrio e Anna Bella Geiger. A inteligência da publicação dos livros era justamente ter um meio-termo entre a exposição temporária, a ação fugaz da qual a vanguarda tanto valorizava, com a reflexão crítica duradoura necessária para a formalização de uma tradição artística genuína. O caráter interdisciplinar das pesquisas da FUNARTE (que abarcavam teatro, música e dança, por exemplo) também explicitava o papel dinâmico do programa. Havia algo de similar com a iniciativa de uma revista como a Malasartes em sua atitude perante a leitura do contexto brasileiro - um contexto mediado tanto pela fragilidade institucional quanto pelas novas tecnologias da indústria cultural, que informou parte da postura da FUNARTE (apesar de, claramente, de maneira menos radical que uma revista como a Malasartes ou o Espaço Experimental do MAM-RJ).[22]

A inserção também fora frutífera na publicação de livros como A Querela do Brasil de Carlos Zilio, ou a coleção O Nacional e o Popular na Arte Brasileira, que

[21] SILVA, 2018.
[22] CF: JORDÃO, 2020; JORDÃO, 2014.

explicitamente discutem e revisam a tradição modernista brasileira, pondo em cheque a geração que os artistas de vanguarda buscavam criticar. Como afirma Marcos Napolitano, por mais que não seja justo falar em pura e simples cooptação, é difícil ignorar as relações tensas postas em questão quando pensamos em que legado estava sendo criticado (explicitamente, a da cultura associada com os governos democráticos pré-ditadura - por mais "paternalistas" ou "populistas" que fossem).[23] Artistas como Portinari e Di Cavalcanti se tornam objetos de análise na medida em que suas obras não seriam radicais, disruptivas e, pelo contrário, facilmente adaptáveis aos desígnios da geração política do período populista.

> Os pontos frágeis da obra de Portinari coincidem com os da arte mural mexicana, sem as virtudes desta, e do projeto nacional-popular em geral. Paternalistas, didática os problemas do povo e, ao mesmo tempo, dependentes do mecenato do Estado para execução de obras públicas, sofrem por parte do Estado um processo de recuperação de suas obras como patrimônio nacional, o que esvaziou qualquer conflito social que pudessem portar. Contradição estilística, ou seja, tentativa de conciliação entre o Renascimento e a arte moderna. Tentativa, sem sucesso, de solucionar a contradição entre a linguagem da arte e um código mais assimilável pela grande massa. (ZILIO, 1982)

> Mesmo quando alguns Cadernos [do Povo Brasileiro] analisam a história, a sociedade e a política brasileiras, não conseguem fugir do tom normativo, axiomático e maniqueísta. A impressão deixada por eles é a de uma pedagogia autoritária que se define como progressista para o progresso. Bem, no primeiro seminário fiz algumas observações sobre o lugar ideológico do tema do progresso…. (CHAUÍ, 1982)

Balizado em um pragmatismo de "fim das utopias", muitas dessas análises beiram a jogar fora as conquistas sociais importantes das décadas anteriores - na mesma medida em que se abrem, também pragmaticamente, a ingerência do capital e do mercado. Cildo Meireles é revelador nesse sentido:

[23] CF: NAPOLITANO, 2010; RIDENTI, 2005.

> A noção elementar de vanguarda é de oposição à coisa mais sedimentada. Ela se oporia ao mercado. Mas o que se vê hoje é que o artista já aparece dentro do mercado. (...) As articulações do sistema de arte foram desnudadas, o mercado de arte se fortaleceu. (ROELS & SANTOS, 1986)

Não digo que a leitura das vanguardas foi uma espécie de desejo Faustiano, que de alguma maneira as vanguardas nos trouxeram as problemáticas vigentes do neoliberalismo. Mas me parece interessante perguntar: Em que medida a leitura feita pelas vanguardas nos preparou para lidar com o desmonte neoliberal da cultura brasileira? É justa a leitura de que políticas culturais explicitas são atitudes somente das fases autoritárias de nossa política? O quanto nos atermos ao paradigma vanguardista da ditadura nos é útil para explorar as questões da contemporaneidade? Parece justo lembrar da advertência de Ferreira Gullar:

A Situação Contemporânea

> O estudo das manifestações de vanguarda parece indicar que elas são, pelo menos originalmente, resposta a situações determinadas da problemática social. Dada a natureza "livre" da criação cultural, em função de seu distanciamento da infraestrutura material, as expressões artísticas, ainda mais "livres", podem assumir funções diferentes e contraditórias, de acordo com o contexto social em que atuem. Na época presente, é possível que o niilismo de Samuel Beckett seja, como acredita Marcuse, uma negação "positiva" da sociedade tecnológica, mas, nos países subdesenvolvidos, aonde o desenvolvimento tecnológico ainda não chegou, a sua mensagem teria o efeito de paralisar a luta por uma vida melhor. (GULLAR, 1965)

Em uma passagem de seu livro Artificial Hells, Claire Bishop usa uma frase bastante sintética para descrever o resultado do discurso de democratização da criatividade na era neoliberal - "*Business rather than Beuys*". "Viver e trabalhar como um artista" é a fórmula acionada para dar conta de parcelas cada vez maiores da população, em que a figura do artista é associada com uma de flexibilidade, liberdade e criatividade que deve ser aplicada a economia desindustrializada e hiper financeirização do mundo que se

formou após os anos 80.[24] Em uma passagem também memorável, ao discutir as tendências do irracionalismo na sociedade brasileira do período democrático que se formava, ele diz que "O que ameaça a sobrevivência da literatura de cordel não é Finnegans Wake, e sim a telenovela." (ROUANET, 1987, p. 129-131) Para Rouanet, ao ceder chão cultural a um suposto anti-elitismo, se corria o risco de abrir cada vez mais espaço intelectual e emocional a produtos culturais de massa que, por sua vez, não ampliaram o leque cultural da sociedade, e sim nivelaram tudo a lógica do menor denominador comum de mercado.

Esses são riscos e tendências, ambos autores nos informam, que subjazem no imaginário estético décadas antes de encontrarem sua manifestação no universo cultural mercantilizado da era pós-moderna. Podemos pensar, como faz Boris Groys, que a própria problemática do museu está posta desde que Malevich protestou contra o resgate e restauro dos museus soviéticos em 1919, destruídos após a guerra civil - uma oportunidade de substituir aquela arte morta nos museus pela arte viva que poderia ter lugar na sociedade nova que surgia. Em uma curiosa defesa do museu como parte da estrutura mental e ritualística temporal de uma sociedade, Groys afirma que somente com o passado catalogado e arquivado no museu, é possível que ele de fato morra - acionando o conceito de "culturas frias" em Levi Strauss para apontar como sociedades sem mecanismos de alienação do próprio passado não tem maneiras de parar de reviver as próprias tradições infinitamente. Com as mudanças do museu contemporâneo (e, ironicamente, no caso específico do Museu Nacional, cujo acervo foi de fato destruído), o ritual de memória, de alienação, de destruição e de ressurreição tomam parte todos ao mesmo tempo.[25]

[24] BISHOP, 2012
[25] GROYS, 2015

> Em tempos recentes, o status do museu como local de coleção permanente está gradualmente mudando para o de museu como teatro para exposições itinerantes de larga escala, organizadas por curadores internacionais, e instalações de larga escala criadas por artistas individuais. Toda exposição grande ou instalação desse tipo é feita com a intenção de criar uma nova ordem de memórias históricas, de propor novos critérios de coleção através da reconstrução da história. Essas exposições itinerantes e instalações são museus temporais que expõem aberta- mente sua temporalidade. A diferença entre estratégias de arte modernistas e contemporâneas é, portanto, relativamente fácil de descrever. Na tradição modernista, o contexto artístico era considerado estável - era o contexto idealizado do museu universal. A inovação consistia em colocar uma nova forma, uma nova coisa, dentro desse contexto estabilizado. Em nosso tempo, o contexto é visto como mutante e instável. Logo, a estratégia da arte contemporânea consiste em criar um contexto específico que pode fazer certa forma, ou coisa, parecer outra, nova e interessante - mesmo que essa forma já tenha sido colecionada. A arte tradicional trabalhou no nível da forma. A arte contemporânea trabalha no nível do contexto, do modelo, do passado ou de uma nova interpretação teórica. Mas o objetivo é o mesmo: criar um contraste entre forma e passado histórico para fazer a forma parecer outra e nova.[26] (GROYS, 2015, p. 56)

Quando observamos as políticas culturais brasileiras no pós-ditadura, tanto em seus governos de direita quanto nos de esquerda, temos uma crescente influência do mercado privado na iniciativa culturais. Seja apoiado num discurso explicitamente privatista (como foram nos governos de Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso), seja apoiado em um discurso de dissolvimento das fronteiras e identidades regionais e nacionais (como foi durante o primeiro ciclo dos governos Petistas) se tem a clareza de que o estado não deve agir como mecenas ou investidor direto no mundo da cultura; quando muito, deve ser um jogador silencioso, um regulador e balizador do campo cultural, alguém que só age diretamente mediante o desinteresse do mercado privado.[27]

Essa postura se manifesta, por exemplo, na primazia da exposição temporária, com anseios de blockbuster, em detrimento ao acervo permanente[28]; a curadoria livre e

[26] ibid., p. 56
[27] DE ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007.
[28] HUYSSEN, 1994.

abstrata em detrimento de linhas do tempo mais explícitas; das exposições de cunho minoritário (no sentido Deleuzeano - o entre-lugar, o não-lugar, as frestas, o fugaz) em detrimento das metanarrativas[29]:as trocas imateriais afetivas entre artista e público em detrimento de uma relação supostamente professoral e paternalista com a centralidade no texto crítico ou curatorial. O museu passa a ser enxergado como uma mera extensão de um grande circuito mercadológico, como um "espaço como qualquer outro", por assim dizer, tão apto a difundir "cultura" quanto um programa de televisão ou um vídeo curto em uma rede social. É com esse tipo de debate que uma obra como Adoração (Altar para Roberto Carlos) (1966) por Nelson Leirner (exposto em um dos espaços mais frutíferos e interessantes dos vanguardistas brasileiros, a Rex Gallery) encarna o debate - em igual medida irônica e reverencial com a ideia de uma arte visual com a penetração e a linguagem da cultura de massas.

> O rei do iê, iê, iê, que para a esquerda nacionalista representava o epítome do domínio imperialista, estrelava desde o ano anterior um dos programas de maior audiência da televisão, ao lado de Erasmo Carlos e Wanderléa. Em gesto iconofílico, a obra opera na ambiguidade entre a homenagem e o escárnio, situando crente e consumidor, marketing e religião, seu gesto passado e presente, lado a lado. Além de crítica, porém, há uma certa admiração pela popularidade do astro - dilema maior das artes visuais do período. Afinal, tal qual as pinturinhas de São Jorge, pop mesmo era Roberto Carlos.[30] (QUINTELLA, 2025, p. 77)

Se os museus fazem parte de uma grande "Zona de Penumbra"[31] onde mercadorias, festas, cotidiano e história se misturam incessantemente sob o signo do contemporâneo, realmente existem poucas razões para tratá-lo de maneira diferencial, como qualquer

[29] COCOTLE, 2019.
[30] QUINTELLA, 2025.
[31] APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004. Coincidentemente, o autor Aldones Nino Santos da Silva, citado anteriormente por sua pesquisa sobre a FUNARTE, usa um termo similar ("Zona Cinzenta da Memória"), fazendo referência aos estudos de Pierre Labourie sobre os conceitos de colaboracionismo e resistência na sociedade francesa, para se referenciar as diversas maneiras diferentes de existência experimentadas durante o período da ditadura.

coisa senão um resquício de um modernismo moribundo cujo dinamismo do capital está em vias de encerrar.

Contudo, parece válido questionar o papel dos artistas e dos pensadores de arte nesse movimento do capital. Não no sentido ingênuo de que podemos lutar contra tudo e todos sozinhos, mas o quanto nos chamarmos de “Guerrilheiros”, “Agentes Duplos” ou “Resistência” faz jus a realidade de nosso comportamento dentro do circuito.[32] O quanto o mundo das artes questiona genuinamente o estado de coisas do mundo e o quanto ele o valida, de maneira crítica, sob o signo da liberdade do consumidor?

> Além do domínio técnico, os gestores da Nova Economia cortejavam funcionários com uma atitude independente e uma mentalidade inconformista. Para inaugurar o mundo de amanhã, perceberam que precisavam moldar um perfil corporativo a partir dos hábitos de trabalho experientes e do ritmo do artista boêmio, dando uma nova vida a uma mentalidade antiga. Assim, embora ostentasse o logotipo do futuro, a mentalidade sem amarras que descrevi nestas páginas não surgiu completamente formada da mente da economia digital. Ela se baseou em diversas linhagens genealógicas para formar uma personalidade industrial distinta antes de ser absorvida, ainda que parcialmente digerida, pela corrente dominante. (ROSS, 2003, p. 258)

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun & BRECKENRIDGE, Carol A. (Trad. STORINO, Claudia M. P.). Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. In: **MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n.3, 2007.

BARBOSA, M. **Como Um Plano Para Salvar O Museu Nacional Fracassou**. Disponível em: <https://braziljournal.com/como-um-plano-para-salvar-o-museu-nacional-fracassou/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

BARRIO, A. Manifesto (1970). In: **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BAUDRILLARD, J. **Simulacra and Simulation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

BISHOP, C. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

[32] STAMENKOVIC, 2008

BRITO, R. Análise De Circuito (1975). In: **Crítica De Arte No Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261–269.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. **Impressões De Viagem**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1980.

CABOCO, G. Recado do Bendegó : conversas com a pedra. São Paulo : Picada Impressões Indígenas, 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2022/04/picada-ind%C3%ADgena_recado-do-bendeg%C3%B3_Gustavo-Caboco-Gustavo-Caboco.pdf>

CABRAL DE MELO JORDÃO, F. Experimentos Editoriais Da Funarte: Coleção Arte Brasileira Contemporânea (Coleção ABC) E as Publicações Do NAC/UFPB. **Revista Valise**, v. 4, n. 8, 2014.

CASTRO, F. **Um Mês Do Incêndio Do Museu Nacional: Ele vive, Nós Lutamos** - Esquerda Online. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2018/10/02/um-mes-do-incendio-do-museu-nacional-ele-vive-nos-lutamos/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

CHAGAS, T. **Da Crítica À Nova Crítica : as Múltiplas Incursões Do crítico- Criador Frederico Morai**. Dissertação De Mestrado—Universidade Federal do Espírito Santo: 2012.

CHAUÍ, M. **O Nacional E Popular Na Cultura Brasileira - SEMINÁRIOS (1982)**. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

CHAUÍ, M. **Manifestações Ideológicas Do Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo, Sp: Editora Fundação Perseu Abramo; Belo Horizonte, Mg, 2013.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: CARNEIRO, Amanda (org.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

COUTINHO, C. N. **Ensaios de crítica literária, filosofia e política**. Andréa Maria de Paula Teixeira, Gláucia Lelis Alves (org.). — Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, 2020

DE ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. Gestão Ou Gestação Pública Da Cultura: Algumas Reflexões Sobre O Papel Do Estado Na Produção Cultural Contemporânea. In: **Politicas Culturais No Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

Zilio, C. No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar (1982). In: **Crítica De Arte No Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 285-286.

FONTES, P. **É Preciso Dar Um jeito, Meu Amigo**. Disponível em: <https://www.phenomenalworld.org/pt-br/analises/ditadura-sindicalismo/>.

GROYS, B. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 40–44

HUYSSEN, Andreas. Escapando da Amnésia – O museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional** n.º 23. IPHAN, 1994. P. 35-57

JORDÃO, F. C. DE L. O Projeto ABC E a Institucionalização Da Arte Contemporânea No INAP Durante a Redemocratização Brasileira. **MODOS: Revista De História Da Arte**, v. 4, n. 2, p. 10–25, 4 maio 2020.

LOVATTO, Angélica. O "debate" USP versus ISEB: o caso dos Cadernos do Povo Brasileiro. In : TOTTI, Marcelo Augusto (org.). **100 anos de Florestan Fernandes : legado de ciência e militância.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 83-106

LYOTARD, J.-F. **The Postmodern Condition: a Report on Knowledge**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MICHEL TEMER. Medida Provisória n.º 850, de 10 set. 2018. **AUTORIZA O PODER EXECUTIVO FEDERAL A INSTITUIR A AGÊNCIA BRASILEIRA DE MUSEUS - ABRAM E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS**. Diário Oficial da União, 10 set. 2018. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Mpv/mpv850.htm>

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 66–67

NAPOLITANO, M. **Coração Civil : a Vida Cultural Brasileira Sob O Regime Militar (1964-1985) : Ensaio Histórico**. São Paulo, Sp, Brasil: Intermeios, Casa De Artes E Livros, Dezembro De, 2017. p. 11–12

O GLOBO. **Museu Nacional Teve Proposta De US$ 80 Milhões Do Banco Mundial**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/museu-nacional-teve-proposta-de-us-80-milhoes-do-banco-mundial-23036407>. Acesso em: 12 jan. 2026

PANSARDI, M. V. Reinterpretando O Brasil: Crítica Ao Paradigma “Uspiano”. **Revista Electrónica De Estudios Latinoamericanos**, v. 17, n. 67, 12 abr. 2019.

QUINTELLA, P. A Pop é Popular? Cultura de Massas e Participação na Arte Brasileira dos anos 1960. In: **Catálogo da Exposição Pop Brasil: Vanguarda e Nova Figuração, 1960-1970**, realizada na Pinacoteca de São Paulo, 2025.

RIDENTI, M. Artistas E Intelectuais No Brasil pós-1960. **Tempo Social**, v. 17, n. 1, jun. 2005.

ROSS, Andrew. **No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs**, New York: Basic Books, 2003, p. 258.

ROZA, G. **Governo Se Aproveita Do Incêndio Para Privatizar museus, diz ex-presidente Do Ibram - Agência Pública**. Disponível em: <https://apublica.org/2018/09/governo-se-aproveita-do-incendio-para-privatizar-museus-diz-ex-diretor-do-ibram/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

ROUANET, S. P. **As Razões Do Iluminismo**. Rio de Janeiro: Companhia Das Letras, 1987. p. 129–131

SILVA, A. DE N. S. **As Artes Plásticas Nos Anos 1970 E a Atuação Da FUNARTE**. Dissertação De Mestrado—Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, 2018.

STAMENKOVIC, M. Artist as a role model in neoliberal economies. **L'Observatoire**, 33 (1): 71-75. 2008

TEIXEIRA, G. **Os Ecos Do Maio De 1968 Nas Lutas Políticas Do Brasil E Do Mundo**. Disponível em: <http://antigo.memoriasreveladas.gov.br/index.php/ultimas-noticias/555-os-ecos-do-maio-de-1968-nas-lutas-politicas-do-brasil-e-do-mundo>. Acesso em: 12 jan. 2026.

TORRES, F. L.; TELLES, M. **O Papel Da Crítica Na Formação De Um Pensamento Contemporâneo De Arte No Brasil Na Década De 1970**. Rio De Janeiro: Nau Editora, 2023. p. 18–19

WASSERMAN, C. **A Teoria Da dependência: Do nacional-desenvolvimentismo Ao Neoliberalismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

WEFFORT, Francisco Correa. **Por que democracia? Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. . . Acesso em: 12 jan. 2026.

ZILIO, C. et al. O Boom, O Pós-Boom E O Dis-Boom (1976). In: **Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

ZILIO, C. **O Nacional E Popular Na Cultura Brasileira - ARTES PLÁSTICAS (1982)**. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-artes-plasticas/>. Acesso em: 12 jan. 2026.

ZÍLIO, C. **A Querela Do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 106

VALE DOS TAPUMES: FRICÇÕES ENTRE POLÍTICAS URBANAS CULTURAIS E EVENTOS PRIVADOS EM ESPAÇOS PÚBLICOS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Bianca Siqueira Martins Domingos[1]

RESUMO:
Este artigo discute uma prática frequente no Vale do Anhangabaú, região central da cidade de São Paulo: a ocupação do espaço público para a realização de eventos privados que restringem temporariamente a fruição dos citadinos por meio de tapumes e controle de acesso condicionado ao pagamento. A partir de uma abordagem da antropologia urbana, analisa-se como tais dispositivos de cercamento reconfiguram usos, sentidos e regimes de pertencimento do espaço público. O estudo dialoga com debates sobre mercantilização da cidade, direito à cidade, citadinidade e políticas culturais, evidenciando tensões entre interesses privados, políticas públicas e práticas cotidianas. Argumenta-se que essas ocupações produzem formas de exclusão socioespacial, ao mesmo tempo em que redefinem os limites entre o público e o privado no contexto urbano contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço público; Antropologia urbana; Mercantilização da cidade; Direito à Cidade; Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

O Vale do Anhangabaú, importante espaço público localizado na região central da cidade de São Paulo, foi originalmente um ribeirão de águas caudalosas, posteriormente canalizado e progressivamente concretado ao longo do processo de urbanização da cidade. Trata-se de uma área que passou por sucessivas intervenções urbanísticas e reconfigurações simbólicas, assumindo diferentes funções ao longo de sua história. Situado nas imediações da Avenida São João, da Prefeitura, do Edifício Martinelli, do Theatro Municipal, da Bolsa de Valores e da Praça das Artes, o Vale ocupa posição estratégica na paisagem urbana e na memória da cidade.

[1] Pós-Doc em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutora em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), com tese premiada pelo Prêmio CAPES de Tese em 2023. E-mails para contato: biancasiqueira.m@gmail.com / bianca.domingos@usp.br.

Nos anos 80, no projeto concebido pelos urbanistas Jorge Wilheim e Rosa Grena Kliass, o espaço foi pensado como um local de permanência e convivência, com áreas sombreadas e estímulo ao uso cotidiano. Em contraste, as intervenções mais recentes, concluídas no ano de 2021, produziram um ambiente marcado pelo concreto, com escassa arborização e presença recorrente de estruturas temporárias, como tapumes associados à realização de eventos privados. Com isso, a fruição deste espaço público por parte dos citadinos ganha novos contornos limitados e excludentes.

Este artigo tem por objetivo analisar como tais eventos reconfiguram usos, sentidos e regimes de pertencimento do espaço público do Vale do Anhangabaú, examinando o papel das políticas culturais nesse processo, em diálogo com os conceitos de Direito à Cidade e Citadinidade. Ressalta-se que, paralelamente aos eventos privados, o Vale também é palco de iniciativas públicas e gratuitas, o que evidencia a coexistência e a tensão entre distintos modelos de ocupação e gestão do espaço.

O embasamento teórico fundamenta-se em autores como Henri Lefebvre, Michel Agier, Chantal Mouffe e Giancarlo Machado, além de produções bibliográficas da própria autora e da análise de políticas culturais paulistanas vigentes. Empiricamente, o estudo analisa os eventos privados Mita São Paulo (2023) e Castro Festival (2025), realizados no Vale do Anhangabaú. Embora estes eventos sejam aprovados pela Prefeitura e a gestão do Vale tenha sido desestatizada, este artigo se propõe a analisá-los como dispositivos que instauram marcadores visíveis de quem pode e quem não pode acessar o espaço, operando simbolicamente distinções e regimes de pertencimento.

ESPAÇO PÚBLICO VERSUS MERCANTILIZAÇÃO DA CIDADE

O Vale do Anhangabaú é marcado, desde sua gênese, por exclusões e apagamentos. No início do século 20 o rio caudaloso que por ali passava teve seu enterramento para dar lugar a um parque projetado pelo arquiteto francês Joseph-Antoine Bouvard (MALATESTA, 2020), uma intervenção arquitetônica e urbanística que copiava modelos europeus e buscava "promover uma espécie de domesticação dos espaços públicos” e, para que o novo cenário do centro se tornasse

realidade, os pobres que residiam em casebres e cortiços da região "foram empurrados para áreas menos nobres da cidade, em um processo de banimento social e também racial" (VANNUCHI, 2020, p. 1).

O parque não durou nem 50 anos e deu lugar a um projeto viário que teve por objetivo viabilizar a conexão norte-sul da cidade (MALATESTA, 2020). Desta forma, foram construídas avenidas que soterraram diferentes rios: a "avenida 9 de Julho sobre o rio Saracura, a avenida 23 de Maio sobre o rio Itororó e a avenida Prestes Maia sobre o rio Anhangabaú" (VANNUCHI, 2020, p. 1). O antigo curso destes rios, hoje ocultos sob camadas de concreto, desvela um planejamento urbano orientado pelo apagamento de elementos naturais, históricos e simbólicos da cidade, lógica que encontra eco no cerceamento contemporâneo do uso público. Na parede da escadaria do Viaduto do Chá que dá acesso ao Vale, uma intervenção artística visual urbana na forma de estêncil relembra o rio Anhangabaú, Figura 1.

Figura 1 - Estêncil que rememora o Rio Anhangabaú que foi soterrado nos anos 20



Fonte: A autora (2026).

Nos anos 1980, a Prefeitura de São Paulo em parceria com o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) promoveu um concurso público de projetos para a renovação do Vale do Anhangabaú. O projeto vencedor foi dos urbanistas Jorge Wilheim e Rosa Grena Kliass, que previa "uma via subterrânea coberta por uma grande laje que abrigava

um amplo espaço público pedestrianizadas, com calçadão, canteiros arborizados e algumas pistas de apoio ao tráfego local e de retorno" (MALATESTA, 2020, p. 1).

Com a ausência de manutenção do espaço do Vale do Anhangabaú, a ocupação popular e por moradores de rua ocorreu e motivou um novo projeto urbano para o espaço. O campo de tensões e intenções da reforma mais recente do Vale é detalhado no artigo do antropólogo Giancarlo MACHADO (2022). A intervenção urbanística iniciou em 2019 sob a condução do escritório Gehl Architets[2] e foi concluída em 2021.

Visto do alto do Viaduto do Chá, vê-se um concreto sem fim ao invés das pedras portuguesas que antes ali estavam, poucas áreas gramadas, árvores removidas e nenhum equipamento urbano como banco ou cadeiras, Figura 2. Todos esses elementos citados (ou a falta deles) provocam ilhas de calor e falta de acolhimento para que o público permaneça no espaço, características de uma arquitetura hostil. Os rios, soterrados, são lembrados pelos 850 jatos d'água que brotam do chão artificialmente e que quase nunca são ligados.

Figura 2 - Vale do Anhangabaú pós-reforma visto do Viaduto do Chá



Fonte: A autora (2021)

[2] Jan Gehl, arquiteto e urbanista dinamarquês, é um dos fundadores do escritório supracitado e autor do livro C*idades para Pessoas* (lançado em 2013) e que teve seu conceito central apropriado no projeto da reforma mais recente do Vale do Anhangabaú. Em linhas gerais, o conceito advoga uma cidade em escala humana, caminhável, com espaços públicos que promovam a fruição de todos e menos carrocêntrica. Para obter informações aprofundadas sobre essa contradição, ler o artigo de Machado (2022).

Essa reforma, de acordo com MACHADO (2022, p. 159), é marcada por "pretensões que potencializam o controle de experiências citadinas indesejáveis e o gerenciamento neoliberal da cidade como mercadoria". Na conclusão da obra, a concessionária Viva o Vale venceu a licitação e assumiu a gestão, manutenção, preservação e, claro, a "ativação sociocultural" do espaço que possui mais de 70 mil m² de espaços públicos pelo valor de R$ 55.460.878,33 (Figura 3). A concessão que desestatizou o Vale durará por 10 anos e traz um elemento corrosivo à fruição deste espaço público: a possibilidade de locação para comércio, alimentação e eventos (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2021a).

A contratante desta concessão de uso oneroso é a Subprefeitura da Sé, com publicação na página 74 do Diário Oficial da Cidade de São Paulo do dia 07 de agosto de 2021[3]. Esta privatização foi promovida pela gestão municipal junto com a SP Parcerias por meio do Plano Municipal de Desestatização (PMD).

Figura 3 - Delimitações das Zonas de Atividades da área de Concessão



Fonte: Prefeitura de São Paulo (2021b)

[3] Esta página do Diário Oficial da Cidade de São Paulo com a publicação da concessão para a Viva o Vale Concessionária SPE Ltda. e outros links contendo a proposta comercial, o caderno de encargos, o edital e demais documentos importantes pode ser acessada pelo link: https://prefeitura.sp.gov.br/web/desestatizacao_projetos/w/vale_do_anhangabau/316053

Na concessão, a empresa licitada comprometeu-se a promover um número mínimo de atividades de interesse coletivo nas Zonas indicadas na Figura 3, além da disponibilização de equipamentos de uso coletivo para atividades de esporte, recreação e lazer para a população. Um ponto que chama a atenção no Contrato publicado por meio do Caderno de Encargos da Concessionária está no item 10.17, que explicita: “As ATIVIDADES DE GRANDE PORTE realizadas na ÁREA DA CONCESSÃO dever em **gratuitas, abertos ao público em geral** e por período e prazo definidos” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2021b, p. 40, grifo meu). Veremos ao longo do artigo que ocorre exatamente o oposto ao disposto neste item celebrado entre concessionária e Prefeitura.

O espaço público é delineado por Chantal MOUFFE (2013, p. 182) em três contextos principais, sendo eles: 1) “como o que é comum, geral, oposto ao privado como o que é particular e individual”; 2) “no sentido de publicidade, como o que é visível e manifesto, oposto ao privado como o que é secreto”; e 3) “como acessível e aberto, oposto ao privado como fechado”. Esses espaços públicos precisam ser constantemente reivindicados para que sejam de fato públicos, não limitados para alguns que detém poder de compra para adquirir um ingresso.

Anteriormente, abordei juntamente com as autoras Aline Gomes da Costa e Cilene Gomes, em artigo publicado em 2024, sobre a apropriação do espaço público por agentes de instituições sociais dominantes visando interesses capitalistas. Essa apropriação pode ocorrer por meio de eventos, estátuas, nome de logradouros e outros símbolos visíveis e invisíveis que materializam e demonstram a "força do capital de uns impondo-se sobre o espaço de todos" (DOMINGOS, GOMES DA COSTA e COSTA, 2024, p. 167).

Diante deste nó górdio entre a fruição de todos e os interesses mercantilizados no qual o espaço público se defronta, o Direito à Cidade emerge como um conceito a ser apropriado como utopia, instrumento de luta coletiva e um apelo de "retorno aos valores de uso da cidade frente aos valores de troca, que aniquilam as possibilidades de realização humana plena" (DOMINGOS, 2022, p.82). Para Lefebvre, a rua é o espaço

do lúdico, do encontro, dos “confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos dos modos de viver” mas também dos **"padrões"** que existem na cidade (LEFEBVRE, 2001, p. 22, grifo meu). Se o padrão for o de uma cidade neoliberal, a presença das catracas, dos tapumes e dos muros emerge como sintomas e intenção no Vale do Anhangabaú. Um dos efeitos políticos e sociais é o encolhimento do espaço público e o alargamento do espaço privado, que é essencialmente antidemocrático (CHAUÍ, 2008).

No alinhavar do Direito à Cidade e da fruição de espaços urbanos, Marilena Chauí (1995, p. 82) destaca que o “direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura” são meios para acesso “à informação, sem a qual não há vida democrática”. Esse acesso é viabilizado por políticas culturais que garantem o acesso a espaços culturais públicos e privados. O Plano Municipal de Cultura da cidade de São Paulo foi criado pelo Decreto nº 57.484, de 29 de novembro de 2016, e é um instrumento válido por dez anos, a serem completados neste ano de 2026 (CIDADE DE SÃO PAULO, 2016). Portanto, foi criado na gestão do ex-prefeito Fernando Haddad e será revisto na gestão do atual prefeito Ricardo Nunes.

No eixo II do Plano vigente é abordado o “espaço urbano e a infraestrutura cultural”, que possui como a oitava meta a "ocupação de espaços públicos”. Na ementa desta meta, o texto traz: "cada vez mais os espaços públicos tornam-se referência para o desenvolvimento de atividades e intervenções artísticas e culturais, promovendo uma mudança na cultura urbana e ampliando o direito à cidade a partir de práticas de convivência e sociabilidade". O texto da ementa também reconhece que a ação cultural "encontra-se no cerne da apropriação e ressignificação dos espaços públicos” (CIDADE DE SÃO PAULO, 2016, p. 99). Como o termo *espaço público* vinha com um asterisco ao longo do eixo II, indicando que o entendimento do termo estava explicitado em alguma parte do Plano, localizei o glossário ao final do documento que explicitava o seguinte:

> espaço pertencente ao poder público, de uso comum e posse de todos; local de convívio, circulação, ação política, fruição, comunicação e preservação. Os espaços públicos podem ser reconhecidos como espaços de circulação (ruas, avenidas); espaços de lazer e recreação

> (parques, praças, pistas de skate); espaços de contemplação (jardins públicos, monumentos) e espaços de preservação e conservação (edifícios tombados, reservas ecológicas) (Cidade de São Paulo, 2016, p. 207).

Num exercício de livre associação, diria que o Vale do Anhangabaú se encaixa em todas as categorias mencionadas no entendimento sobre espaço público que o Plano explicita no glossário: como um espaço de circulação e também de lazer e recreação, de contemplação e de preservação[4]. A concessão e a consequente privatização da gestão do Vale veio 5 anos após o lançamento do Plano Municipal de Cultura de São Paulo e não previu que este espaço estaria à venda nos anos seguintes. Essa imprevisibilidade se reflete no texto da meta 8, que não menciona em nenhum trecho a intencionalidade de fortalecimento e/ou promoção de eventos gratuitos em espaços públicos. E o neoliberalismo se infiltrou justamente nesta brecha, nesta omissão. Após se infiltrar, brotou em forma de circulação do capital concentrado nas mãos de entes privados, convertendo em lucro e concentração de riqueza.

O espaço público constitui-se como uma arena permanentemente disputada, na qual políticas públicas, práticas culturais e interesses econômicos produzem regimes diferenciados de acesso, uso e pertencimento. As políticas culturais podem, simultaneamente, ampliar experiências urbanas e instaurar mecanismos de exclusão legalizados. Há que se dizer que eventos gratuitos e públicos também movimentam a economia e geram renda e emprego para muitos trabalhadores da cultura. Porém, a minha crítica centra-se no uso de um espaço público para a realização de eventos e festivais que cobram ingressos a mais de R$100,00 (com ingressos premium valendo R$1.000,00) nos quais abordarei na próxima seção deste artigo, buscando compreender seus efeitos sobre a fruição do espaço público e sobre as formas contemporâneas de governança cultural urbana.

[4] Para conhecer sobre o Memorial do Skate no Vale Do Anhangabaú, assistir o documentário “Pedra Sobre Pedra”, produzido pelo coletivo Flanantes, que discorre sobre as motivações, resistência e propósitos da edificação do Memorial em meio às obras do projeto Novo Vale do Anhangabaú. O documentário foi lançado em 2021 e pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=waaX73obfxw.

FESTIVAIS NO VALE DO ANHANGABAÚ

Observar práticas sociais situadas, usos cotidianos e conflitos ordinários está no cerne do olhar antropológico sobre a cidade. A pergunta 'que tipo de cidade se produz quando a restrição temporária de um espaço público é legitimada e regulamentada?' orienta o início do fio condutor deste estudo. Mas, na minha experiência citadina, a sensação de censura e impedimento diante dos tapumes que interrompem trajetos, mudam a paisagem e me fazem desviar vieram bem antes do questionamento acima colocado.

O Mita Festival foi realizado no Vale do Anhangabaú nos dias 03 e 04 de junho de 2023 e contou com 17 shows nacionais e internacionais divididos em dois palcos. O Festival contou com artistas mundialmente conhecidos como Lana Del Rey, Florence + The Machine, HAIM e The Mars Volta.

Para acessar o evento, o valor mais baixo foi o da meia entrada do ingresso para a pista no primeiro lote, no valor de R$420,00 (R$350,00 somados a R$70,00 de taxas). A apropriação do espaço público do Vale do Anhangabaú por parte dos organizadores ganha mais uma camada com a instituição de uma pista premium no Festival, acessada mediante o pagamento de, ao menos, R$900,00 no primeiro lote na condição de meia entrada e, no segundo lote considerando o valor inteiro da entrada, R$2.388,00[5], que representava cerca de 1,8 a 1,9 vezes o salário-mínimo mensal vigente no país naquele ano. Além da barreira visível e material dos tapumes, há também a barreira socioeconômica que indica uma segmentação explícita na fruição cultural urbana. Essa segmentação não é apenas um efeito de mercado, mas um efeito produzido e legitimado por políticas culturais e dispositivos administrativos que permitem a privatização de espaços destinados originalmente ao uso comum. Nesta segmentação, 30 mil pessoas participaram do primeiro dia do Festival e 25 mil estiveram no segundo dia.

Figura 4 - Registros dos tapumes próximos ao palco do Festival Mita

[5] A tabela de valores pode ser consultada no site: https://festivalando.com.br/mita-festival-2023/



Fonte: G1 (2023)

Diante dos valores para acessar o Festival, o conceito de *citadinidade* que envolve táticas, criatividades e astúcias emergiu na prática durante os shows (DOMINGOS, 2022). Centenas de pessoas se espalharam ao redor dos tapumes no Vale do Anhangabaú e assistiram aos shows pelas frestas, escalando árvores e pontos de ônibus, vendo de longe os telões, Figura 4. Uma matéria publicada no site G1 (2023) relata que um grupo de fãs preferiu estar mais próximo do palco principal do lado externo, “onde não era possível ver o telão. Quem fez essa escolha conseguia ouvir um som mais potente do que o ouvido por quem estava na pista normal”.

Michel AGIER (2015, p. 484) cunhou o termo citadinidade ao pontuar que o “fazer-cidade” parte de um ponto de vista social, político e cultural que coloca a cidade em construção contínua, co-existindo com disputas, apropriações e processos. Ainda sobre a matéria do G1 (2023), há o seguinte relato de um professor que assistiu um dos shows do lado de fora: “foi uma surpresa, porque em todos os buraquinhos tinha alguém tentando ver. A gente teve a sensação de andar pelo Anhangabaú e ouvir a Lana cantando ao vivo como som ambiente. Isso foi perfeito”. O conceito de citadinidade permite a análise desses rompimentos de fronteiras que demarcam socioespacialmente a

vida urbana com práticas que desafiam o espaço disciplinar. Esse desafio ocorre por meio das táticas, das astúcias, das esquivas dos citadinos frente às relações de poder visíveis e invisíveis no espaço público.

O autor Rogério Leite (2010, p. 751) analisa que “na proporção direta da espetacularização da cultura e da tentativa de disciplinar o espaço, a vida cotidiana parece estar longe daquela rotinização preconizada”. Nas “fissuras, confrontações, contra-usos” emergem as “deambulações daqueles homens ordinários que taticamente demarcam suas práticas sociais no espaço vernacular e revelam a dimensão politicamente conflituosa da vida cotidiana” (p. 753).

Outro caso de Festival privado realizado no espaço do Vale do Anhangabaú foi o Castro Festival, que teve a sua quarta edição realizada no dia 21 de junho de 2025. Assim como o Mita, o Castro também contou com dois palcos com a apresentação de atrações nacionais como Ney Matogrosso, Ludmilla e Urias. Focado no público LGBTQIAPN+, teve uma participação estimada de 15 mil pessoas e os ingressos partiram do valor de R$150,00 e garantiu acesso 100% gratuito para pessoas trans e reverteu todo o lucro para a instituição Casa 1, voltada ao acolhimento de pessoas entre 18 e 25 anos que foram expulsas de casa por serem LGBT.

Os ingressos do Festival foram divididos em duas categorias: pista e backstage, sendo esta segunda categoria a com valor mais elevado (R$500,00 mais as taxas)[6]. O ingresso na categoria backstage garantia ao pagante uma maior proximidade do palco (similar à modalidade premium do Festival Mita), bar exclusivo e banheiro VIP. A existência de categorias hierarquizadas de ingresso reinscreve no espaço público uma lógica de distinção baseada no poder aquisitivo. Ainda que o festival se dirija a um público historicamente marginalizado no acesso à cidade, a diferenciação interna do público revela que a experiência urbana proporcionada pelo evento não é homogênea, mas atravessada por clivagens econômicas que produzem distintos regimes de fruição do espaço.

[6] Os valores dos ingressos podem ser consultados no site: https://tracklist.com.br/castro-festival-2025-veja-line-up-completo-precos-e-mais/

Durante os shows no Vale do Anhangabaú, alguns shows se estendem pela madrugada, impactando na qualidade de vida dos moradores do entorno. Uma matéria publicada pela CBN (2025) relata as dificuldades enfrentadas pelos moradores que motivaram a abertura de um inquérito civil pelo Ministério Público Federal. A partir de um levantamento no Diário Oficial realizado pela CBN, foi identificado que dos "20 eventos musicais particulares que foram realizados no Anhangabaú ao longo do ano" de 2025, "17 atravessaram a madrugada". Alguns decibéis depois, a Prefeitura de São Paulo instituiu a partir deste ano que as festas e shows realizados no Vale do Anhangabaú deverão ser encerrados, no máximo, até às 23h. Ainda de acordo com a matéria, a concessionária já foi notificada sobre a medida. No Caderno de Encargos da Concessionária, na página 36, foi celebrado que o respeito aos parâmetros de incomodidade e o sossego público deveriam ser respeitados.

Outro fator agravante destes eventos é que a montagem e a desmontagem das estruturas leva ao isolamento das áreas do Vale por muitos dias, impedindo a circulação pelo espaço. No mês de junho de 2025, o vereador e arquiteto Nabil Bonduki ingressou com uma representação no Ministério Público para interromper a concessão do Vale do Anhangabaú e desenvolveu um Projeto de Lei já protocolado na Câmara Municipal de São Paulo para que o Vale não possa ser futuramente concedido para o setor privado[7].

Em uma carta publicada em 2020 na página do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU), o vereador ressalta que o Vale (Figura 5) ao longo dos anos "foi praça, foi avenida tomada de carros, foi lugar de eventos, foi parque, foi moradia de população vulnerável, foi lugar de encontro" e que, neste novo projeto, merecia respeito não apenas em sua materialidade física, mas sobretudo em sua condição de espaço público aberto à coexistência de usos diversos e, por vezes, conflitivos. Tal afirmação remete à compreensão do Vale como um território cuja legitimidade histórica se construiu a partir da circulação, da permanência e do encontro, elementos que tensionam modelos de gestão orientados por lógicas de ordenamento excessivo e de rentabilização do espaço urbano.

[7] O vídeo de Nabil Bonduki sobre o caso pode ser visualizado no link: https://www.facebook.com/watch/?v=1923942475222829

Figura 5 - Vale do Anhangabaú projetado pelos arquitetos urbanistas Rosa Kliass, Jorge Wilheim, Jamil Kfouri, antes da reforma para o projeto atual



Fonte: CAU (2020)

Ao priorizar o "valor de troca" por meio do cercamento por tapumes para festivais musicais de alto custo, a concessão negligencia a dimensão do "valor de uso" (LEFEBVRE, 2001) e a função social do Anhangabaú como um espaço público. Assim, o cenário de 2026, marcado pela revisão do Plano Municipal de Cultura, nos exigirá uma reiteração do Direito à Cidade que resgate a real finalidade do Vale do Anhangabaú: a pluralidade, o ponto de encontro de lazer e de fruição livre de tapumes, barreiras e taxas para acesso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo evidenciam que o Vale do Anhangabaú constitui um espaço público permanentemente tensionado por disputas entre usos culturais, interesses econômicos e dispositivos de governança urbana. A

realização de eventos privados no local, ainda que autorizada e regulamentada pelo poder público, revela como a fruição do espaço pode ser condicionada por critérios de acesso econômico, produzindo fronteiras materiais e simbólicas que afetam trajetos, percepções e pertencimentos. A partir de uma abordagem da antropologia urbana, foi possível compreender que essas fronteiras não se impõem de maneira absoluta, sendo constantemente atravessadas por práticas táticas, contra-usos e experiências que reiteram a cidade como um processo em construção.

Os casos analisados demonstram que eventos culturais de grande porte operam como dispositivos ambíguos. Por um lado, ativam a cidade, movimentam a economia cultural, produzem visibilidade simbólica e, em alguns casos, incorporam ações de caráter redistributivo e inclusivo. Por outro, instauraram regimes diferenciados de acesso ao espaço público, especialmente quando os valores dos ingressos superam de forma expressiva o rendimento médio da população. Essa ambivalência aponta para a necessidade de deslocar o debate para além da dicotomia entre público e privado, problematizando como as políticas culturais participam ativamente da produção de desigualdades urbanas, mesmo quando orientadas por discursos de democratização da cultura.

Nesse contexto, a revisão do Plano Municipal de Cultura da cidade de São Paulo apresenta-se como uma oportunidade estratégica para repensar os critérios de ocupação cultural do Vale do Anhangabaú e outros milhares de espaços urbanos. Ainda que o Vale esteja sob gestão privatizada, torna-se fundamental que o planejamento cultural da cidade contemple, de forma explícita, a promoção de eventos públicos e gratuitos como contrapartida estruturante ao uso do espaço. A garantia de uma programação cultural gratuita, regular e diversa não apenas amplia o Direito à Cidade, como também reforça o caráter público do Vale, evitando que sua ocupação seja predominantemente orientada por lógicas de mercado e consumo cultural restritivo.

Reconhecer a centralidade do Vale como espaço de encontro, circulação e conflito implica afirmar que a cultura, enquanto política pública, deve operar não apenas como vetor econômico, mas como instrumento efetivo de ampliação do acesso, da

convivência e da vida urbana compartilhada. Na luta por uma cidade aberta para todos, os shows realizados recentemente nas areias da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, operam como um farol para outras cidades brasileiras e do mundo ao demonstrarem que é possível promover eventos culturais de grande porte com acesso gratuito em espaços públicos centrais.

Por fim, espera-se que o debate sobre eventos privados no Vale do Anhangabaú não se reduza à legalidade de sua realização, mas envolva questões centrais sobre justiça espacial, cidadania cultural e democracia urbana. Ao evidenciar como políticas culturais, práticas cotidianas e dispositivos de controle se entrelaçam na produção do espaço público, este artigo contribui para uma reflexão mais ampla sobre os modos contemporâneos de governança cultural da cidade.

Referências

AGIER, M. Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade. O Antropólogo, a Margem e o Centro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, Dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300483&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 jan. 2026.

CAU. *Qual o significado de termos um novo projeto para o Vale do Anhangabaú em São Paulo?* 2020. Acesso em 17 jan. 2026. Disponível em: https://caubr.gov.br/qual-o-significado-de-termos-um-novo-projeto-para-o-vale-do-anhangabau-em-sao-paulo/

CBN. *Shows e festas no Vale do Anhangabaú deverão acabar às 23h após queixas de barulho*. 2025. Acesso em 17 jan. 2026. Disponível em: https://cbn.globo.com/sao-paulo/noticia/2025/12/27/a-partir-de-2026-festas-e-shows-no-vale-do-anhangabau-sp-deverao-terminar-ate-as-23h.ghtml.

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. *Estud. av.*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, abr. 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 jan. 2026.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación*, n. 1, p. 53-76, 2008.

CIDADE DE SÃO PAULO. *Plano Municipal de Cultura de São Paulo*. 2016. Acesso em 17 jan. 2026. Disponível em: https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2023/07/PMC_FINAL.pdf

DOMINGOS, B. S. M., GOMES DA COSTA, A. C., & GOMES, C. (2024). Uns e Outros: Espaço de Todos/as/es. *Revista de Direito da Cidade*, 16(1), 144–171. https://doi.org/10.12957/rdc.2024.69223

DOMINGOS B. S. M. *É o Vale!: cartografias de intervenções artísticas visuais urbanas e narrativas por direito à cidade e citadinidade a partir do Vale do Paraíba Paulista*. São José dos Campos, SP, 2022. 267 f. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade do Vale do Paraíba, Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento, São José dos Campos, 2022.

G1. *Fãs veem shows do festival Mita sem pagar ingresso, nos arredores do Vale do Anhangabaú*. 05 Jun 2023. Acesso em 16 jan. 2026. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2023/06/05/fas-veem-shows-do-festival-mita-sem-pagar-ingresso-nos-arredores-do-vale-do-anhangabau.ghtml

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, R. P. A inversão do cotidiano: práticas sociais e rupturas na vida urbana contemporânea. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, v. 53, n. 3, p. 737- 756, 2010.

MACHADO, G. M. C. Cidade para quais pessoas? Sobre as contradições da reforma do Vale do Anhangabaú. *Tempo Social*, v. 34, n. 1, p. 153–174, jan. 2022.

MALATESTA, M. *Caminhar pelo Anhangabaú: uma breve história do Vale a partir de quem anda a pé*. 06 Set 2020. ArchDaily Brasil. Acesso em 16 jan. 2026. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/946770/caminhar-pelo-anhangabau-uma-breve-historia-do-vale-a-partir-de-quem-anda-a-pe

MOUFFE, C. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? *Arte & Ensaios*, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 27, 2013.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Concessionária assume Vale do Anhangabaú com programação de cultura, esporte e lazer*. 06 Set 2021a. Acesso em 17 jan. 2026. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/w/noticia/concessionaria-assume-vale-do-anhangabau-com-programacao-de-cultura-esporte-e-lazer

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Caderno de Diretrizes de Uso, Ocupação e Encargos da Concessionária*. 2021b. Acesso em 17 jan. 2026. Disponível em: https://drive.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/governo/desestatizacao/anhangabau/ca/ANEXO%20III%20DO%20CONTRATO%20%20-%20CADERNO%20DE%20ENCARGOS%20DA%20CONCESSIONARIA.pdf.

VANNUCHI, L. A destruição criativa do vale do Anhangabaú. 01 Out 2020. *Quatro Cinco Um*. Acesso em 16 jan. 2026. Disponível em: https://quatrocincoum.com.br/artigos/as-cidades-e-as-coisas/a-destruicao-criativa-do-vale-do-anhangabau/

O FENÔMENO DO K-POP COREANO NO MERCADO INTERNACIONAL: LIÇÕES PARA O FUNK BRASILEIRO

Caíque da Conceição dos Santos[1]
Mírian Carla Soares de Pinho[2]
Paloma Araújo Costa[3]
Carmen Lúcia Castro Lima[4]

RESUMO:
O funk é um gênero musical brasileiro com raízes na história da música negra dos Estados Unidos (EUA). Ao longo do tempo, consolidou-se como manifestação cultural brasileira e motor da economia, ao gerar ocupação e renda em comunidades periféricas. Este artigo é um estudo de caso que tem como objetivo geral analisar o potencial deste estilo musical no mercado internacional, tendo como referência o k-pop. Foi desenvolvido a partir da metodologia qualitativa exploratória, o que possibilitou compreender a evolução do funk desde a sua condição como ritmo marginalizado até o processo de reconhecimento, bem como a relevância do k-pop para o incentivo a políticas públicas direcionadas à valorização dos ritmos nacionais como cadeias de produção cultural e econômica.

PALAVRAS-CHAVE: funk, manifestação cultural, motor da economia, mercado internacional, políticas públicas.

1 INTRODUÇÃO

O funk possui uma trajetória histórica vinculada ao processo de difusão da cultura negra na esfera global, sendo reconhecido como um movimento sociomusical adaptável às localidades onde se insere, contribuindo para o empoderamento e a visibilidade de comunidades periféricas (RANGEL; SILVA, 2018). A percepção do funk como objeto de estudo perpassa os estudos antropológicos, que constatam os processos de formação identitária e a relatividade cultural (CUCHE, 1999).

Esse estilo, como manifestação cultural, é comumente marginalizado pela sociedade brasileira, que o percebe como movimento musical que surge entre os grupos

[1] Mestrando em Estudos Territoriais (UNEB), Brasil. E-mail: caique.santosweb02@gmail.com. Assistente Administrativo – Secretaria Especial de Relações Internacionais (UNEB);
[2] MBA em Marketing (USP), Brasil. E-mail: miriancspinho@gmail.com. Planejamento e Gestão de Mídias Sociais;
[3] Bacharela em Turismo e Hotelaria (UNEB), Brasil. E-mail: palomacosta08022001@gmail.com. Analista Administrativa - *VFS Global Visa Application Center in* Salvador;
[4] Doutora em Cultura e Sociedade (UFBA), Brasil. E-mail: carmen.lima20@gmail.com. Docente –Bacharelado em Turismo e Hotelaria (UNEB).

de menor poder aquisitivo. Nesse sentido, tal pensamento etnocêntrico propõe a valorização de outros ritmos como representações do Brasil e invisibiliza a realidade de pessoas negras oriundas da periferia.

Ao referenciar o funk como o "k-pop brasileiro", entende-se o potencial econômico de manifestações culturais nacionais, que podem evidenciar a identidade nacional e, ao mesmo tempo, promover o desenvolvimento (DUVIVER, 2019). Dentre os segmentos econômicos beneficiados pela exportação desses ritmos, por meio de recursos audiovisuais como clipes musicais e *reels*, assim como letras que despertam memórias afetivas, há o turismo, atividade que representa 10% do PIB global e que movimentou, em 2025, US$ 1,9 trilhões (WTTC, 2024; ONU, 2025).

Este estudo tem como questão norteadora "Qual o potencial do funk no mercado internacional?". O objetivo geral é analisar esse segmento, tendo como referência o fenômeno multifacetado do k-pop. Os objetivos específicos são: a) compreender a evolução histórica e repercussões do funk no Brasil; b) analisar as discussões acerca do ritmo no âmbito das políticas públicas; c) identificar as semelhanças entre o funk e o K-pop quanto ao desenvolvimento social, econômico e turístico.

Este estudo se justifica pela necessidade de compreender o potencial de ritmos nacionais, em especial o funk, para o desenvolvimento socioeconômico e turístico das nações. Presume-se que este estudo apresenta reflexões acerca das políticas públicas e estudos que envolvem o funk e sua relevância para a economia da cultura.

No tocante à metodologia, trata-se de uma pesquisa qualitativa que, segundo Gil (2007), provoca a análise robusta de um problema em estudo, que viabiliza a geração de hipóteses norteadoras de aplicações diretas na sociedade ou continuidade dos estudos científicos. Quanto à sua natureza, este estudo é básico, pois induz o desenvolvimento da ciência e não possui aplicação prática imediata (GERHARDT; SILVEIRA, 2009).

O método de abordagem é definido a partir da perspectiva dedutiva, que emerge da observação de fenômenos gerais que acarreta em conclusões sobre um evento singular (RODRIGUES; KEPPEL; CASSOL, 2019). Essa pesquisa teve como base a revisão de literatura e midiática, que sucedeu sem a utilização de critérios rígidos de

seleção e filtragem.

A estrutura deste artigo científico é composta por cinco seções principais. Após a introdução, apresenta-se a evolução histórica e a reverberação do funk no Brasil; em seguida, compara-se o movimento musical do funk ao k-pop e revelam-se as perspectivas para o desenvolvimento turístico desencadeado por esses ritmos; depois, expõe-se as discussões sobre a inserção do funk no mercado internacional; por fim, são delineadas as considerações finais acerca do problema analisado.

2 HISTÓRICO E REVERBERAÇÕES DO FUNK NO BRASIL

O funk como manifestação cultural das periferias brasileiras possui uma trajetória histórica marcada por eventos que contribuíram para a sua inserção e expansão no cenário musical nacional. No ano de 2018, o funk foi considerado patrimônio cultural da capital fluminense. Já em 2023 e 2024, os bailes funk e a dança passinho, respectivamente, foram reconhecidos como patrimônio cultural imaterial do estado do Rio de Janeiro. Nesta seção, busca-se identificar, de forma sistemática, o processo evolutivo do funk, a repercussão na sociedade e a relação com o poder público.

Para Domingues e Medeiros (2024), a raiz do funk é oriunda dos Estados Unidos, caracterizada como derivação do *Soul Music*, em sincronia com influências do *Rhythm & Blues (R&B)* e do *Jazz*. Foi criado, em 1960, por James Brown, que promoveu uma mudança rítmica na batida.

No cenário brasileiro, o funk chegou no final da década de 1970, difundindo-se pelas periferias cariocas e impulsionando bailes realizados na zona sul do Rio de Janeiro. Com o desenvolvimento da música brasileira e a reivindicação da casa de espetáculos Canecão para a realização de shows desse gênero, os bailes intitulados “Bailes da Pesada”, produzidos pelos cantores e *disc jockeys* (DJs) *Big Boy* (1943-1977) e Ademir Lemos (1946-1988), foram paulatinamente transferidos para o subúrbio da cidade (VIANNA, 1998).

A presença do movimento sociocultural do funk nas comunidades fomentou a repercussão midiática, com o protagonismo da jornalista negra Lena Frias como a

primeira a reportar o movimento designado "*Black Rio*", que reunia pessoas para dançar. A partir de 1980, influenciado pelo subgênero "*Miami Bass*", o funk brasileiro incorporou batidas eletrônicas mais rápidas e letras erotizadas (ASSEF, 2003).

Segundo Beschizza (2015), o *Miami Bass* passou a ser a influência principal do DJ, ao promover a incorporação de técnicas de *Sampling* (reutilização de trechos de outras músicas) pelos DJs dos EUA. O impacto do movimento hip-hop, que inspirou o Miami Bass e, consequentemente, o funk, no cenário nacional, é compreendido também na perspectiva dos Mestres de Cerimônia (MC), artistas que cantam ou realizam remixes com diferentes composições.

2.1 DESENVOLVIMENTO RÍTMICO E REPERCUSSÃO JUNTO AO PÚBLICO BRASILEIRO

Para Fagundes (2024), a chegada do funk ostentação em 2010 trouxe uma nova roupagem para o ritmo, que passa a adotar letras que narram um estilo de vida fundamentado em carros importados, roupas de marca, joias, mansões de luxo e festas extravagantes. Segundo Viana (2010), um dos pontos considerados determinantes para a profissionalização e posterior expansão do ritmo foi a produção e expansão do ritmo fora dos limites da cidade do Rio de Janeiro.

Com a chegada em São Paulo, produtoras e gravadoras especializadas no gênero surgiram e promoveram a mercantilização do ritmo. Outro fato que ajudou a profissionalizar aqueles envolvidos no movimento foi a criação da Liga do Funk, derivada do projeto "Morada da Liga", tendo entre seus idealizadores Marcelo Galático e Bruno Ramos. Esses ajudaram a capacitar artistas da periferia, promovendo o debate sobre o funk e contribuindo para a consolidação no cenário musical nacional (DEL PICCHIA, 2018).

A democratização do acesso à internet, mídias sociais e plataformas de *streaming* foram elementos fundamentais para a ampliação do alcance e aceitação do funk, que se tornou um sucesso além das favelas e áreas periféricas (MONTEIRO, 2020). Para a autora, a "virada de jogo" ocorreu a partir da primeira década do século

XXI, com a notoriedade de músicas como “Bum Bum Tam Tam”, “Baile de favela” e “Olha a Explosão”, que entraram no top 200 global dos principais serviços de streaming musical.

Desde 2014, quando a plataforma Spotify chegou ao Brasil, o ritmo cresce em média 51% ao ano, empatando com o sertanejo como o ritmo mais ouvido do país (SPOTIFY, 2019). Para Prado (2018), desde 2016 o funk possui um crescimento global de 4.694%, consolidando-se como parte da música brasileira e com reconhecimento internacional.

Para Almeida (2022), o Estado é contraditório quando promove a repressão da juventude negra e periférica nos bailes funk, uma vez que o estatuto da juventude garante que toda a população dispõe do direito de exercer suas práticas culturais e que cabe ao poder público o incentivo ao desenvolvimento, por parte dos jovens, de ações culturais e artísticas. Dessa forma, é preciso cobrar ao poder público a criação de políticas públicas que visam proteger e valorizar esse movimento, permitindo a desestigmatização dos preconceitos.

Segundo Cecotti (2024), o funk tem passado por transformações positivas que revelam a diversidade, a extensão territorial do Brasil e sua pluralidade cultural, e o enaltecimento de grupos sociais excluídos, como a população negra, a comunidade LGBTQIAP+ e as mulheres. Por outro lado, transparece que as políticas públicas direcionadas ao movimento são negligenciadas, o que impacta na falta de engajamento do público do funk quanto às ações sociais e a continuidade dos estágios de formação.

Dentre as poucas iniciativas do poder público para a valorização do funk como manifestação cultural e patrimônio imaterial da cultura brasileira, destaca-se a promulgação da Lei 14.940/24, que institui o dia 12 de julho como a data nacional de homenagem ao funk (BRASIL, 2024). Isso representa um avanço para que o funk seja finalmente compreendido como cultura e arte brasileira. É evidente que a desestigmatização do funk não ocorrerá de forma repentina, se faz necessária, inicialmente, a criação de versões suaves do ritmo, para que este possa transitar em espaços como televisão e rádio, que estão entre os setores midiáticos que mais recebem

investimentos.

3 O FUNK NO MERCADO INTERNACIONAL: POTENCIAL COMO O "K-POP BRASILEIRO"

A presente seção apresenta uma discussão sobre o modelo de fomento adotado na Coreia do Sul, para o movimento k-pop. Entende-se que essa experiência pode trazer lições para políticas públicas voltadas ao funk no Brasil. O governo sul-coreano projetou a onda Hallyu como uma forma de *soft power*, uma maneira de exercer influência no mundo sem o uso da força militar ou diplomática (SILVA, 2023). Devido à projeção da sua cultura, a Coreia do Sul tem conseguido melhorar sua imagem no exterior, apresentando-se como um centro inovador em diversos âmbitos.

Uma das principais estratégias do governo é promover a exportação cultural, transformando a cultura popular sul-coreana em um produto global, o que inclui até mesmo o desenvolvimento de novos gêneros de entretenimento (DEUS, 2023). Assim, investe-se em campanhas e programas para levar as produções nacionais a mercados internacionais.

Ademais, a Coreia do Sul se beneficia de um aumento no turismo impulsionado pela popularidade global da sua cultura pop. O governo utiliza a onda Hallyu para atrair turistas estrangeiros, especialmente através de eventos, festivais e turismo temático, como o *k-pop tourism*, com visitas aos locais de filmagens de dramas populares (DEUS, 2023). Ainda, a exportação cultural sul-coreana também tem como objetivo fortalecer os laços diplomáticos com outros países, ao reforçar a integração entre os povos.

Para mais, o governo tem apoiado a indústria musical por meio de políticas que incentivam a colaboração com empresas internacionais, a formação de novos artistas e a promoção de eventos de grande porte. Dessa forma, a música tornou-se a principal fonte para estabelecer a Coreia do Sul como um importante *player* no mercado internacional do entretenimento (GAVIOLI, 2023).

3.1 LIÇÕES DA EXPERIÊNCIA DO K-POP PARA O FUNK

Diferentemente da Coreia do Sul, que investe fortemente em suas indústrias culturais como o k-pop, o Brasil enfrenta dificuldades em transformar o funk em uma ferramenta estratégica de exportação cultural, o que se reflete na falta de políticas públicas consistentes para promover o gênero em mercados internacionais. A gestão atual parece reconhecer o funk como parte do patrimônio cultural, mas a falta de investimento em infraestrutura e capacitação impede que o gênero atinja seu pleno potencial econômico, semelhante ao atingido pelo k-pop.

Atualmente, o governo sul-coreano reforça a relevância e a importância estratégica do k-pop e da cultura como forças essenciais para o país, principalmente no âmbito de sua economia e projeção global. Em 2023, o setor de entretenimento gerou mais de 800 bilhões de reais para a economia sul-coreana através das exportações de suas músicas, dramas e jogos digitais, consolidando o país como uma das maiores potências culturais do mundo (IADB, 2024).

Em uma demonstração de compromisso com a expansão dessa influência, o governo da Coreia do Sul anunciou a construção de um complexo cultural que deverá estar concluído até 2035, o qual incluirá escolas especializadas em produção audiovisual e musical, estúdios de criação de conteúdo e atrativos turísticos (OLIVIERI, 2024). Nessa perspectiva, o impacto do k-pop transcende as barreiras da música, promovendo a língua coreana, a moda, os valores sociais e até o turismo, visto que milhões de fãs viajam para o país motivados por sua paixão por grupos e artistas locais.

Para além das ações governamentais, as empresas sul-coreanas são aliadas na visão e na gestão da cultura como produto. Assim, elas criam, promovem e comercializam artefatos que valorizam a experiência de forma emotiva para os consumidores. Outra estratégia de marketing que as empresas utilizam é a atribuição de cores, animais, nome de grupo musical e *fandom*, além de objetos referentes aos grupos (DUPUIS, 2020).

Dessa forma, o funk pode se inspirar nas estratégias de marketing do k-pop para expandir sua presença global. As empresas sul-coreanas são estratégicas no momento de criar uma experiência emocional e envolvente para o público, algo que o funk também

pode explorar, utilizando sua presença e autenticidade. Isso inclui o desenvolvimento de conceitos visuais marcantes, com cores e símbolos que representam os artistas e suas mensagens, proporcionando, assim, a identificação e a lealdade dos fãs.

Outra iniciativa relevante é a confecção de produtos que vão além da música, como *merchandising* exclusivo, que reforça a conexão dos fãs com os artistas (GALHARDI, 2014). Ao adotar essas práticas, o funk não apenas poderia ampliar seu alcance, mas também criar uma comunidade global vibrante, capaz de rivalizar com a popularidade do k-pop.

Apesar dos desafios, o funk tem demonstrado potencial de consolidação global. A crescente aceitação em festivais internacionais como o Lollapalooza e o Coachella, e colaborações com artistas de renome como o grupo Major Lazer e o canadense The Weekend, indicam uma mudança positiva. Assim como o k-pop, o funk possui autenticidade e apelo regional, tornando-se símbolo de resistência cultural e expressão das realidades sociais brasileiras.

Ao comparar o funk com o k-pop, ambos os gêneros possuem relevância internacional, mas são tratados de maneiras distintas, especialmente pela mídia global. O k-pop, além de ser um fenômeno cultural mundial, gera bilhões de dólares anualmente para a Coreia do Sul, impulsionando sua economia e promovendo a imagem do país. Esse sucesso é reflexo de uma estratégia cultural robusta, impulsionada pelo governo sul-coreano, que soube valorizar e promover sua cultura como ativo comercial e diplomático.

4 DESAFIOS E POSSIBILIDADES PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO DO FUNK

A ascensão do funk no mercado internacional tem sido um catalisador para a formação e a perpetuação de narrativas sobre os benefícios da disseminação global de manifestações culturais genuinamente brasileiras. Este movimento não apenas amplia as possibilidades econômicas e culturais para o mercado brasileiro, mas também reforça a valorização e o reconhecimento do funk como um patrimônio nacional. Apesar disso, o

ritmo enfrenta desafios que acabam dificultando sua plena internacionalização.

Alexandre (2024) salienta que, em novembro de 2023, o DJ carioca Ramon Sucesso lançou um vinil que repercutiu em lojas europeias e sites estadunidenses, tal acontecimento projetou uma visibilidade para outros artistas do gênero. Esse efeito não se limitou ao sucesso comercial da música, mas também estimulou a venda de camisetas estampadas, o que evidencia o efeito positivo gradual que o ritmo pode ter na economia nacional.

A criação de um editorial fotográfico pelos residentes da Brasilândia, zona norte de São Paulo, é um exemplo emblemático desse movimento. Esse marco inicial visa expor os estereótipos e as lutas desse grupo, abrangendo também pautas identitárias essenciais, como o movimento negro, a comunidade LGBTQIA+, a luta das mulheres por equidade de direitos e a desconstrução das favelas como espaços para além da criminalidade, pobreza e tráfico de drogas (RODRIGUES, 2021a).

As expectativas quanto ao “funk futurista” sugerem que ele transcende seu papel atual de animar "bailes" e "paredões", tornando-se uma vitrine da juventude periférica (RODRIGUES, 2021b). Isso reflete a intenção de romper com o estigma do passado e promover a evolução do ritmo, agora associado às novas tecnologias. Um caso específico desse avanço é o videoclipe da música "Bum Bum Tam", que alcançou a maior audiência da história nacional, com 1.627.485.380 visualizações.

Embora o "Cyberfunk" seja um fenômeno ainda em desenvolvimento e de difícil definição, por abranger mais do que música e dança, este incorpora a cultura e a identidade de um grupo social, o tornando-se um movimento complexo e passível de diversas críticas e análises (RODRIGUES, 2021b). No entanto, é importante ressaltar que o funk não se limita ao mundo on-line: ele permeia diversos espaços. A internet se apresenta como um palco essencial para o funk futurista, tornando-se um ambiente relevante para debate, troca e promoção.

A atual expansão internacional do funk sustenta-se em três pilares essenciais: a associação do ritmo à música latina; a colaboração com artistas e DJs estrangeiros, que tocam as músicas em shows e eventos em todo o mundo; e a capacidade dos artistas e

produtores brasileiros de se manterem atualizados com as tendências globais, monitorando e acompanhando os rumos do mercado musical (ALEXANDRE, 2024). Esses pilares têm sido essenciais para que o ritmo continue conquistando seu espaço internacional, mesmo diante das barreiras culturais e comerciais.

Para Julio (2018), existe um paralelo revelador entre o funk e o bossa nova, sendo este o segundo sendo o primeiro ritmo brasileiro a viralizar no mercado internacional da música. Enquanto a Bossa foi amplamente bem aceita pela sociedade brasileira na década de 1950, na atualidade o funk é um gênero musical ainda marginalizado no país. Todavia, o ritmo recebe amplo apoio das gravadoras e das plataformas digitais, que desempenham papéis estratégicos ao criar novas metodologias de pesquisa, recrutamento e desenvolvimento de talentos, oferecendo todo o suporte nacional e internacional para que o funk continue crescendo.

Alexandre (2024) enfatiza as limitações do funk para se manter em tendência e os desafios estruturais que enfrenta, como o preconceito de classe e o racismo. Ademais, a análise do funk sob a perspectiva internacional também se sustenta no entendimento da exotificação do ritmo, legitimação por intermédio do sucesso internacional e necessidade de garantir o crescimento sólido, com a ocupação de espaços e plataformas que potencializam o ritmo para além da sua identidade latina.

Dessa forma, para construir uma análise da trajetória e da situação do funk no mercado internacional, é preciso transcender o âmbito musical. O ritmo se apresenta em duas dimensões: um produto cultural autêntico do Brasil e uma expressão cultural de contestação social. Portanto, sua expansão no mercado não se limita a denominação de fenômeno musical, mas uma representação das culturas periféricas e sua força para desafiar narrativas dominantes e alcançar reconhecimento no cenário global.

Em síntese, considerando a experiência do k-pop, a internacionalização do funk deve ser apoiada por políticas públicas que garantam sua identidade cultural e fomentam seu potencial econômico e social. Assim, tornando-se possível equilibrar tradição e inovação, consolidando-se como uma força cultural e econômica no mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a evolução deste trabalho, é possível perceber como o funk, um ritmo historicamente marginalizado, conseguiu romper paradigmas e se estabelecer como um dos principais gêneros musicais do Brasil. Hoje, além da conquista do cenário nacional, o funk firmou-se como o principal ritmo brasileiro ouvido fora do país na plataforma de *streaming* Spotify, refletindo uma mudança significativa na forma como a música brasileira é consumida. Essa difusão comprova o potencial do funk de ressoar junto a diversas audiências, tanto no Brasil quanto no exterior.

Entretanto, apesar do avanço, o estilo musical ainda enfrenta preconceito por parte de uma parcela considerável da população. Frequentemente, é classificado como de baixa qualidade e desvalorizado como uma forma legítima de manifestação cultural. Nesse sentido, tal marginalização invisibiliza o fato de que o funk é uma poderosa expressão da realidade vivida por grupos periféricos no Brasil. Suas letras e batidas narram desafios e problemas cotidianos, aspirações e a luta por reconhecimento, refletindo uma cultura vibrante que merece celebração, valorização e respeito.

Outrossim, uma parcela da população ainda não reconhece o desenvolvimento do funk em sua trajetória histórica, sua potencialidade do ritmo como forma de ascensão social por pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica e uma peça-chave na expansão da indústria musical, o que limita a percepção da diversidade cultural e o incentivo ao ritmo por meio de políticas públicas. Essa visão restrita enfraquece o enaltecimento do estilo musical como um dos principais movimentos culturais do Brasil e fonte de exportação cultural.

Diante desse cenário, é essencial adotar, por parte das esferas governamentais, uma perspectiva mais atenta e planejada em relação ao funk. Em vista disso, seu reconhecimento como um bem nacional e uma forma legítima de expressão cultural contribuiria para transformar a vida dos grupos sociais envolvidos e serviria como oportunidade de potencialização do fluxo turístico. Desse modo, a promoção do funk em festivais, eventos e iniciativas culturais poderia favorecer outras percepções sociais do ritmo, fomentando a inclusão social de manifestações culturais secundarizadas e a diversidade que caracteriza o Brasil.

Por fim, ao mudar a percepção sobre o funk e suas contribuições sociais e econômicas, pode-se abrir caminho para um futuro mais inclusivo e próspero. Nesse contexto, a música brasileira, em todas as suas formas, deve ser reconhecida e valorizada, tanto no Brasil quanto no cenário internacional, como meio de difusão do sentimento coletivo de pertencimento e projeção da identidade nacional, assim como ocorre com o k-pop no cenário sul-coreano.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, L. Funk Sem Escalas: A Internacionalização do Som das Ruas. **Portal ESPM Jornalismo**. *s. l.*, 2024. Disponível em: https://jornalismorio.espm.br/geral/funk-sem-escalas-a-internacionalizacao-do-som-das-ruas/

ALMEIDA, R. P. A importância da implementação de políticas públicas direcionadas à cultura funk. **Revista Observatório 32**. [on-line], 2022. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/secoes/observatorio-itau-cultural/revista-observatorio/politicas-publicas-funk-renata-prado

ASSEF, C. Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil. **Conrad Editora do Brasil**. São Paulo, 2003.

BESCHIZZA. C. B. C. Uma introdução ao funk carioca: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas. **Universidade Federal de Uberlândia**, Uberlândia, 2015.

BRASIL. Lei institui 12 de julho como o Dia Nacional do Funk. **Câmara dos Deputados**. [on-line], 2024. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/1085999-LEI-INSTITUI-12-DE-JULHO-COMO-O-DIA-NACIONAL-DO-FUNK#:~:text=Lei%20institui%2012%20de%20julho,Portal%20da%20C%C3%A2mara%20dos%20Deputados

CECOTTI, A. G. Movimento cultural predominante na juventude periférica tem pouca atenção do poder público, que não deveria ignorar a potência de manifestação. Entrevistador: André Santos. **Periferia em Movimento**. 2024. Disponível em: https://periferiaemmovimento.com.br/funkepolitica02102024quebradecide/#:~:text=Parte%20dessas%20inseguran%C3%A7as%20se%20deve%20ao%20descaso,a%20uma%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de%20neglig%C3%AAncia%20e%20abandono

CONSELHO MUNDIAL DE VIAGENS E TURISMO - WTTC. **Travel & Tourism set to Break All Records in 2024, reveals WTTC**. [on-line], 2024. Disponível em: https://wttc.org/news-article/travel-and-tourism-set-to-break-all-records-in-2024-reveals-wttc

CUCHE, D. A noção de cultura nas ciência sociais. **Editoria da Universidade do Sagrado Coração**, Bauru, 1998.

DEL PICCHA, P. M. Fluxos de Funk em Heliópolis - agências sociais dos paredões de som. **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2018.

DEUS, T. S. Uma Análise Hallyu (A Onda Coreana) e sua Influência Econômica na Coreia do Sul. **Universidade Federal de Alfenas**, Varginha, 2023.

DOMINGUES, P.; Medeiros, C. A. Black Rio: música, política e identidade negra. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, 2024.

DUPUIS, A. **For the Love of K-Pop Branding**. Glantz Design, 2020. Disponível em: https://glantz.net/blog/for-the-love-of-k-pop-branding/

DUVIVER, G. Greg News: K-pop. Vídeo. 30min30s. **Canal HBO Brasil**, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_UXBNf2N2Bw

FAGUNDES, B. B. Funk generation: a influência de anitta na globalização da cultura das favelas cariocas. **Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 2024.

GALHARDI, L. P. Publicidade emocional: a prática no cotidiano como forma de divulgar a marca construindo imaginários. **Sessões do imaginário**, v.19, n. 31, Porto Alegre, 2014.

GAVIOLI, S. M. S. A Cultura Coreana como instrumento de Soft Power da Coreia do Sul: Uma análise sobre a Hallyu. **Universidade Federal de São Paulo**, Osasco, 2023.
GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. Métodos de Pesquisa. 1. ed. **Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 2009.

GIL, A. C. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. **Atlas**, São Paulo, 2007.
INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK - IADB. Comércio entre Coreia do Sul e América Latina e Caribe registra níveis recordes. 2024. Disponível em: https://www.iadb.org/pt-br/noticias/comercio-entre-coreia-do-sul-e-america-latina-e-caribe-registra-niveis-recordes

JULIO, K. B. Funk tipo exportação? O mercado está de olho no ritmo. **Meio e Mensagem**, 2018. Disponível em: https://rio2c.meioemensagem.com.br/noticias2018/2018/04/06/funk-tipo-exportacao-por-que-o-mercado-esta-de-olho-no-ritmo/

MONTEIRO, T. Da periferia para o mainstream – Music & Branding. **Meio & Mensagem**, 2020. Disponível em: https://musicbranding.meioemensagem.com.br/capitulos/da-periferia-para-o-mainstream.html

OLIVIERI, F. **“**Hollywood” coreana? Nova cidade deve atrair fãs de K-Pop e K-Dramas. **Exame**, 2024. Disponível em: https://exame.com/pop/hollywood-coreana-nova-cidade-deve-atrair-fas-de-k-pop-e-k-dramas/

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS – ONU. (2026, 01 de Janeiro).International tourist arrivals up 4% in 2025 reflecting strong travel demand around the world. 2025. Acessado em: https://www.untourism.int/un-tourism-world-tourism-barometer-data

PRADO, C. Funk cresceu mais de 3.000% no streaming for a do Brasil desde 2016. **G1**, 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/funk-cresceu-mais-de-3000-no-streaming-fora-do-brasil-desde-2016.ghtml

RANGEL, P. L. N.; SILVA, C. C. O legado da cultura negra: samba e funk. **Revista Ensaios e**

Pesquisas em Educação e Cultural, Rio de Janeiro, 2018.

RODRIGUES, T. Funk futurista levanta autoestima da quebrada e invade as redes sociais. **UOL**, 2021a. Disponível em: https://www.uol.com.br/tilt/colunas/quebrada-tech/2021/03/10/cyberfunk-conheca-o-futuro-do-funk-nas-periferias-e-favelas.htm

RODRIGUES, T. CyberFunk: conheça o futuro do funk nas periferias e favelas. **Desenrola e não me Enrola**, 2021b. Disponível em: https://desenrolaenaomenrola.com.br/quebrada-tech/cyberfunk-conheca-o-futuro-do-funk-nas-periferias-e-favelas/

RODRIGUES, T. T.; KEPPEl, M. F.; CASSOL, R. O método indutivo e as abordagens quantitativa e qualitativana investigação sobre a aprendizagem cartográfica de alunossurdos. **Pesquisar Revista de Estudos e Pesquisas em Geografia**, Florianópolis, 2019.

SILVA, M. C. V. A. Hallyu e Desenvolvimento Econômico na Coreia do Sul. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SPOTIFY divulga dados sobre consumo de Funk na plataforma; gênero cresce 51% ano a ano desde 2014. **POPLine**, 2014. Disponível em: https://portalpopline.com.br/spotify-divulga-dados-sobre-consumo-de-funk-na-plataforma-genero-cresce-51-ano-a-ano-desde-2014/

VIANA, L .R. (2010). O "Funk"no Brasil: "música"desintermediada"na"cibercultura. **Sonora**, v. 3, n. 5, Campinas, 2010.

VIANNA, H. O mundo funk carioca. **Zahar**, Rio de Janeiro, 1998.

A TRANSVERSALIDADE DA CULTURA GAMER E DOS ESPORTS NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS: DESAFIOS E POTENCIAIS PARA A JUVENTUDE E A ECONOMIA CRIATIVA

Janderson Perin dos Santos[1]

RESUMO:
A cultura gamer e os esportes eletrônicos passaram a ocupar um espaço cada vez mais relevante na dinâmica cultural, econômica e social contemporânea, especialmente entre as juventudes urbanas. No Brasil, esse fenômeno se articula com transformações mais amplas da cultura digital, da economia criativa e das políticas culturais, exigindo novas formas de compreensão e intervenção do poder público. O presente trabalho tem como objetivo analisar a transversalidade da cultura gamer e dos eSports nas políticas culturais brasileiras, discutindo seus desafios institucionais e seus potenciais para a juventude e para a economia criativa. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e documental, com base em produções acadêmicas brasileiras, relatórios institucionais e marcos legais recentes.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura gamer, eSports, Políticas culturais, Economia criativa, Juventude.

INTRODUÇÃO

A expansão da cultura digital transformou profundamente as formas de produção, circulação e consumo cultural no século XXI. Nesse cenário, os jogos digitais deixaram de ser compreendidos apenas como entretenimento para se consolidarem como práticas culturais complexas, articuladas a linguagens próprias, comunidades, valores simbólicos e mercados específicos. No Brasil, a cultura gamer emerge como expressão significativa das juventudes, dialogando diretamente com dinâmicas de sociabilidade, identidade e pertencimento, sobretudo em ambientes digitais (Fragoso; Amaro, 2018).

A consolidação dos jogos digitais como fenômeno cultural também impulsionou o crescimento dos esportes eletrônicos, que passaram a estruturar circuitos

[1]Mestrando em Gestão de Empresas Digitais e de Videojogos pela Tech Universidad. Graduado em Sistemas para Internet. Foi Secretário Municipal de Cultura e Economia Criativa de Porto dos Gaúchos/MT (2022–2024) e Vice-Presidente e Conselheiro Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso (2019–2022).

competitivos, carreiras profissionais e eventos de grande visibilidade. Esse processo ocorre em paralelo à ampliação da economia criativa no país, setor que, conforme dados do Observatório Itaú Cultural (2022), tem nos jogos digitais um de seus núcleos mais dinâmicos. Ainda assim, a incorporação desse campo nas políticas culturais brasileiras ocorre de forma desigual e fragmentada.

Historicamente, as políticas culturais no Brasil foram estruturadas a partir de uma concepção restrita de cultura, priorizando linguagens artísticas tradicionais. Essa perspectiva contribuiu para a marginalização de práticas culturais emergentes, como a cultura gamer, frequentemente associada a estigmas e visões reducionistas. Estudos recentes indicam que essa exclusão impacta diretamente o acesso a financiamento, reconhecimento institucional e formulação de políticas baseadas em evidências (Falcão; Marques, 2017).

Nos últimos anos, iniciativas como o Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais e o Marco Legal dos Jogos Eletrônicos sinalizam avanços importantes no reconhecimento do setor. Contudo, tais ações ainda não se traduzem plenamente em políticas culturais integradas, capazes de dialogar com juventude, educação, trabalho e inovação de maneira transversal (Brasil, 2024; MinC, 2020).

Diante desse contexto, justifica-se a realização deste estudo pela necessidade de compreender de que forma a cultura gamer e os eSports podem ser incorporados às políticas culturais brasileiras como práticas legítimas e estratégicas. A problemática que orienta a pesquisa é: de que maneira a transversalidade nas políticas culturais pode contribuir para o fortalecimento da cultura gamer e dos eSports como instrumentos de inclusão juvenil e desenvolvimento da economia criativa no Brasil?

O objetivo geral do trabalho é analisar a transversalidade da cultura gamer e dos eSports nas políticas culturais brasileiras, considerando seus impactos socioculturais, econômicos e educacionais. Como objetivos específicos, busca-se discutir a relação entre cultura gamer e economia criativa, examinar os desafios de legitimidade cultural enfrentados pelo setor e refletir sobre estratégias intersetoriais adotadas em contextos nacionais e internacionais.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza bibliográfica e documental. Foram utilizados como descritores: cultura gamer, eSports, políticas culturais, economia criativa e juventude. Os critérios de inclusão abrangeram obras acadêmicas brasileiras, relatórios institucionais e legislações publicadas a partir de 2017. Foram excluídos materiais sem autoria identificada, textos opinativos sem base empírica e produções desvinculadas do contexto brasileiro.

CULTURA GAMER, CULTURA DIGITAL E POLÍTICAS CULTURAIS

Cultura Gamer, Prosumerismo e a Cadeia de Valor Simbólico

A cultura gamer consolidou-se no Brasil como uma manifestação cultural profundamente vinculada às transformações da cultura digital, marcada pela participação ativa dos sujeitos na produção e circulação de sentidos. Diferentemente de expressões culturais baseadas apenas no consumo passivo, o universo gamer se estrutura a partir de práticas colaborativas, interativas e criativas, nas quais jogadores não apenas consomem conteúdos, mas também os recriam, reinterpretam e redistribuem. Esse movimento dialoga diretamente com a noção de prosumerismo, que descreve o sujeito contemporâneo como produtor e consumidor simultâneo de bens simbólicos, especialmente em ambientes digitais (Falcão; Marques, 2017).

No contexto gamer, o prosumerismo manifesta-se de múltiplas formas, como na criação de mods, fan arts, transmissões ao vivo, vídeos analíticos, narrativas derivadas e comunidades organizadas em torno de jogos específicos. Essas práticas ampliam o ciclo de vida cultural dos jogos e constroem uma cadeia de valor simbólico que extrapola o produto original. Fragoso e Amaro (2018) destacam que os jogos digitais devem ser compreendidos como sistemas culturais abertos, nos quais o significado não está restrito ao código do jogo, mas emerge da interação entre jogadores, plataformas e contextos sociais.

Essa cadeia de valor simbólico também se articula com dimensões econômicas, ao gerar novas ocupações, linguagens profissionais e circuitos de reconhecimento. Criadores de conteúdo, streamers, comentaristas, desenvolvedores independentes e

organizadores de eventos passam a integrar um ecossistema criativo que conecta cultura, tecnologia e trabalho. O Observatório Itaú Cultural (2022) identifica os jogos digitais como um dos setores mais dinâmicos da economia criativa brasileira, justamente por sua capacidade de articular produção simbólica, inovação tecnológica e engajamento juvenil.

Apesar desse potencial, a cultura gamer ainda enfrenta dificuldades de reconhecimento no campo das políticas culturais. Parte desse desafio decorre da permanência de concepções tradicionais de cultura, que tendem a valorizar expressões legitimadas historicamente, em detrimento de práticas emergentes associadas às juventudes e ao ambiente digital. Essa hierarquização simbólica impacta diretamente o acesso a políticas de fomento, editais culturais e programas de formação, limitando a inserção institucional da cultura gamer (Casa de Rui Barbosa, 2018).

A ausência de uma leitura ampliada da cultura digital também contribui para a invisibilização do valor simbólico produzido pelos sujeitos gamers. Ao desconsiderar o papel do prosumer, as políticas públicas tendem a reduzir os jogos digitais a produtos de mercado, ignorando suas dimensões educativas, sociais e identitárias. Falcão e Marques (2017) argumentam que os game studies no Brasil evidenciam justamente a necessidade de compreender os jogos como práticas culturais situadas, atravessadas por disputas de sentido, poder e legitimidade.

Reconhecer a cadeia de valor simbólico da cultura gamer implica compreender que o valor cultural não se limita ao objeto final, mas se constrói nas relações, nos afetos e nas redes de colaboração que sustentam esse ecossistema. Essa perspectiva aproxima a cultura gamer das diretrizes contemporâneas das políticas culturais, que passaram a enfatizar diversidade cultural, participação social e democratização do acesso, conforme apontam estudos do Ministério da Cultura (2020).

Legitimidade Cultural, Preconceito e Políticas Baseadas em Evidências

A discussão sobre a legitimidade cultural da cultura gamer no Brasil está diretamente relacionada às disputas simbólicas que estruturam o campo cultural.

Durante décadas, práticas associadas aos jogos digitais foram enquadradas por discursos morais e midiáticos que as reduziram a atividades improdutivas, alienantes ou prejudiciais ao desenvolvimento juvenil. Essa leitura contribuiu para a construção de um estigma social que ainda repercute na formulação das políticas públicas, dificultando o reconhecimento dos jogos digitais como expressão cultural legítima (Fragoso; Amaro, 2018).

Esse preconceito institucionalizado não se manifesta apenas no senso comum, mas também na ausência de políticas culturais estruturadas voltadas ao setor. Mesmo diante do crescimento expressivo do mercado de jogos digitais e da consolidação de comunidades criativas em torno dessa prática, o enquadramento da cultura gamer ocorre muitas vezes de forma periférica ou subordinada a outras áreas, como tecnologia ou entretenimento comercial. Falcão e Marques (2017) apontam que essa marginalização decorre de uma hierarquia cultural que privilegia linguagens tradicionais em detrimento das culturas juvenis digitais.

A falta de legitimidade cultural tem impactos concretos na vida dos sujeitos envolvidos nesse ecossistema. Jovens criadores de conteúdo, desenvolvedores independentes e atletas de eSports enfrentam dificuldades de acesso a financiamento público, reconhecimento profissional e políticas de formação. Relatórios do Observatório Itaú Cultural (2022) indicam que, embora os jogos digitais movimentem cifras relevantes na economia criativa, o setor ainda carece de políticas públicas baseadas em dados sistematizados e diagnósticos consistentes.

A adoção de políticas culturais baseadas em evidências torna-se um elemento central para superar visões reducionistas e preconceituosas. O II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais, publicado pelo Ministério da Cultura, oferece dados relevantes sobre perfil profissional, distribuição regional e impactos econômicos do setor, demonstrando que a cultura gamer envolve trabalho qualificado, inovação e diversidade de perfis (Ministério da Cultura, 2020). A utilização desses dados na formulação de políticas públicas contribui para deslocar o debate do campo moral para o campo técnico e cultural.

A produção de evidências também permite compreender a cultura gamer como espaço de produção simbólica e não apenas como mercado. Estudos realizados no âmbito da Casa de Rui Barbosa (2018) destacam que políticas culturais contemporâneas devem considerar as práticas culturais emergentes como processos dinâmicos, atravessados por disputas de sentido e por novas formas de participação social. Os jogos digitais apresentam-se como espaços de experimentação cultural, onde juventudes constroem narrativas próprias e formas alternativas de engajamento social.

A exclusão da cultura gamer das políticas culturais tende a afetar de maneira mais intensa jovens de classes populares, para os quais os jogos digitais representam não apenas lazer, mas também possibilidades de formação, socialização e inserção profissional. Ao negligenciar essas dimensões, o Estado reforça desigualdades e limita o alcance inclusivo das políticas culturais (Itaú Cultural, 2022).

Institucionalização e Disputa no Campo Cultural

A institucionalização da cultura gamer no Brasil ocorre em meio a disputas simbólicas e políticas que atravessam o campo cultural. O reconhecimento de uma prática como legítima não é um processo neutro, mas resulta de embates entre agentes, instituições e discursos que disputam recursos, visibilidade e autoridade cultural. A cultura gamer enfrenta resistências decorrentes de sua associação com a cultura digital e com práticas juvenis historicamente marginalizadas pelas políticas culturais tradicionais (Falcão; Marques, 2017).

O campo cultural brasileiro foi estruturado, ao longo do tempo, a partir de uma lógica que valoriza expressões consagradas e formas artísticas institucionalizadas, como música erudita, artes cênicas e patrimônio histórico. Essa configuração dificulta a inserção de práticas emergentes, sobretudo aquelas mediadas por tecnologias digitais. Fragoso e Amaro (2018) observam que os jogos digitais desafiam essas fronteiras ao combinarem linguagem artística, tecnologia, narrativa e interação, tensionando os critérios clássicos de legitimação cultural.

A institucionalização da cultura gamer passa, em grande medida, pela ação do Estado e pela formulação de políticas públicas específicas. Iniciativas como o II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais e a criação do Marco Legal dos Jogos Eletrônicos representam avanços importantes ao reconhecer o setor como parte da economia criativa e da política cultural nacional (Ministério da Cultura, 2020; Brasil, 2024). No entanto, esses instrumentos ainda operam de forma fragmentada, com baixa articulação entre cultura, educação, juventude e desenvolvimento econômico.

Essa fragmentação evidencia uma disputa no interior do próprio campo cultural sobre onde a cultura gamer deve ser situada. Em muitos casos, os jogos digitais são enquadrados prioritariamente como produtos tecnológicos ou mercadológicos, o que limita sua compreensão como prática cultural. Relatórios do Observatório Itaú Cultural (2022) apontam que essa separação artificial reduz o potencial das políticas públicas, ao desconsiderar os valores simbólicos, identitários e educativos produzidos nesse ecossistema.

A institucionalização da cultura gamer frequentemente ocorre sem a escuta ativa dos sujeitos que compõem esse campo, como jogadores, desenvolvedores independentes e criadores de conteúdo. Essa ausência reforça modelos verticalizados de política cultural, pouco sensíveis às dinâmicas colaborativas e horizontais características da cultura digital. Estudos da Casa de Rui Barbosa (2018) defendem que políticas culturais contemporâneas devem ampliar os mecanismos de participação, reconhecendo os próprios agentes culturais como produtores de conhecimento e propostas.

A disputa pela institucionalização da cultura gamer revela limites estruturais das políticas culturais brasileiras, mas também aponta caminhos possíveis. A adoção de abordagens intersetoriais, capazes de integrar cultura, tecnologia, educação e trabalho, emerge como estratégia para superar a fragmentação e ampliar o reconhecimento institucional dos jogos digitais. Ao assumir a cultura gamer como parte constitutiva do campo cultural, o Estado pode fortalecer políticas mais inclusivas e alinhadas às transformações da sociedade digital.

ESPORTS, JUVENTUDE E ECONOMIA CRIATIVA

Cadeia de Valor Ampliada na Economia Criativa

Os esportes eletrônicos consolidaram-se no Brasil como um dos segmentos mais dinâmicos da economia criativa contemporânea, articulando cultura digital, juventude, inovação e novos modelos de trabalho. Diferentemente de setores tradicionais, os eSports operam a partir de uma cadeia de valor ampliada, que integra produção simbólica, circulação de conteúdos, eventos presenciais e digitais, plataformas de streaming, desenvolvimento tecnológico e mercados de consumo altamente segmentados. Essa configuração evidencia que o valor gerado pelos eSports não se limita às competições em si, mas se distribui por um ecossistema complexo e interdependente (Itaú Cultural, 2022).

No contexto brasileiro, essa cadeia ampliada se sustenta fortemente na participação juvenil. Jovens ocupam posições centrais como jogadores, criadores de conteúdo, comentaristas, designers, programadores e gestores de comunidades digitais. Esse protagonismo dialoga com transformações mais amplas no mundo do trabalho, marcadas pela flexibilização das carreiras, pela centralidade das plataformas digitais e pela valorização de competências criativas. O mapeamento da Indústria Criativa realizado pela FIRJAN (2022) destaca os jogos digitais e os eSports como áreas capazes de gerar ocupações híbridas, que combinam saberes técnicos, comunicacionais e culturais.

A ampliação da cadeia de valor dos eSports também se expressa na articulação entre mercado, cultura e políticas públicas. O II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais revela que o setor movimenta empresas de diferentes portes, desde estúdios independentes até grandes publishers, além de fomentar eventos, feiras e circuitos competitivos que mobilizam recursos públicos e privados (Ministério da Cultura, 2020). Esse cenário evidencia o potencial dos eSports como vetor de desenvolvimento econômico regional, sobretudo em territórios que investem em infraestrutura digital e formação criativa.

Entretanto, a inserção dos eSports na economia criativa brasileira ocorre de maneira desigual. Enquanto grandes centros urbanos concentram investimentos, visibilidade e oportunidades, regiões periféricas enfrentam limitações estruturais, como acesso precário à internet, ausência de políticas de formação e baixa oferta de editais específicos. O Observatório Itaú Cultural (2022) chama atenção para o risco de reprodução de desigualdades no interior da economia criativa, caso não haja políticas públicas orientadas por critérios de inclusão e diversidade territorial.

As competições não apenas geram receitas diretas, mas produzem narrativas, identidades e vínculos comunitários que fortalecem marcas, equipes e territórios culturais. Fragoso e Amaro (2018) ressaltam que os jogos digitais operam como sistemas culturais complexos, nos quais o valor simbólico se constrói na interação entre jogadores, públicos e plataformas, reforçando a dimensão cultural dos eSports dentro da economia criativa.

O Marco Legal dos Jogos Eletrônicos representa um avanço ao reconhecer formalmente o setor e criar condições para maior segurança jurídica e estímulo econômico (Brasil, 2024). Ainda assim, sua efetividade depende da articulação com políticas culturais mais amplas, capazes de reconhecer os eSports não apenas como atividade econômica, mas como prática cultural vinculada às juventudes e às dinâmicas da cultura digital.

O Atleta Digital: Profissionalização, Saúde e Performance

A consolidação dos esportes eletrônicos como prática cultural e econômica trouxe à tona a figura do atleta digital, cuja atuação profissional exige preparo técnico, cognitivo e emocional comparável ao de atletas de modalidades tradicionais. No Brasil, esse processo de profissionalização ocorre de forma acelerada, impulsionado pela expansão de ligas, equipes estruturadas e circuitos competitivos de grande visibilidade. O reconhecimento dessa atividade como trabalho criativo insere os atletas digitais em um campo marcado por novas exigências de desempenho e produtividade, características da economia criativa contemporânea (FIRJAN, 2022).

A rotina do atleta digital envolve longas jornadas de treino, análise estratégica, desenvolvimento de habilidades motoras finas e tomada de decisão em tempo reduzido. Estudos sobre jogos digitais no contexto brasileiro indicam que o desempenho competitivo nos eSports está diretamente associado à capacidade de concentração, memória operacional e coordenação visuomotora, elementos que demandam processos sistemáticos de treinamento (Fragoso; Amaro, 2018). Esse cenário contribui para a construção de metodologias próprias de preparação, muitas vezes inspiradas em modelos do esporte de alto rendimento.

Entretanto, a profissionalização dos atletas digitais também evidencia desafios relacionados à saúde física e mental. A ausência de regulamentações claras e de políticas públicas específicas contribui para a precarização das condições de trabalho, especialmente entre jovens em início de carreira. Relatórios do Observatório Itaú Cultural (2022) apontam que muitos atletas enfrentam insegurança contratual, pressão por resultados e dificuldades de conciliar treinos intensivos com educação formal, o que impacta diretamente seu bem-estar.

A saúde mental emerge como dimensão central nesse debate. A lógica competitiva dos eSports, associada à exposição constante em plataformas digitais, amplia situações de estresse, ansiedade e desgaste emocional. Embora o discurso da alta performance seja recorrente, ainda são limitadas as iniciativas institucionais voltadas à promoção da saúde integral dos atletas digitais no Brasil. O II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais destaca a necessidade de políticas de formação e acompanhamento que considerem aspectos psicossociais e preventivos (Ministério da Cultura, 2020).

A atuação interdisciplinar torna-se fundamental nesse contexto. A presença de profissionais das áreas de educação física, psicologia, nutrição e pedagogia em equipes de eSports ainda é restrita, mas representa um avanço importante para a consolidação do setor. A economia criativa, ao valorizar o capital humano e as competências criativas, demanda modelos de profissionalização que não se limitem à lógica do desempenho imediato, mas considerem trajetórias sustentáveis de carreira (Itaú Cultural, 2022).

O reconhecimento institucional dos atletas digitais também está relacionado à construção de marcos legais e políticas públicas. O Marco Legal dos Jogos Eletrônicos contribui para esse processo ao estabelecer diretrizes iniciais para o setor, embora ainda haja lacunas no que se refere à proteção trabalhista e à promoção da saúde (Brasil, 2024). Essa ausência reforça a importância de políticas transversais que articulem esporte, cultura, saúde e juventude.

Metodologias de Treinamento e Excelência

O avanço dos esportes eletrônicos no Brasil tem impulsionado a construção de metodologias de treinamento cada vez mais estruturadas, voltadas à excelência competitiva e à sustentabilidade das carreiras no setor. Diferentemente das práticas informais que marcaram o início dos eSports, observa-se atualmente a adoção de rotinas sistematizadas, baseadas em planejamento, análise de desempenho e desenvolvimento de competências cognitivas e socioemocionais. Esse movimento acompanha a maturação do campo e sua inserção progressiva na economia criativa (FIRJAN, 2022).

As metodologias de treinamento nos eSports envolvem múltiplas dimensões, que vão além da repetição mecânica de partidas. A análise de dados, o estudo de estratégias, o trabalho em equipe e a leitura tática do jogo ocupam papel central nos processos formativos. Fragoso e Amaro (2018) destacam que os jogos digitais operam como sistemas complexos, exigindo dos atletas capacidades de adaptação constante, pensamento estratégico e tomada de decisão sob pressão, habilidades que precisam ser desenvolvidas de forma orientada e progressiva.

Outro elemento fundamental dessas metodologias refere-se à organização do tempo e à gestão do esforço cognitivo. Treinos intensivos e desorganizados tendem a comprometer o rendimento e aumentar o risco de desgaste físico e emocional. Práticas inspiradas em modelos do esporte de alto rendimento têm sido incorporadas, como periodização de treinos, pausas programadas e acompanhamento interdisciplinar. O Observatório Itaú Cultural (2022) aponta que a profissionalização dos eSports demanda

a consolidação de práticas que conciliam desempenho e cuidado, especialmente em um setor marcado pela juventude dos seus protagonistas.

A excelência nos eSports também está relacionada à formação contínua dos atletas digitais. A rápida evolução dos jogos, das mecânicas e dos metajogos exige atualização constante e capacidade de aprendizagem autônoma. O II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais evidencia que a inovação permanente é característica central do setor, o que reforça a importância de metodologias que estimulem reflexão crítica, adaptação e criatividade (Ministério da Cultura, 2020).

No contexto brasileiro, entretanto, a adoção dessas metodologias ocorre de forma desigual. Equipes com maior aporte financeiro conseguem estruturar centros de treinamento, contratar profissionais especializados e investir em tecnologia, enquanto atletas independentes enfrentam limitações significativas. Essa assimetria evidencia a necessidade de políticas públicas e programas de formação que democratizam o acesso a práticas de excelência, reduzindo desigualdades no interior do campo dos eSports (Itaú Cultural, 2022).

A busca pela excelência, portanto, não pode ser dissociada de uma perspectiva ética e formativa. Metodologias de treinamento orientadas apenas por resultados imediatos tendem a gerar exclusão e precarização, especialmente entre jovens em situação de vulnerabilidade. Ao reconhecer os eSports como prática cultural e econômica relevante, torna-se fundamental promover modelos de formação que valorizem o desenvolvimento integral dos atletas digitais.

EDUCAÇÃO, APRENDIZAGEM E DESENVOLVIMENTO DE COMPETÊNCIAS NO SÉCULO XXI

Gamificação e Metodologias Ativas

A incorporação da cultura gamer no campo educacional tem contribuído para a emergência de novas abordagens pedagógicas alinhadas às transformações sociotécnicas do século XXI. Entre essas abordagens, a gamificação e as metodologias ativas destacam-se como estratégias capazes de dialogar com os repertórios culturais das

juventudes digitais, promovendo maior engajamento, participação e sentido no processo de aprendizagem. Ao utilizar elementos característicos dos jogos digitais, como desafios, feedbacks constantes, progressão e colaboração, a gamificação aproxima o ambiente educativo das dinâmicas vivenciadas cotidianamente pelos estudantes (Alves; Torres, 2019).

No contexto brasileiro, a discussão sobre metodologias ativas ganha relevância diante da necessidade de superar modelos tradicionais de ensino centrados na transmissão passiva de conteúdos. A cultura gamer, ao valorizar a experimentação, o erro como parte do processo e a aprendizagem baseada em problemas, oferece referências importantes para a construção de práticas pedagógicas mais dialógicas e participativas. Fragoso e Amaro (2018) destacam que os jogos digitais estimulam formas de aprendizagem situadas, nas quais o sujeito constrói conhecimento a partir da interação com sistemas complexos e narrativas dinâmicas.

A gamificação, quando aplicada de forma crítica e planejada, não se resume à simples inserção de jogos ou recompensas no espaço escolar. Trata-se de uma estratégia pedagógica que reorganiza o papel do estudante, atribuindo-lhe maior autonomia e responsabilidade sobre o próprio percurso formativo. O estudante deixa de ocupar uma posição passiva e passa a atuar como agente ativo do processo de aprendizagem, em consonância com os princípios das metodologias ativas (Alves; Torres, 2019).

Além do engajamento, a gamificação contribui para o desenvolvimento de competências cognitivas e socioemocionais relevantes para o século XXI. A resolução de problemas, o pensamento estratégico, a colaboração e a tomada de decisão em contextos complexos são habilidades frequentemente mobilizadas em ambientes gamificados. O Observatório Itaú Cultural (2022) ressalta que essas competências dialogam diretamente com as demandas da economia criativa e do mundo do trabalho contemporâneo, no qual a capacidade de adaptação e aprendizagem contínua se torna central.

A relação entre gamificação e cultura gamer também favorece a aproximação entre educação formal e práticas culturais juvenis. Ao reconhecer os jogos digitais como

linguagem legítima, a escola amplia suas possibilidades de diálogo com os estudantes, reduzindo distâncias simbólicas e fortalecendo vínculos pedagógicos. Essa aproximação é especialmente relevante em contextos marcados por evasão escolar e desinteresse, nos quais a cultura gamer pode atuar como mediadora do processo educativo (Fragoso; Amaro, 2018).

Entretanto, a adoção da gamificação como metodologia pedagógica enfrenta desafios importantes. A ausência de formação docente específica, a limitação de infraestrutura tecnológica e a aplicação superficial da estratégia podem comprometer seus resultados. Relatórios institucionais apontam que a efetividade da gamificação depende de planejamento pedagógico consistente, alinhamento com objetivos educacionais e compreensão crítica dos elementos dos jogos utilizados (Itaú Cultural, 2022).

Ludicidade, Cognição e Mediação da Realidade

A ludicidade ocupa um lugar central na compreensão dos processos de aprendizagem mediados pela cultura gamer e pelos jogos digitais. Longe de se restringir ao entretenimento, o lúdico atua como linguagem capaz de mediar a relação entre o sujeito e a realidade, favorecendo a construção de sentidos, a experimentação e a resolução de problemas em contextos significativos. No ambiente digital, essa mediação ocorre por meio de narrativas interativas, desafios progressivos e sistemas de regras que estimulam a participação ativa do aprendiz (Fragoso; Amaro, 2018).

Do ponto de vista cognitivo, os jogos digitais mobilizam múltiplas funções mentais, como atenção sustentada, memória operacional, raciocínio lógico e tomada de decisão. Ao interagir com sistemas complexos, o jogador é constantemente desafiado a interpretar informações, antecipar consequências e ajustar estratégias, processos que contribuem para a ampliação das capacidades cognitivas. Alves e Torres (2019) destacam que a aprendizagem mediada pelo lúdico se caracteriza pela integração entre emoção, ação e reflexão, elementos fundamentais para a consolidação do conhecimento.

A cultura gamer potencializa essa dinâmica ao oferecer ambientes de aprendizagem situados, nos quais o erro não é tratado como falha definitiva, mas como parte constitutiva do processo. Essa lógica contrasta com modelos educacionais tradicionais, marcados pela penalização do erro e pela centralidade da avaliação normativa. Ao valorizar a experimentação, os jogos digitais criam condições favoráveis para a aprendizagem significativa, na qual o sujeito atribui sentido ao conteúdo a partir da experiência vivida (Fragoso; Amaro, 2018).

A mediação da realidade promovida pelos jogos digitais também se expressa na possibilidade de simular contextos sociais, históricos e profissionais. Por meio de mecânicas lúdicas, os jogadores experimentam papéis, tomam decisões éticas e enfrentam dilemas que dialogam com situações do mundo real. Essa característica amplia o potencial educativo da cultura gamer, aproximando aprendizagem e prática social. O Observatório Itaú Cultural (2022) aponta que os jogos digitais funcionam como espaços de ensaio para competências exigidas na vida adulta, como cooperação, liderança e resolução de conflitos.

Outro aspecto relevante diz respeito à dimensão simbólica da ludicidade. Os jogos digitais constroem universos narrativos que permitem aos sujeitos elaborar identidades, pertencimentos e formas de expressão cultural. Essa dimensão simbólica contribui para o engajamento e para a permanência do aprendiz no processo educativo, especialmente entre jovens que não se reconhecem nas linguagens escolares tradicionais. A cultura gamer atua, assim, como mediadora entre saberes formais e experiências cotidianas, ampliando as possibilidades de aprendizagem inclusiva.

Entretanto, a mediação lúdica da realidade exige intencionalidade pedagógica e compreensão crítica dos jogos utilizados. A simples introdução de elementos lúdicos não garante, por si só, processos cognitivos profundos. Alves e Torres (2019) ressaltam que o potencial educativo dos jogos depende da articulação entre objetivos pedagógicos, mediação docente e reflexão sobre a experiência vivida no jogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho permitiu compreender que a cultura gamer e os esportes eletrônicos ocupam, hoje, um lugar estratégico nas dinâmicas culturais, econômicas e sociais contemporâneas, especialmente no contexto das juventudes. Longe de se restringirem ao entretenimento, essas práticas configuram ecossistemas complexos de produção simbólica, sociabilidade, aprendizagem e trabalho criativo, exigindo novas lentes analíticas e políticas públicas capazes de dialogar com as transformações da cultura digital.

Ao longo da análise, evidenciou-se que as políticas culturais brasileiras ainda enfrentam dificuldades para incorporar plenamente a cultura gamer e os eSports de forma integrada e transversal. Persistem entraves relacionados à legitimidade cultural, à fragmentação institucional e à permanência de concepções tradicionais de cultura que não dialogam com as práticas juvenis digitais. Esse descompasso limita o potencial inclusivo das políticas públicas e contribui para a reprodução de desigualdades no acesso a oportunidades formativas e profissionais.

Os resultados também indicam que a transversalidade se apresenta como um caminho necessário para a superação desses limites. Ao articular cultura, educação, juventude, economia criativa e tecnologia, torna-se possível construir políticas mais sensíveis às realidades contemporâneas, capazes de reconhecer os sujeitos gamers como produtores de cultura, conhecimento e inovação. Essa abordagem amplia o alcance das políticas culturais e fortalece o protagonismo juvenil nos processos de desenvolvimento social e econômico.

Por fim, conclui-se que o reconhecimento institucional da cultura gamer e dos eSports não deve ser compreendido apenas como uma demanda setorial, mas como parte de um projeto mais amplo de democratização cultural. Investir em políticas culturais transversais significa reconhecer novas formas de expressão, ampliar direitos culturais e promover inclusão em um cenário marcado pela centralidade do digital. A cultura gamer se revela não apenas como desafio, mas como oportunidade para a renovação das políticas culturais brasileiras no século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Lynn Rosalina Gama; TORRES, Velda. Jogos digitais e espaços de aprendizagem: uma perspectiva brasileira. Brasília: Comitê Gestor da Internet no Brasil – CGI.br, 2019.

BRASIL. Lei nº 14.852, de 3 de maio de 2024. Institui o Marco Legal da Indústria de Jogos Eletrônicos. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 6 maio 2024.

CASA DE RUI BARBOSA (Brasil). Políticas culturais: conceitos, trajetórias e desafios contemporâneos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

FALCÃO, Thiago; MARQUES, Daniel (org.). Meta game: panoramas dos game studies no Brasil. São Paulo: Intercom, 2017.

FIRJAN – FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Mapeamento da indústria criativa no Brasil 2022. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2022. Disponível em: https://www.firjan.com.br. Acesso em: 18 dez. 2024.

FRAGOSO, Suely Dadalti; AMARO, Mariana. Introdução aos estudos dos jogos. Salvador: EDUFBA, 2018.

ITAÚ CULTURAL. Os jogos digitais como hub das habilidades criativas. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2022. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br. Acesso em: 18 dez. 2024.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). II Censo da Indústria Brasileira de Jogos Digitais: resumo executivo. Brasília: Secretaria da Economia Criativa, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/cultura. Acesso em: 18 dez. 2024.

MINISTÉRIO DO TURISMO E CULTURA (Brasil). Mercado das Indústrias Criativas do Brasil (MICBR). Brasília: Secretaria Especial da Cultura, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/turismo. Acesso em: 18 dez. 2024.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia criativa como estratégia de desenvolvimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.

MESA V

Cultura e direito

POSIBLES CONFIGURACIONES PARA UN DERECHO ADMINISTRATIVO DE LA CULTURA

Silva Carlos Antonio[1]

RESUMO:
En el marco del reconocimiento de los Derechos Culturales, dentro del Derecho Internacional de los Derechos Humanos, los estados parte deben realizar medidas de acción positiva para su efectividad, mediante su legislación interna, su interpretación judicial y especialmente sus políticas públicas. Entendiendo que las políticas públicas se desarrollan fundamentalmente desde la administración, es el Derecho Administrativo, en general y el Derecho Administrativo Cultural, en particular, el que debe velar por que la actividad administrativa sea orientada a los fines de satisfacer los Derechos Culturales. Este trabajo se propone aportar algunas pautas claves para orientar un Derecho Administrativo Cultural, como una especialidad dentro del Derecho Administrativo, que enriquezca el estudio y la aplicación de los Derechos Culturales, que se encuentran aún en plena elaboración dogmática

PALAVRAS-CHAVE: Derechos Culturales - Gestión Cultural - Políticas Culturales - Administración Cultural

INTRODUCCIÓN

El Derecho Administrativo es una rama del Derecho Público que tiene como objeto la organización y funcionamiento de la Administración Pública, sus normas, sus principios, sus técnicas, sus procedimientos, sus fines y el control judicial de su actividad. Por supuesto que los fines propios de la administración no difieren de los fines del Estado cuya orientación suprema y límites están establecidos en el proyecto político organizado jurídicamente a través de la Constitución junto a los Tratados de Derechos Humanos. Sin embargo los medios por los cuales la actividad administrativa legítimamente actúa e interviene en la consecución de los fines estatales, son aquellos que puede instrumentar mediante el conjunto de potestades otorgadas a través de las competencias que le atribuye todo el ordenamiento jurídico, es decir de la *función estatal administrativa*.

[1] Universidad Nacional de Rosario, Argentina. carlosansilva@hotmail.com

Esta función es desarrollada por el Estado en cualquiera de sus jurisdicciones, ya sea por la administración central[2], la administración descentralizada, entes no estatales con potestades públicas, en interrelación con personas humanas o jurídicas de carácter privado cuya actividad está destinada a la protección y promoción de los Derechos (abarcando los Derechos Culturales), que justifican la intervención de la administración en tanto que la efectivización de los Derechos de toda la población, configuran una cuestión de interés o necesidad pública, que hacen a la idea de bienestar común.

Derecho Administrativo Cultural

Desde luego que el Derecho Administrativo tiene reconocimiento en cuanto a su autonomía científica respecto de otras ramas, por tener su propio objeto y método, y por ende sus particularidades, principios y fines. Cabe preguntarnos si existen subespecialidades o ramas dentro del Derecho Administrativo de acuerdo a la materia particular de la que este se ocupe, así se suele hablar del Derecho Administrativo del Trabajo, Derecho Administrativo Ambiental, Derecho Municipal, etc.[3]. Si admitimos un Derecho Administrativo Cultural, podríamos hablar así de: Expropiación por motivos culturales, Restricciones dominiales culturales, Policía cultural, Fomento Cultural, Contratos Administrativos Culturales, y en definitiva de intervención administrativa cultural.

Aún sin llegar a afirmar aún, con claridad que existe un Derecho Administrativo de la Cultura, pretendemos en este trabajo aportar un avance hacia la construcción de esta subespecialidad del Derecho Administrativo con dos intenciones, en primer lugar aportar algunas de las notas, delimitaciones y caracteres que otorgan particularidad a este objeto de regulación y promoción, y por otro lado también pretende ser un instrumento de formación y perfeccionamiento para la profesión de la Gestión Cultural, y para quienes tienen a su cargo la delineación de políticas públicas culturales.

[2] No incluimos la actividad materialmente administrativa realizada por el poder judicial, o el poder legislativo.
[3] Balbín, reconoce dentro del objeto del derecho administrativo a las regulaciones sectoriales (p. 313).

Dentro de los institutos que tradicionalmente han sido tratados por la doctrina administrativista, nos ocuparemos solo de la «Actividad Reglamentaria» (o Poder de Policía); los «Servicios Públicos» y el «Fomento», dejando de lado otros temas por el momento. En este trabajo pretendemos tratar la actividad reglamentaria, los servicios públicos, y el fomento que desarrolla el Estado, en función de la protección y promoción de bienes jurídicos que integran el amplio, difuso, complejo y acumulativo universo de los denominados Derechos Culturales.

Derechos Culturales

El Derecho Administrativo, al igual que el resto de las ramas jurídicas, no es otra cosa que un derecho "realizador" de los derechos constitucionales, de acuerdo a los principios y valores indicados en la misma constitución. El Derecho Administrativo como actividad estatal dirigida a hacer efectivos los derechos constitucionales de toda la comunidad y no de un sector o grupo específico, tiene por fin el bien común, mediante el logro de las condiciones materiales y formales que lo hagan factible. Por lo tanto no es un derecho exclusivamente *limitador*, ni *habilitador*, sino ambas; se trata de un derecho *realizador*, ya sea por medio de acciones habilitadas por el ordenamiento, como de limitaciones impuestas para resguardar los derechos y garantías frente a posibles abusos y arbitrariedades del poder estatal.

Dentro de los derechos que debe hacer efectivos el Estado a través de su actividad administrativa, se encuentran los Derechos Culturales, cuya *definición*, como *catálogo* de bienes jurídicos incluidos ha sido construido por la dogmática jurídica y la cooperación internacional fundamentalmente a través de diversos documentos de UNESCO. Por Derechos Culturales entonces entendemos a aquellos que refieren a la defensa, garantía, protección y promoción de todo bien material e inmaterial que produce la comunidad, tanto en su pertenencia identitaria nacional, como en las diversidades de comunidades y grupos que la componen a partir de los cuales reproduce valores, ideas, conocimientos, memorias, y su *modo particular de vida*, de acuerdo a su visión del mundo y de la realidad. Este modo particular de vida, permite otorgar "rasgos

distintintivos"[4] que permiten a un grupo comprender sus lazos de semejanzas y pertenencias a un pasado y a un destino común. Estas particularidades y rasgos distintivos en tanto que actividad humana y social, se expresan, se manifiestan, se exteriorizan (derecho de libre expresión y participación), o en todo caso voluntariamente pueden preservarse a una esfera no pública (derecho a no particiar), de allí que el derecho a la libertad de expresión, la prohibición de la censura, la no discriminación, el acceso a los medios de comunicación y difusión, los derechos del autor y de propiedad intelectual, son derechos y garantías inherentes de la cultura.

Esas expresiones y modos de vida se van objetivando y preservando: en el lenguaje (derecho a la propia lengua); en el arte (literatura, música, pintura, etc.); en sus conocimientos y creencias (religión, mitos, filosofía, ciencia); y se transmiten de generación en generación (derecho a la educación, libertad de reunión y asociación, a conservar prácticas ancestrales); en obras materiales (monumentos, arquitectura, esculturas), dando lugar al patrimonio cultural tangible como intangible (material o inmaterial).

Derecho Administrativo Cultural

A priori, decimos que por «Derecho Administrativo Cultural», podemos entender a aquella parte del Derecho Administrativo que se ocupa de satisfacer las necesidades comunes relativas a la cultura, y que componen el conjunto de Derechos reconocidos como Derechos Culturales e incorporados tanto en las jurisdicciones locales (municipios y provincias), nacional (constitución, leyes, reglamentos, decretos), e internacional (Tratados, Convenciones, Declaraciones).

Por lo tanto, a continuación nos ocuparemos de tres diversos modos que tiene el Estado de intervenir en los derechos de los particulares y de la comunidad, en la búsqueda de satisfacer el bien común, según el proyecto político existencial instituido

[4] Expresión utilizada en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001, en base a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982); de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995); y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

jurídicamente (Constitución), y de acuerdo al plan de gobierno de los funcionarios a cargo de desarrollar las políticas públicas en materia cultural (política gubernamental).

II. FEDERALISMO CULTURAL

En principio podemos decir que no puede atribuirse de modo claro y preciso las competencias en materia de Derechos Culturales a alguna jurisdicción en particular, ya que en algunos casos recaerán sobre competencias *concurrentes*; en otros casos sobre materia *reservadas* (o no delegadas) de los estados locales; del mismo modo en competencia *delegada* al Gobierno Federal; e incluso hay temas de legislación *conjunta*. Este ámbito reservado para legislar o ejercer actividad administrativa de acuerdo a las particularidades locales, atendiendo a sus diversidades económicas, sociales, culturales e históricas, se lo reconoce como «márgen de apreciación local» (Ábalos, 2024, p. 48).

Una vez expuesto el panorama general, nos atrevemos a decir que la legislación cultural, es en principio y de manera preponderante, competencia concurrente, pudiendo cada jurisdicción, e incluso especialmente los municipios dada su autonomía, delinear las normas necesarias y las políticas públicas que entiendan más *oportunas, meritorias y convenientes* a los fines de propender a la satisfacción de estos derechos. Este principio se refuerza con el necesario reconocimiento de la pluralidad cultural, que debe garantizarse con la diversidad y autonomía de políticas culturales locales, y que debemos denominarlo «Federalismo Cultural» (Bidart Campos). Este federalismo se respeta no solo reconociendo las autonomías locales, sino con una adecuada distribución de los recursos nacionales invertidos en políticas culturales de todas las provincias, sin concentrarlos exclusivamente en instituciones, órganos, funcionarios, monumentos, ubicados en la Administración Federal.

Por otro lado, debemos destacar que existen también límites al accionar estatal de cualquier jurisdicción, es decir que hay materias y alcances que de ningún modo pueden legitimar la coacción estatal, como el denominado principio de reserva individual y el respeto y reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de los pueblos originarios.

III. ACTIVIDAD REGLAMENTARIA CULTURAL

Uno de los temas centrales de los que se ocupa el Derecho Administrativo es el denominado Policía y Poder de Policía, o como se lo ha ido denominando más actualmente como la "actividad reglamentaria", o "actividad interventora estatal restrictiva" (Balbín), considerada como aquella "*parte de la función legislativa que tiene por objeto la promoción del bienestar general, regulando con ese fin los derechos individuales, reconocidos expresa o implícitamente por la constitución nacional, extendiéndose hasta donde la promoción del bienestar general lo haga conveniente o necesario dentro de los límites constitucionales*" (Dromi, 2006, p. 906).

El ejercicio de esta potestad, está *justificada* por la búsqueda del bien común, que hoy debemos entender como la satisfacción de los Derechos Humanos, y su fundamento se basa en que los derechos se ejercen de acuerdo a las *leyes que reglamentan su ejercicio* entendiendo que no hay Derechos Absolutos. Los límites al ejercicio de esta potestad estatal, surgen de la protección de la zona de reserva privada del individuo (o de una comunidad), y la exigencia de una ley formal para estas restricciones, y siempre que no "alteren" los principios, derechos y garantías constitucionales.

Surgirán así del poder regulatorio estatal, en cada una de las jurisdicciones deberes de hacer o no hacer de los particulares, que en distinta medida limitan y condicionan el ejercicio de sus derechos, en función de resguardar bienes jurídicos tutelados dentro del campo de los Derechos Culturales. Estas prohibiciones y mandatos se distinguen del Derecho Penal, en tanto que emergen no del *poder punitivo* estatal propiamente dicho, sino de la *potestad sancionatoria*, por lo que el incumplimiento de estas regulaciones no configuran "delitos", sino que comportarán en todo caso, "faltas" o "contravenciones", que justificarán cumpliendo con el debido procedimiento administrativo previo (arts. 8 y 25 CADH), la imposición de una sanción (multa, decomiso, inhabilitación, clausura).

Existe así, un régimen regulatorio cultural (Poder de Policía) Nacional, Provincial y Municipal, en tanto que cada jurisdicción que compone un sistema federal

tiene competencia en la materia. Conviviendo entonces regulaciones y prohibiciones, reguladas por cada una de las jurisdicciones, junto a un procedimiento específico en cada caso para aplicar al caso concreto la sanción prevista en el ordenamiento. Ej. destrucción del patrimonio cultural, utilización de espacios públicos no habilitados, incumplimiento de regulaciones para la habilitación de determinada actividad.

¿Policía Cultural?

Cabe preguntarnos entonces si es posible hablar de un poder de Policía Cultural. Tenemos en claro que suena un poco incómodo la combinación de palabras Policía-Cultura, en tanto que la cultura está asociada a la libre expresión y creación de los pueblos, comunidades e individuos, mientras que la policía se vincula inmediatamente con la idea de represión, restricción, o coacción. Pero es este poder el que ejerce el Estado cuando decide regular el ejercicio del derecho de propiedad de una obra artística para proteger el patrimonio cultural, mediante la exigencia de una licencia previa de exportación a los fines de permitir que el Estado Nacional o terceros compradores argentinos adquieran la obra a fines de mantener las mismas dentro del país.

Reglamentación Administrativa Cultural

No nos produce contradicción hablar de «Intervención Estatal Restrictiva» con fines de efectivizar Derechos Culturales, si aquello que queremos nombrar de acuerdo a los conceptos vertidos hasta aquí, es: la regulación o restricción de derechos y libertades, en función de protección de otros derechos de carácter cultural con los que pudieran estar en conflicto, debidamente justificado, respetando las bases constitucionales, los límites, los principios (razonabilidad, proporcionalidad, legalidad, excepcionalidad, no discriminación, no alteración), circunstanciando debidamente los derechos restringidos y el alcance de estas limitaciones, los derechos que se pretenden proteger, el nexo existente entre limitaciones de unos derechos para el goce de otros, la

inexistencia de vías alternativas para hacerlos efectivos, haciendo un debido balance entre unos y otros. Cumpliendo con estos estándares, creemos que a los fines de designar a esta actividad, reflejaría de mejor manera su naturaleza si se la denominase "reglamentación administrativa cultural".

IV. SERVICIOS PÚBLICOS CULTURALES

Otro modo de intervención estatal, es el "Servicio Público", que es una actividad de carácter prestacional que realiza el estado destinada a satisfacer necesidades que se consideran comunes o de carácter público. Esta actividad es tan relevante que incluso algunos autores llegaron a identificar la administración pública con el servicio público (Duguit y la Escuela del Servicio Público), llegando a definir al Derecho Administrativo como "el conjunto de normas de aplicación concreta a la institución y fundamento de los servicios públicos" (Bielsa, 1964, p. 33).

Se trata entonces de un instrumento estatal, mediante el cual, este invade ciertas actividades particulares en razón del interés público, haciéndolas propias, desplazando al sector privado, y ejerciendo su titularidad y aplicando principios específicos y reglas de Derecho Administrativo (Balbín, 2015, p. 658), y que para Cassagne "consiste en una prestación obligatoria y concreta, de naturaleza económica y social, que satisface una necesidad básica y directa del habitante" (2006, p. 411-412).

Debemos entender al servicio público, como técnica política y legislativa, mediante la cual una actividad hasta ese momento, considerada en el ámbito de las libres relaciones entre particulares, pasa a ser responsabilidad del Estado (*publicatio*), encargándose de realizar la prestación por sí mismo (servicio propio, directo), por intermedio de una persona privada, humana o jurídica (servicio propio indirecto), o por medio de limitaciones, mediante la técnica de la regulación, control y sanción (servicio público impropio).

Además debemos dejar en claro que al captar normativamente un ámbito de las relaciones humanas que en principio se realizan libremente, y empezar a realizarlo

mediante un régimen regulado, existirán limitaciones y requisitos que condicionan la libertad de comercio del prestador (tarifa, condiciones, etc.), además de afectar la libre contratación del usuario, justificada estas limitaciones (regularidad) en función de favorecer, ciertos estándares de calidad y continuidad, como de accesibilidad, a través de precios justos, razonables e incluso gratuitamente.

La relación de servicio público se va a dar entre un "prestatario" (Estado o un particular habilitado), y un "usuario", con el objeto de satisfacer una necesidad pública (de interés general) a través de una prestación concreta, que es el "contenido" del servicio, y un "régimen especial", exorbitante del derecho privado (Mairal, 1993).

Son considerados caracteres generales de los servicios públicos la continuidad, regularidad, generalidad, igualdad, obligatoriedad, accesibilidad, necesidad y control, mientras que, se suelen clasificar en: obligatorios o facultativos, gratuitos u onerosos, esenciales o no esenciales, permanentes o no permanentes, universales y singulares, y según su jurisdicción en nacionales, provinciales o municipales.

Servicios Culturales

Queda preguntarnos si existen servicios estatales que no sean calificados estrictamente como servicios públicos. A simple vista podemos advertir, que no toda actividad con carácter prestacional realizada por la administración en favor de un tercero, contiene las condiciones necesarias para ser calificado como servicio público (Balbín 2015, p. 648)[5]. Si por ejemplo una municipalidad, organiza un recital al aire libre, mediante la contratación de terceros (artistas, técnicos, logística, etc.), a los fines de facilitar la accesibilidad al goce y disfrute del arte por parte de la población, hay claramente un servicio organizado por el Estado, de libre acceso público, pero que no es estrictamente un servicio público, al no configurarse las notas especiales que acabamos de describir. Podemos afirmar entonces, que hay prestaciones culturales (servicios culturales), prestadas por el estado en libre concurrencia con la actividad privada, y que las condiciones de su prestación en principio no afectan derechos fundamentales, o el

[5] Balbín distingue entre servicios esenciales, servicios sociales y servicios públicos.

interés público, ni están sujetos a un régimen especial. Así el Estado puede satisfacer el acceso a los Derechos Culturales a través de la gestión de un museo; un teatro; una escuela de arte; una compañía de teatro, una orquesta municipal, un archivo documental, un canal público educativo cultural, o una biblioteca pública.

Quedan configuradas entonces las prestaciones culturales, que pueden ser calificadas como meros «Servicios Culturales», y por otro lado, aquellas que al cumplir con los requisitos propios del servicio público pueden ser calificadas como «Servicios Públicos Culturales», que son aquellos servicios prestados por el estado, ya sea por su propia actividad como por medio de particulares, cuando las necesidades que se pretenden satisfacer se las haya considerados como necesidades públicas (*publicatio*), y estas puedan ser calificadas como de naturaleza cultural, o mejor dicho concerniente a la satisfacción de Derechos admitidos como Derechos Culturales.

Servicios Públicos con pertinencia Cultural

Hasta aquí hemos distinguido entonces, los servicios públicos culturales, de las prestaciones culturales realizadas por el Estado, pero también es pertinente en este parágrafo final, distinguir la noción de «Servicios Públicos Culturales» de los denominados «Servicios públicos con pertinencia cultural», en tanto que estos últimos

“son aquellos que incorporan el enfoque intercultural en su gestión y prestación; es decir, se ofrecen tomando en cuenta las características culturales particulares de los grupos de población de las localidades en donde se interviene y se brinda atención” (Ministerio de Cultura, 2015, p. 37).

V. FOMENTO CULTURAL

El tercer instrumento de intervención estatal, es la actividad de Fomento, probablemente el más amistoso y compatible con la idea de Cultura, por eso no es tan extraño encontrar habitualmente el uso de la expresión «Fomento Cultural», y eso tiene que ver con algunos lineamientos propios de este instituto que vamos a revisar.

Siguiendo el método de los casos anteriores, empecemos por aclarar que es el Fomento a secas, para luego delinear los trazos del Fomento Cultural. En principio el fomento es un *modo de intervención positiva* del Estado en la vida y decisión de los particulares, con la intención de orientar esas conductas de modo que beneficien al interés público, y sin el uso de la coacción estatal. A diferencia del Poder de Policía que limita y sanciona, y del Servicio Público que es prestacional pero por medio de un régimen excepcional que limita derechos de los prestadores e incluso de los usuarios, en las políticas de Fomento hay siempre una ampliación y mejora de la situación del beneficiario (actividad favorable) cuya conducta se pretende orientar, lo que implica un beneficio no solo para este particular sino para toda la comunidad en su conjunto, justificando así el otorgamiento de una ventaja *directa* a un destinatario, para beneficiar *indirectamente* a la comunidad en su conjunto.

Intervención económica

Este modo de intervención ha sido cuestionado y defendido a lo largo de la historia, cada vez que se ha debatido en torno a cuánto estado presente y planificador es necesario y justificado, en tanto que esto significa limitaciones al libre mercado o libertad individual, y que como en todas las posiciones a lo largo de la historia han existido posturas extremas como posiciones intermedias.

La intervención estatal económica ha sido justificada por ejemplo desde el *Report of manufactures* del 5 de diciembre de 1791, en el que Alexander Hamilton recomienda al Congreso de Estados Unidos, intervenir todo lo necesario (con aranceles, prohibiciones, subsidios, premios y fomento a los inventos, entre otras), para poder competir con la ya industriosa Inglaterra. En nuestra historia nacional, podemos recordar las palabras del Síndico Yañiz en su informe al Cabildo solicitado por Cisneros en 1809, donde presagiaba que el libre acceso de mercaderías inglesas iba a destruir la economía nacional “sería temeridad equilibrar la industria americana con la inglesa [...] es un error creer que la baratura sea benéfica para la patria […] ¿que se adelantara con

que no cueste más que dos lo que antes valía cuatro, si no se gana más que uno?" (Petrocelli 2011, p. 59).

En contra de las ventajas de intervención económica podemos mencionar al célebremente denominado "Consenso de Washington", (en realidad fue una nota periodística), siguiendo por las impugnaciones de Hayek a la *fatal arrogancia* de pretender ordenar y planificar las condiciones necesarias para satisfacer el bien común, que solo nos conducirían inexorablemente a un *camino de servidumbre*.

Fomento

Uno de los conceptos más difundidos de actividad de Fomento, es el que propone Garrido Falla, definiendola como "aquella actividad administrativa que se dirige a satisfacer indirectamente, ciertas necesidades consideradas de carácter público protegiendo o promoviendo, sin emplear la coacción, las actividades de otros particulares o de otros entes públicos que directamente lo satisfacen" (2006, p. 379), aunque hay quienes descartan el fomento para los entes públicos, admitiendo sólo el estímulo para los particulares (Jordana de Pozas). En la doctrina Argentina ha sido definido como "actividad de la Administración que trata de ayudar, encauzar y orientar la iniciativa privada cuando esta se muestre insuficiente", siguiendo en este caso la doctrina de la subsidiariedad estatal (Diez, 1981, p. 232)

Los fundamentos se encuentran en la propia constitución, ya que el estado debe *promover el bienestar general*. En cuanto a los límites podemos decir que cualquier régimen de fomento no debe alterar los principios de igualdad, el Derecho a la propiedad, no alteración, debiendo cumplir además con los principios de legalidad, igualdad, no discrimnación, razonabilidad, proporcionalidad, publicidad, transparencia, concurrencia, objetividad, eficiencia, control, y participación.

Por técnica de fomento se entiende al «estímulo», que es el elemento característico de este tipo de intervención, y esta técnica cuenta con diversos medios para su realización. Si bien algunos autores como Balbín o Diez, prácticamente reducen

el fomento al estímulo económico, lo cierto es que se reconocen por lo general cuatro medios de fomento como: el económico, el honorífico, el jurídico y el psicológico.

Fomento Cultural

Lo importante aquí sería distinguir los criterios para incluir aquellas políticas de fomento, como específicas de «Fomento Cultural», y el método no es otro que el que venimos aplicando, destacando cuáles son aquellos ámbitos culturales captados por el Derecho Administrativo. Entonces podemos definir al Fomento Cultural, desde el punto de vista jurídico como toda actividad administrativa, que circunscripta a un régimen legal determinado procura promover determinada conducta de los particulares (artistas, productores, músicos, empresarios, inversores, consumidores, público) a través de estímulos que mejoran y favorecen de manera directa a esos particulares, pero entendiendo que indirectamente mejoran las condiciones de goce de los Derechos Culturales de la comunidad y facilitan el acceso a los bienes culturales para toda la comunidad.

Podemos enumerar como ejemplos de regímenes de Fomento Cultural en Argentina: a nivel nacional la Ley 17.741 de Fomento de la actividad cinematográfica nacional (may. 1968); a nivel provincial la nueva ley de mecenazgo provincial Nº 14.365 (dic. 2024) y a nivel municipal la Ordenanza Nº 10.265 de Promoción y Desarrollo de la Industria Creativa (oct. 2021).

Como en el resto de los modos de intervención estatal, las políticas de fomento pueden ser cuestionadas por distintos motivos. De parte de sectores liberales, incluyendo la mirada de muchos artistas y actores del mundo cultural, achacan al intervencionismo y planificación, que desvirtúan la libre interacción e intercambio (mercado) entre productores y creadores de contenidos culturales y aquellos consumidores (público), transformando la libre creación, producción, reproducción y consumo de bienes y servicios culturales, no en una cultura viva, sino en el escenario organizado, planificado y deseado por una burocracia política, desvirtuando la esencia misma de la cultura.

Por parte de sectores que en principio comulgan con la importancia y necesidad de la intervención y fomento estatal, se enfocan en cuestionar la siempre insuficiente inversión en este tipo de políticas, las decisiones sobre a que sectores, o actores específicos se orienta el estímulo, y en muchos casos incluso la eficacia de los mecanismos empleados.

Finalmente hay sectores que simplemente se centran en la incapacidad y legitimidad estatal de tomar estas decisiones, ya sea por el principio de imposibilidad de planificar en estos asuntos, como por la corrupción intrínseca de cualquier burocracia, o estructura de poder (anarquismo de derecha y de izquierda).

VI. RELEVANCIA SISTÉMICA DE LOS DERECHOS CULTURALES

Probablemente la máxima relevancia y aporte que puede hacer un estudio de los Derechos Culturales al campo de la especialidad del Derecho Administrativo, es poder establecer aquellos criterios requeridos por el estándar internacional de estos derechos, de acuerdo a los tratados internacionales de Derechos Humanos que “en las condiciones de su vigencia” deben ser observados dentro de los Estados adherentes, y a los cuales debe ajustar su legislación, sus sentencias y sus políticas administrativas.

El estudio de los criterios y estándares internacionales de los Derechos Culturales en tanto que Derechos Humanos, se actualizan a través de Fallos de la Corte Interamericana de Derechos Humanos; intervenciones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (resoluciones, observaciones, opiniones consultivas); en Observaciones del Comité DESC[6]; recomendaciones de UNESCO (Reglamentos, Directrices, Decisiones y Documentos), fundamentalmente en cuanto a la interpretación de principios propios, inundando todo el Derecho Interno y obligando a los estados y es decir a todos los poderes del estado, que deben ejercer sus funciones y potestades dentro de esos límites y criterios internacionales.

[6] En materia de Derechos Culturales tienen especial relevancia las Observaciones DESC Nº 17 (2005), 21 (2009), 25 (2020) y 26 (2022).

Entre estas funciones estatales se encuentra la actividad administrativa, y por eso, estudiar institutos propios del Derecho Administrativo desde una perspectiva de Derechos Humanos, sirve como guía fundamental, para comprender desde principios específicos de este tipo de Derechos los criterios que debe asumir la administración, ya sea en la *actividad reglada* sobre la materia, pero mucho más importante en cuanto a la *actividad discrecional* de la administración.

Especial atención merece el mandato de legislar y promover «Medidas de Acción Positiva» que garanticen la igualdad de oportunidades y de trato, como el pleno goce y ejercicio de los derechos reconocidos en la constitución y los tratados internacionales de derechos humanos (Cabral, 2022, p. 583).

\VII. CONCLUSIONES

Luego de exponer sobre la clásica tríada propuesta por Jordana de Pozas (1949), para clasificar los modos de intervención administrativa, hemos podido aclarar que en los tres casos, se persigue el mismo fin, pero con distintas técnicas. Este fin es la concreción del proyecto (político - existencial) expresado jurídicamente en la Constitución, tendiente a hacer efectivos los Derechos y Garantías expresados en ella, donde la realización de los Derechos Humanos orientan y dan cauce a la noción de bien común y justicia social.

Al concebir a la Constitución como proyecto político, que al mismo tiempo integra de manera unitaria y compleja todo el ordenamiento jurídico, sea público y privado, nacional e internacional, encontramos que los Derechos Culturales como Derechos Humanos, iluminan y orientan especialmente a la función administrativa y por lo tanto al Derecho Administrativo. Entendiendo así, que el estudio de los principios, normas, valores, reglas y realidades de los Derechos Culturales son un aporte significativo para pensar todo el derecho y las distintas funciones estatales.

Por eso, creemos que este trabajo es un aporte que plantea algunas bases, que permitirán seguir profundizando sobre lo que hemos denominado como «Derecho

Administrativo de la Cultura», «Reglamentación Administrativa Cultural» «Servicios Públicos Culturales» y el más aceptado término «Fomento Cultural».

En estas consideraciones finales debemos destacar la relevancia que tiene la «Recomendación sobre la Normalización Internacional de las Estadísticas relativas al Financiamiento Público de las Actividades Culturales» (UNESCO, 1980), ya que a partir de esta normalización se pueden unificar criterios normativos y de políticas públicas acerca de los Derechos Culturales, no solo respecto al financiamiento, sino también en torno organizaciones públicas y privadas involucradas, y lograr una mayor eficacia en la planificación, ejecución y control de las políticas culturales.

Del mismo modo esta recomendación de normalización, ayuda a determinar lo que se puede considerar Sector Público Cultural (SPC), entendido como el conjunto de órganos y entes estatales, cuyas competencias, objetivos y fines, están configurados para dar eficacia y cumplimiento a los Derechos Culturales.

Teniendo en vistas las actuales políticas de retracción estatal en todos los campos, pero especialmente en el cultural, vemos como vuelve a ponerse en tensión, las posiciones que ven en la intervención, participación y planificación estatal, un mal moral, e incluso niegan la existencia de un interés público o bien común, al considerarlo imposible, ineficaz y corrupto en sí mismo.

Frente al abandono de la participación y compromiso del Estado con los Derechos Culturales, debe oponerse una matriz que sea capaz de mejorar o incluso cumplir las promesas incumplidas del estado presente, mejorando las condiciones de posibilidad de la comunidad para la creación, producción, reproducción y acceso a sus genuinas expresiones culturales, fortaleciendo el federalismo cultural.

Este desafío deberá cumplirse sin caer en la tentación de burocratizar el juicio estético, ni subsumir la cultura en el Estado, sino promoviendo la participación comunitaria y la instituyente popular y democrática. La intervención política deberá realizarse teniendo en cuenta que no todos los actos de la vida social y cotidiana, tienen la misma intensidad cultural, en tanto que se pueden establecer *a priori* aunque precariamente, determinadas conductas, relaciones, y actos humanos que adquieren una

impregnación cultural de relevancia, y por lo tanto de interés público, como son determinadas producciones artísticas, la preservación de ciertos patrimonios especialmente relevantes y significativos. También deberá poner especial interés en garantizar las manifestaciones públicas, facilitar las condiciones para escribir y publicar obras, como en proteger la posibilidad de reproducir tradiciones y prácticas que se las reconoce como ancestrales.

BIBLIOGRAFÍA

ÁBALOS, María G. El federalismo cultural y el margen de apreciación local. Buenos Aires: Revista El Derecho, 2024. 46-50.

BALBÍN, Carlos. Tratado de Derecho Administrativo. Buenos Aires: La Ley, 2015. Tomo I.

BIDART CAMPOS, Germán. ¿Un Federalismo Argentino? En Jurisprudencia Argentina, 2004. 933-935. Tomo III

BIELSA, Rafael. Derecho Administrativo. Buenos Aires: La Ley, 1964. Tomo I.

CABRAL, Pablo. "Las medidas de acción positiva en el artículo 75, inciso 23 de la Constitución Nacional Argentina". En: *Potestades Administrativas y Garantías en el Estado Constitucional contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Procuración del Tesoro-ECAE, 2022. 544-599.

CASSAGNE, Juan Carlos. Derecho Administrativo. Buenos Aires: Lexis Nexis, 2006. Tomo I.

COLOMBATO, Lucía. Derechos Culturales. Debilidades discursivas en la formulación de sus contenidos. Cuestiones transversales. En: *Revista Perspectivas de las Ciencias Económicas y Jurídicas*. 1 (2), 2012. 81-100.

DROMI, Roberto. Derecho Administrativo. Buenos Aires - Madrid - México: Ciudad Argentina - Hispania Libros, 2006.

DIEZ, Manuel. Manual de Derecho Administrativo. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.

GARRIDO FALLA, Fernando. Tratado de Derecho Administrativo. Madrid: Tecnos. Vol. II, 2006.

JORDANA DE POZAS Luis. Ensayo de una teoría de fomento en el derecho administrativo. En *Revista de estudios políticos*. 48. 1949. 41-54.

MAIRAL, Héctor. La ideología del servicio público. *Revista Argentina de Derecho Administrativo*. Buenos Aires: Depalma. 14, 1993. 359-437.

MINISTERIO DE CULTURA, Servicios Públicos con pertinência cultural, Lima, 2015.

PETROCELLI Héctor. Historia constitucional argentina. Rosario: Keynes, 1988. Tomo I.

UNESCO. Recomendación sobre la Normalización Internacional de las Estadísticas relativas al Financiamiento Público de las Actividades Culturales. Belgrado, 1980.

ILEGALISMOS CULTURALES Y DERECHOS CULTURALES EN LA CIUDAD: REGULACIÓN URBANA Y PRODUCCIÓN INSTITUCIONAL DE ALEGALIDAD

Luisa Beatriz Velásquez Santiago[1]

RESUMEN:
Los gobiernos locales han adquirido un papel central en la promoción de los derechos culturales en contextos urbanos, no obstante, la existencia de políticas culturales con enfoque de derechos no garantiza su ejercicio efectivo. El artículo analiza las tensiones entre el discurso institucional y las prácticas administrativas que obstaculizan expresiones culturales comunitarias. A partir del concepto de ilegalismos de Michel Foucault, se propone la noción de ilegalismos culturales para explicar cómo prácticas legítimas son reguladas mediante tolerancia o sanción diferenciada. El estudio adopta un enfoque cualitativo situado, análisis teórico, reconstrucción de casos y reflexividad institucional. Se muestra que la gobernanza urbana fragmentada produce jerarquías entre actores culturales. Se concluye que garantizar derechos culturales requiere revisar los marcos normativos y administrativos mas allá de políticas sectoriales.

PALABRAS CLAVE: Derechos culturales; gobiernos locales; política cultural; ilegalismos; gestión cultural.

Introducción: ciudades, gobiernos locales y la garantía efectiva de los derechos culturales

¿Qué ocurre cuando una ciudad afirma garantizar los derechos culturales, pero en la práctica las condiciones urbanas, administrativas y policiales impiden su ejercicio cotidiano? Esta pregunta adquiere especial relevancia en el contexto contemporáneo, donde los gobiernos locales han asumido un papel creciente en la agenda internacional de los derechos culturales. No sólo porque constituyen el nivel de gobierno más cercano a la ciudadanía, sino porque es en el territorio urbano donde los derechos culturales se ejercen o se niegan de manera concreta: en el espacio público, en los barrios, en las fiestas, en los espacios culturales comunitarios y en las prácticas cotidianas de producción simbólica.

[1] Doctoranda en Gestión de la Cultura, Universidad de Guadalajara. luisa.velasquez.santiago@gmail.com

Redes internacionales de ciudades han insistido en que los gobiernos locales no son meros ejecutores de marcos normativos nacionales o internacionales, sino actores políticos clave en la garantía de los derechos culturales. Documentos como la Agenda 21 de la Cultura sostienen que la cultura constituye un pilar del desarrollo sostenible y que los gobiernos locales tienen la responsabilidad de crear condiciones institucionales y materiales para su ejercicio (UCLG, 2004). De manera complementaria, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales reconoce que los bienes y servicios culturales poseen una doble naturaleza económica y simbólica, por lo que requieren políticas diferenciadas frente a otros sectores (UNESCO, 2005).

Desde esta perspectiva, la garantía de los derechos culturales no se reduce a la existencia de programas culturales o estímulos institucionales. Implica la gestión del territorio, del espacio público y de los marcos normativos que regulan la vida urbana. Los derechos culturales se juegan, así, en decisiones aparentemente técnicas: permisos administrativos, reglamentos, criterios de ordenamiento, protocolos de seguridad y prácticas de vigilancia.

Este trabajo analiza cómo la gestión municipal influye en las prácticas culturales, ya sea permitiéndolas, tolerándolas o criminalizándolas, utilizando el concepto de ilegalismos culturales desde un enfoque foucaultiano. Se basa en una experiencia profesional que integra gestión cultural, política pública e investigación académica para articular una mirada crítica entre práctica e interpretación teórica.

Una primera tesis es que los derechos culturales no se juegan exclusivamente en el ámbito de las políticas culturales. Su ejercicio efectivo depende de una constelación más amplia de dispositivos normativos y administrativos: ordenamiento territorial, regulación del espacio público, normativas comerciales, dispositivos de seguridad y prácticas policiales.

Esto implica que una política cultural basada en derechos puede coexistir con otros regímenes regulatorios que obstaculizan o limitan el ejercicio de esos mismos derechos. No estamos ante una ausencia de derechos culturales, sino ante su

subordinación frente a lenguajes de gobierno considerados prioritarios, como el orden urbano, la seguridad o la eficiencia administrativa.

Esta fragmentación institucional coincide con diagnósticos de la literatura sobre implementación de políticas públicas, donde se ha mostrado que la acción estatal se produce a través de múltiples dispositivos que no necesariamente operan de manera coherente (LIPSKY, 2010).

De los ilegalismos penales a los ilegalismos culturales

Para comprender estas tensiones se recurre al concepto de ilegalismo desarrollado por Michel Foucault, principalmente en Vigilar y castigar (1975, 2009). Foucault cuestiona la idea de que la ley existe para eliminar la ilegalidad y sostiene que el sistema jurídico no suprime las transgresiones, sino que las produce, las diferencia y las administra.

Como afirma “la ley no está hecha para impedir tal o cual tipo de comportamiento, sino para diferenciar las maneras de infringirla, para distribuirlas, para utilizarlas” (FOUCAULT, 2009, p. 277). La ilegalidad entonces, aparece así como un campo políticamente gestionado. Algunos ilegalismos son criminalizados, otros tolerados y otros absorbidos por mecanismos administrativos. Un elemento central del análisis foucaultiano es que los ilegalismos están socialmente situados. No todos los grupos tienen el mismo margen para transgredir la norma ni enfrentan las mismas consecuencias. La pregunta analítica no es entonces qué es legal o ilegal, sino quién puede transgredir, bajo qué condiciones y con qué efectos.

Este marco permite una extrapolación productiva hacia el campo cultural: no todas las prácticas culturales que infringen normas urbanas son tratadas del mismo modo. Algunas son perseguidas, otras toleradas y otras promovidas por el propio Estado.

A partir de lo anterior, se utilizara la categoría conceptual llamada ilegalismos culturales, apropiada del concepto de Focault, para nombrar aquellas prácticas culturales que, aun siendo socialmente legítimas o incluso reconocidas institucionalmente, son

gestionadas mediante regímenes diferenciales de tolerancia, sanción o invisibilización por parte de los gobiernos locales. No se trata necesariamente de prácticas ilegales en sentido estricto, sino de prácticas cuya existencia depende de una tolerancia precaria, selectiva y revocable. Los ilegalismos culturales permiten observar cómo la gestión municipal produce jerarquías entre actores culturales y condiciones desiguales para el ejercicio de derechos.

Posicionalidad y enfoque metodológico

Este estudio se apoya en un enfoque cualitativo situado que combina análisis documental, reconstrucción de casos empíricos y reflexividad institucional. La autora participa simultaneamente en tres campos relacionados con el objeto de estudio: como gestora cultural comunitaria, como funcionaria pública municipal responsable del diseño de instrumentos de política cultural y como investigadora doctoral. Esta posición híbrida permite un acceso privilegiado a procesos administrativos, negociaciones institucionales y conflictos regulatorios que difícilmente serían observables desde una posición externa. Lejos de constituir un sesgo, esta implicación se aborda desde una perspectiva de “reflexividad crítica" (BOURDIEU & WACQUANT, 2005).

Como señalan Bourdieu, Chamboredon y Passeron, la investigación social exige una vigilancia permanente sobre las condiciones de producción del conocimiento:

> “La vigilancia epistemológica se impone particularmente en las ciencias sociales, donde el investigador tiene mayores probabilidades de proyectar en su objeto sus propias categorías de percepción” (BOURDIEU et al., 2008, p. 27).

Asimismo, la investigación situada reconoce que todo conocimiento se produce desde posiciones sociales específicas, lo que exige explicitar la relación entre sujeto y objeto de investigación (HARAWAY, 1988).

Casos empíricos: regulación urbana y gestión diferencial de la cultura

Caso 1. Agroecología comunitaria y criminalización administrativa

Un primer ejemplo de ilegalismo cultural se observa en los colectivos agroecológicos urbanos de Guadalajara, algunos de los cuales han sido reconocidos institucionalmente como Puntos de cultura[2] y beneficiarios de estímulos públicos para la creación de huertos y milpas comunitarias. Estas iniciativas articulan prácticas culturales, educativas y ambientales que buscan revalorizar saberes agrícolas tradicionales, fortalecer la convivencia vecinal y resignificar el espacio público como territorio de producción comunitaria.

Uno de ellos es Coamil Federalismo, un colectivo agroecológico que reapropia y hace suyo el segmento del camellón de avenida Federalismo en los cruces de las calles General Arteaga y Francisco Zarco. De manera sostenida y colectiva. desde el 2016 siembra, cuida y difunde milpa de temporal, la cual busca revalorizar entre los vecinos del barrio la importancia que tienen por un lado los cultivos ancestrales como la milpa (policultivo de maíz, frijol y calabaza), y por otro lado busca problematizar es espacio público como detonador de comunidad, además de contar con un compostero comunitario en el que se procesan residuos orgánicos de los vecinos de colonias cercanas generando así abono para plantas y cultivos de los mismos vecinos.

Pese a que dicho colectivo cuenta con el reconocimiento como Punto de cultura y ha sido beneficiario de estímulos económicos para continuar con su acción cultural, en diversas ocasiones las áreas municipales encargadas de parques y jardines han destruido estas siembras, además de que “policías de Guadalajara detuvieron a tres integrantes que sembraban maíz en el camellón de la calzada del Federalismo al cruce con la calle Juan Manuel” (PÉREZ, J., 2023), esto bajo el argumento de que la siembra en espacios públicos está reservada solo para la Dirección de Medio Ambiente o Mejoramiento Urbano.

El artículo 16 del Reglamento de áreas verdes y recursos forestales del municipio, versa que “queda prohibido plantar en sitios públicos, árboles, arbustos o hierbas con cualquier fin, sin la autorización de la Dirección de Parques y Jardines”, y el artículo 38 menciona que:

[2] Guadalajara desde el 2022 impedimenta el programa Puntos de Cultura, una versión situada del programa Puntos de cultura y Cultura viva de Brasil.

> "la Dirección de Medio Ambiente promoverá la utilización de lotes baldíos de propiedad particular, previo convenio celebrado con los propietarios y con la participación de la Dirección de Parques y Jardines y la Dirección de Participación Ciudadana y las asociaciones vecinales, para la creación de áreas verdes, viveros o huertos".

Esta aparente contradicción puede comprenderse si se considera que cada área municipal opera como un dispositivo en sentido foucaultiano, entendido como un conjunto de normas, prácticas institucionales y saberes técnicos que orientan la acción gubernamental y producen intervenciones diferenciadas sobre una misma realidad social (FOUCAULT, 1999).

Este caso ilustra un tipo de ilegalismo cultural caracterizado por la fragmentación institucional: prácticas culturales reconocidas por una política pública pueden ser criminalizadas por otros marcos regulatorios municipales centrados en orden urbano o mantenimiento de infraestructura. La ilegalidad no deriva necesariamente de la actividad en sí, sino de la falta de articulación entre dispositivos administrativos que operan con racionalidades distintas.

Analíticamente, el caso puede clasificarse como un ilegalismo cultural por contradicción interinstitucional, cuyos rasgos principales son el reconocimiento cultural formal de la práctica, la existencia de restricciones administrativas sectoriales, las intervenciones punitivas de dependencias no culturales, la ausencia de mecanismos de coordinación institucional y la producción de inseguridad jurídica para actores comunitarios.

Desde el enfoque de derechos culturales, la situación evidencia la tensión entre el derecho a participar en la vida cultural y los regímenes administrativos de gestión del espacio público. Asimismo, pone de relieve la necesidad de marcos municipales integrales que reconozcan el espacio público como territorio cultural activo y no exclusivamente como infraestructura urbana bajo control técnico.

Caso 2. Músicos callejeros, vacío normativo y gestión diferencial del espacio público

La situación de las y los músicos callejeros en el municipio de Guadalajara constituye un ejemplo paradigmático de ilegalismo cultural producido por la interacción

entre vacíos normativos, discrecionalidad administrativa y fragmentación institucional. Desde hace varios años, artistas urbanos han señalado tensiones recurrentes con áreas municipales de inspección y vigilancia, así como con instancias responsables del ordenamiento del centro histórico, derivadas de la ausencia de un marco regulatorio específico que reconozca su actividad como práctica cultural diferenciada del comercio informal.

El análisis del marco jurídico municipal muestra que no existe una categoría normativa explícita para artistas urbanos o músicos de calle. El Reglamento de Espectáculos Públicos del Municipio de Guadalajara regula eventos organizados que implican convocatoria formal, cobro de acceso o aprovechamiento comercial, por lo que no resulta directamente aplicable a expresiones artísticas espontáneas en vía pública. Por su parte, el Reglamento de Policía y Buen Gobierno contempla disposiciones relativas al uso indebido del espacio público, obstrucción del tránsito, comercio sin permiso o generación de ruido, categorías bajo las cuales la actividad artística puede ser interpretada en ausencia de regulación cultural específica. El Código de Gobierno Municipal, aunque define atribuciones de dependencias como Cultura, Inspección y Vigilancia o Padrón y Licencias, tampoco establece una figura jurídica diferenciada para artistas urbanos.

Esta situación contrasta con el reconocimiento del derecho a participar en la vida cultural y a la libre expresión cultural establecido en la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, que obliga a las autoridades a generar condiciones para el ejercicio de estos derechos. La tensión normativa se produce así entre un marco federal de derechos culturales y regulaciones municipales orientadas principalmente al orden público y al control administrativo del espacio urbano.

Los hallazgos del Diagnóstico del Ecosistema Cultural de Guadalajara (2025) confirman esta problemática, identificando la presencia significativa de artistas urbanos en el espacio público, la falta de certeza normativa para el ejercicio de actividades culturales no institucionalizadas y la percepción de criminalización o equiparación con comercio ambulante por parte de autoridades municipales. El diagnóstico señala,

además, la ausencia de procedimientos de autorización simplificada y la necesidad de reconocer el espacio público como un espacio cultural activo.

En la práctica, esta indeterminación normativa produce escenarios de intervención diferencial. Se han documentado casos de retiro de músicos por parte de autoridades municipales, incluso con acompañamiento policial, bajo argumentos relacionados con ruido, obstrucción o falta de permisos, como lo muestra la cobertura periodística reciente sobre el retiro de un músico en el centro de la ciudad y la confiscación de su equipo de sonido (FERNÁNDEZ, 2025).

Sin embargo, de manera simultánea, desde la política cultural municipal se han generado espacios en el festival mensual Bien de noche para la participación de músicos urbanos en el espacio público, que facilitan su presentación en condiciones de tolerancia. Esta coexistencia de apoyo institucional y persecución administrativa revela que la práctica no es intrínsecamente ilegal, sino que su tratamiento depende del dispositivo gubernamental que intervenga.

Desde una perspectiva foucaultiana, este caso muestra cómo una misma práctica cultural puede ser objeto de tolerancia, promoción o sanción según la racionalidad institucional que la gestione. La ausencia de una categoría normativa clara no elimina la práctica, sino que la sitúa en una zona de incertidumbre jurídica donde la intervención estatal se vuelve discrecional. El ilegalismo cultural no surge aquí de la transgresión deliberada de una norma, sino de la imposibilidad estructural de encajar en un marco regulatorio diseñado para otras actividades urbanas, principalmente comerciales.

La experiencia de la investigadora como gestora cultural municipal, responsable de procesos de diseño de política cultural y mediación con agentes culturales urbanos, le permite observar de manera directa estas tensiones institucionales. La necesidad de generar espacios de reconocimiento cultural para músicos callejeros convive con marcos administrativos que continúan interpretando la ocupación del espacio público desde lógicas de control y ordenamiento, lo que evidencia la fragmentación de la acción estatal en materia cultural.

Este caso ilustra con claridad un ilegalismo cultural de tipo tolerado y diferencial: la norma no se aplica de manera uniforme, sino que produce condiciones variables de legitimidad según el contexto institucional y el actor cultural involucrado. La comparación entre intervenciones culturales institucionales y prácticas comunitarias restringidas revela la existencia de regímenes diferenciales de legitimidad normativa.

Caso 3. Eventos culturales institucionales y suspensión selectiva de la norma

Un tercer ejemplo de ilegalismo cultural se observa en la organización de festivales y celebraciones comunitarias en el espacio público. Para colectivos de cultura barrial y autogestiva, acciones como cerrar una calle, instalar equipo de sonido, vender productos, colocar ornamentos o permitir el consumo moderado de alcohol suelen resultar extremadamente difíciles de realizar dentro del marco legal municipal, debido a la complejidad de los trámites, la fragmentación institucional y la falta de información accesible. Esta situación se evidencia en el caso del festival autogestionado “Miravalle Fest”, realizado anualmente durante dos días y que congrega a cientos de participantes y miles de asistentes. En múltiples ocasiones, la ausencia de rutas administrativas claras ha derivado en la realización parcial o total del evento sin permisos formales, generando conflictos con vecinos, intervenciones policiales, inspecciones administrativas y situaciones de acoso institucional.

Desde el punto de vista normativo, las actividades descritas pueden implicar posibles infracciones en diversos ordenamientos municipales. El cierre de calles y la ocupación del espacio público sin autorización se vinculan con disposiciones del Reglamento de Movilidad y del Reglamento de Policía y Buen Gobierno; la realización de eventos masivos con convocatoria abierta y equipo de sonido activa la aplicación del Reglamento de Espectáculos Públicos, que exige permisos, dictámenes de protección civil y autorizaciones para uso de la vía pública; la emisión de ruido se regula en el Reglamento de Protección del Medio Ambiente y la Ecología; la venta de productos sin licencia corresponde al Reglamento de Comercio en la Vía Pública; y la instalación de estructuras o elementos ornamentales (como papel picado en cableado eléctrico) puede

relacionarse con disposiciones de seguridad urbana y protección civil. En conjunto, el marco regulatorio existente configura un régimen administrativo diseñado principalmente para espectáculos comerciales o eventos de gran escala, sin distinguir entre iniciativas comunitarias de bajo impacto y actividades empresariales.

La evidencia empírica muestra que el problema no radica únicamente en la transgresión normativa, sino en la inexistencia de una categoría administrativa diferenciada que reconozca las celebraciones culturales comunitarias como prácticas legítimas con necesidades regulatorias proporcionales. El Diagnóstico del Ecosistema Cultural (2025) de Guadalajara identifica el uso espontáneo del espacio público para celebraciones culturales y las tensiones entre prácticas comunitarias y regulación administrativa, así como la ausencia de mecanismos flexibles para eventos barriales. Sin embargo, el diagnóstico no plantea exenciones normativas ni soluciones institucionales específicas que permitan armonizar el ejercicio de derechos culturales con las obligaciones en materia de seguridad, orden público y comercio.

La desigualdad institucional se hace más evidente al contrastar esta situación con eventos oficiales organizados por la Dirección de Cultura municipal. En festivales institucionales, como la Fiesta de la Música, organizada por la Dirección de Cultura se realizó cierre de calles, instalación de escenarios, se toleró dinámicas de consumo de alcohol en la calle e incluso colocar elementos ornamentales que técnicamente podrían contravenir normas de seguridad, como papel picado en infraestructura eléctrica, aún cuando no se obtuvieron los permisos debidos, por falta de trámite o bien porque llegaron posteriores a la realización de la actividad. Esta diferencia no implica necesariamente ilegalidad estatal, sino la existencia de capacidades administrativas diferenciadas: el gobierno posee facultades, recursos y mecanismos internos para gestionar autorizaciones interinstitucionales, mientras que los colectivos comunitarios enfrentan un sistema fragmentado y poco accesible. No obstante, desde la experiencia social, el resultado percibido es una distribución desigual de la legalidad cultural.

Analíticamente, este caso corresponde a un ilegalismo cultural tolerado y diferencial, caracterizado por vacíos regulatorios para prácticas culturales comunitarias,

sobrerregulación diseñada para actividades comerciales, fragmentación institucional que dificulta la regularización, discrecionalidad en inspección y aplicación de sanciones y asimetrías de capacidad entre actores comunitarios y el aparato estatal.

Desde el enfoque de derechos culturales, emerge una tensión estructural entre el derecho a participar en la vida cultural y las normas de seguridad, orden público y comercio. El ejercicio de derechos culturales no elimina las obligaciones administrativas, pero sí exige que el Estado genere condiciones proporcionales y accesibles para su ejercicio. La ausencia de procedimientos simplificados para fiestas comunitarias de bajo impacto produce riesgos de criminalización de prácticas culturales tradicionales y refuerza desigualdades en el acceso al espacio público cultural.

En términos de análisis institucional, el caso muestra que el ilegalismo cultural no es únicamente resultado de incumplimiento ciudadano, sino también de configuraciones normativas que no reconocen la diversidad de formas de producción cultural. La ilegalidad se produce en la intersección entre normativas homogéneas y prácticas culturales heterogéneas. Aquí se observa que la norma no desaparece, sino que se suspende selectivamente según el actor que la transgrede.

Caso 4. Licencias de centros culturales independientes y producción institucional de alegalidad

Un cuarto ejemplo de ilegalismo cultural se observa en la figura administrativa de licencia de centro cultural independiente en el municipio de Guadalajara. Esta categoría fue diseñada originalmente como un mecanismo de reconocimiento institucional para espacios culturales autogestionados, con el objetivo de facilitar su sostenibilidad económica y permitir ciertas actividades complementarias, como la venta limitada de cerveza, bajo un régimen menos oneroso que las licencias comerciales de bares o centros nocturnos. En términos normativos, la figura buscaba reconocer la diversidad del ecosistema cultural urbano y generar condiciones de formalización diferenciadas para proyectos culturales no institucionales.

Sin embargo, en la práctica, la licencia ha sido apropiada estratégicamente por emprendimientos de giro predominantemente comercial, principalmente bares que, mediante asesoría especializada en trámites municipales, obtienen la licencia cultural aun cuando la actividad principal del establecimiento no sea cultural. Este fenómeno no solo es conocido por la autoridad municipal, sino que resulta funcional a la lógica económica urbana, ya que permite regular actividades comerciales bajo un régimen más flexible y menos costoso, contribuyendo a la formalización fiscal y administrativa del sector de entretenimiento nocturno.

La paradoja emerge cuando se observa que numerosos centros culturales comunitarios, particularmente aquellos que no venden alcohol, enfrentan grandes dificultades para acceder a esta misma licencia. Los criterios de evaluación para su otorgamiento no se encuentran plenamente estandarizados ni son completamente públicos; dependen de valoraciones técnicas e interpretaciones discrecionales sobre qué prácticas pueden ser consideradas culturales. En múltiples testimonios de actores del sector, la obtención de la licencia se encuentra mediada por factores como la localización urbana, la viabilidad comercial percibida, la relación con funcionarios o la capacidad de cumplir requisitos administrativos diseñados para establecimientos mercantiles.

Ante la imposibilidad de acceder a la licencia cultural, la autoridad municipal suele ofrecer alternativas como licencias de academia de arte, librería u otros giros comerciales que no corresponden a la naturaleza organizativa de los proyectos comunitarios. Cuando los espacios no encajan en estas categorías, quedan fuera de todo marco regulatorio posible, operando en una condición de alegalidad estructural: no son ilegales por voluntad de incumplimiento, sino porque el diseño administrativo no reconoce su forma de existencia institucional.

El caso del centro cultural Abis Raris resulta ilustrativo. Su clausura no solo implicó la interrupción de un proyecto cultural comunitario, sino también la afectación directa a las condiciones de vida de sus integrantes, dado que el espacio funcionaba simultáneamente como lugar de creación cultural, encuentro comunitario y vivienda.

Este entrecruce de funciones, frecuente en proyectos culturales autogestionados, evidencia la distancia entre las categorías administrativas estatales y las formas reales de organización cultural comunitaria.

Desde el análisis institucional, este caso muestra que el ilegalismo cultural puede ser producido por el propio diseño normativo. Mientras ciertos usos instrumentales de la categoría de cultura, por ejemplo bares con programación artística mínima, son tolerados o incluso funcionales al mercado urbano, las prácticas culturales comunitarias no mercantilizadas quedan expuestas a sanción, clausura y precarización jurídica. La ilegalidad no surge aquí de la transgresión voluntaria, sino de la imposibilidad estructural de cumplir con normas que no reconocen la diversidad de prácticas culturales existentes.

La evidencia institucional refuerza este diagnóstico. El Diagnóstico del Ecosistema Cultural de Guadalajara identifica ambigüedad en la clasificación de espacios culturales, confusión entre centros culturales y centros nocturnos, cargas administrativas desproporcionadas y ausencia de definiciones jurídicas claras. Asimismo, no se documenta la existencia de un reglamento específico para centros artísticos y culturales, lo que genera un vacío normativo que incrementa la discrecionalidad administrativa y la inseguridad jurídica para los proyectos culturales independientes.

Analíticamente, este caso puede clasificarse como un ilegalismo cultural producido por diseño institucional, caracterizado por: ambigüedad normativa en la definición de espacio cultural, discrecionalidad en el otorgamiento de licencias, sobrerrepresentación de lógicas mercantiles en la regulación cultural, exclusión administrativa de formas culturales comunitarias no comerciales y alegalidad estructural como condición de operación. Desde el enfoque de derechos culturales, el caso evidencia una tensión entre el derecho a participar en la vida cultural y los regímenes administrativos de regulación económica urbana.

En términos teóricos, el fenómeno puede interpretarse como un ejemplo de cómo los dispositivos administrativos producen diferenciaciones en el acceso a la legalidad

cultural, configurando jerarquías implícitas sobre qué prácticas culturales son legítimas, sostenibles o autorizables dentro del orden urbano.

Tipología de ilegalismos culturales

A partir de los casos empíricos examinados es posible identificar que los ilegalismos culturales no constituyen un fenómeno homogéneo, sino un conjunto de situaciones diferenciadas producidas por la interacción entre normas, dispositivos institucionales y prácticas culturales. Siguiendo la perspectiva foucaultiana de los ilegalismos como formas diferenciadas de gestión de la norma (FOUCAULT, 2009), se propone una tipología preliminar compuesta por cuatro modalidades principales:

1. Ilegalismo cultural por contradicción interinstitucional. Se produce cuando una práctica cultural es reconocida o promovida por una dependencia pública -por ejemplo, cultura- pero simultáneamente sancionada por otras áreas (parques y jardines, policía, mantenimiento urbano) debido a marcos regulatorios sectoriales no articulados. Ejemplo: Milpa comunitaria Coamil Federalismo. Rasgos principales: reconocimiento cultural formal coexistente con sanción administrativa, fragmentación de competencias institucionales, ausencia de coordinación normativa intersectorial e inseguridad jurídica para actores comunitarios. Aquí el ilegalismo no surge de la transgresión deliberada, sino de la coexistencia de racionalidades administrativas incompatibles.
2. Ilegalismo cultural por vacío normativo o indeterminación jurídica. Aparece cuando una práctica cultural no cuenta con categoría jurídica específica, quedando sujeta a interpretaciones administrativas basadas en normas diseñadas para otros fines (orden público, comercio ambulante, ruido).Ejemplo: Músicos callejeros en espacio público. Rasgos principales: inexistencia de definición normativa de la práctica, aplicación analógica de normas de control urbano, discrecionalidad en inspección y sanción, y alternancia entre tolerancia y persecución. Se trata de un ilegalismo producido por la indeterminación normativa, donde la actividad es simultáneamente permitida y sancionable.

3. Ilegalismo cultural por desproporcionalidad regulatoria. Se configura cuando prácticas culturales comunitarias son sometidas al mismo régimen normativo que eventos comerciales o masivos, generando barreras administrativas desproporcionadas que vuelven inviable la legalidad.Ejemplo: Festival comunitario Miravalle Fest. Rasgos principales: requisitos técnicos complejos para prácticas de bajo riesgo, ausencia de procedimientos simplificados, costos administrativos elevados e incentivos estructurales a la informalidad. Aquí el ilegalismo emerge porque cumplir la norma resulta prácticamente imposible para actores comunitarios.
4. Ilegalismo cultural producido por exclusión administrativa. Se presenta cuando el propio diseño administrativo excluye formas culturales que no encajan en categorías regulatorias existentes, obligando a operar en condiciones de alegalidad permanente.Ejemplo: Licencias de centros culturales independientes. Rasgos principales: critérios subjetivos o no transparentes de autorización, clasificaciones administrativas inadecuadas, discrecionalidad institucional y precariedad jurídica estructural. En este caso el ilegalismo no es una desviación de la norma, sino un efecto directo de su diseño.

Conclusiones

El análisis comparado muestra patrones comunes como la centralidad del espacio público como territorio de conflicto entre derechos culturales y regulación urbana, la fragmentación institucional municipal con dependencias que operan sin coordinación, el predominio de lógicas de orden, control y comercio sobre enfoques de derechos culturales, la discrecionalidad administrativa en la gestión cotidiana y la generación de incertidumbre jurídica para actores culturales comunitarios; en conjunto, estos elementos evidencian que los ilegalismos culturales no son solo incumplimientos normativos, sino efectos de la propia arquitectura institucional del gobierno local.

Los casos muestran que los ilegalismos culturales no surgen principalmente de la voluntad de transgredir normas, sino de la interacción entre: marcos regulatorios

sectoriales, vacíos normativos, diseños administrativos excluyentes y prácticas culturales comunitarias. Esto confirma la pertinencia de utilizar el concepto foucaultiano de ilegalismo para analizar el campo cultural, ya que permite comprender cómo el Estado gestiona diferencialmente la norma más que simplemente aplicarla.

Aunque las áreas de cultura promueven derechos culturales y apoyos comunitarios, su garantía efectiva depende de la articulación con otros sectores municipales, ya que las decisiones administrativas cotidianas como permisos, inspecciones o clausuras, configuran las condiciones reales para el ejercicio de las prácticas culturales; esto evidencia que los gobiernos locales no solo implementan políticas culturales, sino que producen regímenes de legalidad cultural, donde los conflictos no son anomalías, sino expresión de una tensión estructural entre la lógica administrativa del orden urbano y la naturaleza flexible y comunitaria de la cultura, cuya comprensión permite diseñar políticas públicas más coherentes.

Desde una perspectiva aplicada, el estudio sugiere la necesidad de categorías jurídicas específicas para prácticas culturales comunitarias, procedimientos administrativos proporcionales, mecanismos de coordinación interinstitucional, reconocimiento del espacio público como espacio cultural y formación de funcionarios en enfoque de derechos culturales.

El concepto de ilegalismos culturales permite: ampliar la teoría de derechos culturales hacia su dimensión operativa, conectar estudios culturales con sociología del derecho y gubernamentalidad, y analizar el municipio como campo de producción normativa cotidiana. A partir de los casos analizados se propone una tipología preliminar:

- Ilegalismos culturales criminalizados
- Ilegalismos culturales tolerados
- Ilegalismos culturales institucionales
- Ilegalismos por producción de alegalidad

Esta tipología permite desplazar la discusión desde la ilegalidad de la práctica hacia la gestión política de la norma.

Referencias Bibliográficas

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (s.f.). Código de gobierno municipal de Guadalajara. Gobierno Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/reglamentos

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (s.f.). Reglamento de policía y buen gobierno del municipio de Guadalajara. Gobierno Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/reglamentos

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (2015). Reglamento de comercio en la vía pública del municipio de Guadalajara. Gaceta Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/sites/default/files/ReglamentoComercioViaPublicaGuadalajara.pdf

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (2016). Reglamento de áreas verdes y recursos forestales del municipio de Guadalajara. Gaceta Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/sites/default/files/ReglamentoAreasVerdesRecursosForestalesGuadalajara.pdf

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (2016). Reglamento de Movilidad y Transporte del Municipio de Guadalajara. Gaceta Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/sites/default/files/ReglamentoMovilidadTransporteGuadalajara.pdf Información Jalisco

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (2016). Reglamento para la protección del medio ambiente y la ecología en el municipio de Guadalajara. Gaceta Municipal de Guadalajara. https://transparencia.guadalajara.gob.mx/sites/default/files/ReglamentoProteccionMedioAmbienteEcologiaGuadalajara.pdf

AYUNTAMIENTO DE GUADALAJARA. (2018). Reglamento para los espectáculos del municipio de Guadalajara. Gaceta Municipal de Guadalajara.https://transparencia.guadalajara.gob.mx/transparencia/transparencia/reglamentos-todos

BOURDIEU, P., & WACQUANT, L. (2005). Una invitación a la sociología reflexiva. Siglo XXI.

BOURDIEU, P., CHAMBOREDON, J.-C., & PASSERON, J.-C. (2008). El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos (2a ed.). Siglo XXI.

CÁMARA DE DIPUTADOS DEL H. CONGRESO DE LA UNIÓN. (2017). Ley general de cultura y derechos culturales. Diario Oficial de la Federación. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC.pdf

FERNANDEZ, A. Debate. (2025, marzo 14). ¡Hasta con policías! Servidores públicos retiran a músico de calles de Guadalajara y le roban su bocina. https://www.debate.com.mx/guadalajara/Hasta-con-policias-Servidores-publicos-retiran-a-musico-de-calles-de-Guadalajara-y-le-ROBAN-su-bocina-20250314-0145.html

FOUCAULT, M. (1999). El juego de Michel Foucault. En Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, Vol. III (pp. 299–314). Paidós.

FOUCAULT, M. (2009). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión (2a ed.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975).

GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO. (2023). Ley del gobierno y la administración pública municipal del estado de Jalisco. Congreso del Estado de Jalisco. https://congresoweb.congresojal.gob.mx

HARAWAY, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. Feminist Studies, 14(3), 575–599. https://doi.org/10.2307/3178066

LIPSKY, M. (2010). Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in public services (30th anniversary ed.). Russell Sage Foundation. https://www.russellsage.org/publications/street-level-bureaucracy

MARISCAL OROZCO, J. L. (2025). Reporte de diagnóstico de organizaciones culturales y colectivos. Ayuntamiento de Guadalajara. [Documento interno].

PEREZ, J. (2023). Exigen no criminalizar a la siembra urbana. El Diario NTR | NTR Guadalajara. https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=202828

UNESCO. (2005). Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa

UNITED CITIES AND LOCAL GOVERNMENTS (UCLG). (2004). Agenda 21 for Culture. https://www.agenda21culture.net

CULTURA NA ENCRUZILHADA: ENTRE O DIREITO UNIVERSAL E A PLATAFORMIZAÇÃO

Luis Fabrício Cirillo de Carvalho[1]

Bruna Andrade Irineu[2]

RESUMO:
Este artigo analisa o paradoxo da cultura brasileira contemporânea, marcada pela coexistência de visibilidade e precariedade. A causa central é a transição de políticas culturais estruturantes para editais fragmentados, impulsionados pela economia criativa. Esse modelo transforma a cultura de direito universal em negócio, espelhando plataformas digitais e precarizando o trabalho via controle por dispersão, sustentado por infodemia, fragmentação política e colonialismo de dados. Como resistência, propõe-se a escuta pública através de quatro eixos: revalorização dos conselhos de cultura, criação de plataformas públicas, renda básica para trabalhadores do setor e fortalecimento de fóruns setoriais, visando reconstruir a soberania comunicacional.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Controle por dispersão, Governança Híbrida, Soberania Comunicacional, Plataformização da Cultura.

1 Introdução: O paradoxo e a tese central

A cultura nunca esteve tão visível e seu acesso nunca foi tão precário. No Brasil contemporâneo, artistas, produtores culturais e trabalhadores da economia simbólica ocupam permanentemente as plataformas digitais, produzem conteúdos de forma ininterrupta, disputam atenção em ambientes saturados e participam de editais cada vez mais fragmentados. Essa hiperatividade cultural, contudo, convive com a fragilização estrutural das condições de trabalho, a intermitência crônica da renda e o enfraquecimento das formas coletivas de organização política no campo cultural.

[1] Doutorando em Política Social pela Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Música pela Universidade de Campinas - Unicamp (2005). Bacharel em Regência Orquestral pelo Conservatório Brasileiro de Música do Estado do Rio de Janeiro (2000). *Email*: fabricio@ciasinfonica.com.

[2] Professora do Programa de Pós-Graduação em Política Social da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Doutora em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. *Email*: bruna.irineu@ufmt.br.

Esse paradoxo não pode ser explicado apenas como efeito colateral da digitalização nem como falha pontual das políticas públicas. A principal manifestação dessa governança híbrida é a transição de políticas culturais estruturantes, que garantem direitos continuados, para um modelo baseado em editais fragmentados e projetos pontuais. Sob o argumento da economia criativa[3], termo que ganhou proeminência nas últimas duas décadas, a cultura deixa de ser tratada como um direito universal a ser garantido pelo Estado e passa a ser vista como uma oportunidade de negócio, na qual cada artista é um empreendedor de si em potencial. Esse modelo, que espelha a lógica das próprias plataformas digitais, estimula a competição incessante por recursos escassos em vez de fomentar a colaboração, a solidariedade e a sustentabilidade de longo prazo.

Este artigo propõe a noção de controle por dispersão[4] como chave analítica para dissecar como essa transição opera. Controle por dispersão é a forma contemporânea de poder que opera não pela repressão direta ou pelo silenciamento institucional, mas pela fragmentação permanente da atenção, da experiência social e da capacidade de organização coletiva. Diferentemente das formas clássicas de controle baseadas na censura direta ou na repressão institucional, o controle por dispersão opera pela

[3] O termo 'economia criativa' ganhou proeminência nas últimas duas décadas como um conceito que redefine a cultura e as artes como setores econômicos baseados na criatividade e inovação. Embora apresentado como um modelo de desenvolvimento inclusivo e democrático, o conceito tem sido criticado por transformar a cultura de um direito universal em uma mercadoria, incentivando a precarização do trabalho criativo através da lógica do empreendedorismo individual. A economia criativa, nesse sentido, funciona como uma ideologia que naturaliza a transferência de responsabilidades do Estado para os indivíduos, alinhando-se perfeitamente com a lógica neoliberal e das plataformas digitais.

[4] O controle por dispersão é um conceito desenvolvido pelo autor para descrever um mecanismo sofisticado de poder que opera não pela censura direta ou pela repressão institucional, mas pela fragmentação das atenções, pela pulverização das pautas e pela individualização das trajetórias. Diferentemente das formas clássicas de controle, que se baseavam na disciplina dos corpos, o controle por dispersão opera sobre os dados, os desejos e a linguagem, tornando-se particularmente eficaz na era digital. Conforme explorado em Escute se for capaz (Carvalho, 2025), esse mecanismo funciona através de três camadas articuladas: (1) a infodemia, que satura o ambiente cognitivo com excesso de informação; (2) a governança algorítmica, que captura a atenção e gerencia o trabalho de forma invisibilizada; e (3) o colonialismo de dados, que extrai valor da vida social. O efeito político é preciso: a fragmentação da capacidade de organização coletiva, transformando o espaço público em um teatro performativo onde a política se reduz à produtividade de perfis individuais. No contexto das políticas culturais, o controle por dispersão se materializa na transição de direitos continuados para editais fragmentados, na obrigação do artista ser um empreendedor de si e na impossibilidade de construir solidariedade coletiva.

fragmentação das atenções, pela pulverização das pautas e pela individualização das trajetórias. Seu efeito não é o silenciamento da cultura, mas a saturação do espaço público por uma multiplicidade de vozes desconectadas, incapazes de produzir escuta pública, articulação coletiva ou conflito político estruturado.

2. A governança dos editais - Da cultura como direito à oportunidade de negócio

O paradoxo da cultura contemporânea - visibilidade máxima, precariedade máxima -não é um acidente, mas o resultado de uma governança que articula os interesses do Estado, do mercado e das plataformas digitais. Nessa nova arquitetura de poder, o Estado não desaparece, mas assume um novo papel: o de operador indireto que, em vez de garantir direitos culturais continuados, cria as condições para a fragmentação do trabalho e a transferência de riscos aos próprios trabalhadores da cultura.

2.1. A transição do estruturante ao projetizado

A principal manifestação dessa governança é a transição de políticas culturais estruturantes para um modelo baseado em editais fragmentados e projetos pontuais[5]. O resultado é um ecossistema cultural que estimula a competição incessante por recursos escassos, em vez de fomentar a colaboração e a sustentabilidade. A política cultural, por sua vez, substitui estratégias estruturantes de longo prazo por mecanismos pontuais de fomento, frequentemente mediados por plataformas privadas e avaliados por critérios de visibilidade, engajamento e desempenho algorítmico.

Essa dinâmica de plataformização em editais de fomento cultural não é exclusiva de uma região ou programa. Um exemplo empírico dessa dinâmica é oferecido pela análise de Souza Júnior e Oliveira (2023) sobre o Programa de Ação Cultural de São

[5] Por 'fomento projetizado' entende-se um modelo de financiamento cultural baseado em editais fragmentados e projetos pontuais, em oposição ao 'fomento estruturante' que garante direitos continuados. No modelo projetizado, o financiamento é mediado por plataformas privadas, avaliado por critérios algorítmicos de visibilidade e engajamento, e estimula a competição incessante entre artistas por recursos escassos, precarizando o trabalho cultural.

Paulo (ProAC SP)[6]. Os autores demonstram que, em um cenário de escassez de recursos públicos, o ProAC se tornou uma das poucas alternativas de financiamento, resultando em um aumento exponencial de projetos inscritos entre 2018 e 2022, com disponibilização de até 5 milhões de reais por edital. Essa dinâmica manifesta as características da lógica de plataformização: competição predatória, alta demanda produtiva e autoexploração dos sujeitos culturais.

2.2. Economia criativa e o empreendedor de si

Sob o argumento da economia criativa, a cultura deixa de ser tratada como um direito a ser garantido e passa a ser vista como uma oportunidade de negócio, na qual cada artista é um empreendedor de si em potencial. Nesse contexto, o discurso da democratização do acesso, amplamente mobilizado por plataformas digitais e por políticas culturais orientadas pela noção de economia criativa, convive com uma realidade marcada pela informalização, pela ausência de vínculos continuados e pela exigência permanente de autoexposição. O artista contemporâneo é convocado a ser, simultaneamente, criador, gestor de sua marca pessoal, comunicador, empreendedor de si e analista de métricas. Ele deve acompanhar constantemente seus números de visualização, engajamento e alcance, ajustando sua produção de acordo com o que funciona melhor nos algoritmos. Essa condição é naturalizada pelo que Mark Fisher

[6] Programa de Ação Cultural de São Paulo (ProAC SP) é uma política de fomento à cultura do estado de São Paulo, criada em 1989. O ProAC opera através de diferentes modalidades (ProAC ICMS, ProAC Editais, Cultura Viva SP, Lei Aldir Blanc e ProAC Direto). A análise deste artigo refere-se especificamente à modalidade ProAC Editais, que funciona através de editais temáticos e contínuos. Sua relevância reside no fato de que, embora seja um programa estatal, a modalidade Editais opera através de editais fragmentados e mediados por plataformas digitais, reproduzindo a lógica de plataformização que caracteriza o capitalismo contemporâneo. Assim, o ProAC Editais exemplifica como a precarização do trabalho cultural não é exclusiva de plataformas privadas, mas também ocorre em políticas públicas que adotam essa lógica.

(2009) denominou realismo capitalista[7]: a sensação de que não há alternativa a essa lógica, que ela é natural e inevitável.

Essa exigência de alta demanda produtiva e a consequente auto exploração são manifestações da psicopolítica[8] contemporânea, conforme teorizado por Byung-Chul Han (2018). A pesquisa de Souza Júnior e Oliveira (2023) sobre o ProAC SP encontra um forte correlato empírico dessa dinâmica, evidenciando como a necessidade de viabilizar propostas artísticas em contextos de escassez de políticas públicas transforma a paixão pela arte em trabalho não remunerado, em uma busca permanente por visibilidade que mascara a autoexploração.

A consequência é uma hiperatividade cultural que demonstra uma fragilização estrutural. Um trabalhador cultural que vive de editais enfrenta uma situação de incerteza permanente: não sabe se conseguirá financiar seu próximo projeto, não tem previdência social garantida e deve estar constantemente buscando novas oportunidades de financiamento. Isso cria um estado de ansiedade crônica que afeta não apenas a saúde mental do trabalhador, mas também sua capacidade criativa. Como é possível criar com liberdade e profundidade quando se está constantemente preocupado com a próxima fonte de renda?

2.3. O espelho das plataformas

[7] O realismo capitalista é um conceito desenvolvido por Mark Fisher em sua obra *Capitalist Realism* (2009) para descrever uma estrutura psicológica e cultural contemporânea em que o capitalismo é percebido como o único sistema viável, tornando impensável qualquer alternativa. Fisher argumenta que essa ideologia naturaliza o status quo, desarmando a imaginação política e criando uma sensibilidade de resignação. No contexto deste artigo, o realismo capitalista é particularmente relevante porque explica como a lógica dos editais fragmentados, a precarização do trabalho cultural e a dependência das plataformas digitais são naturalizados como inevitáveis, mesmo quando prejudicam fundamentalmente os direitos e a dignidade dos trabalhadores da cultura. A infodemia, por sua vez, reforça esse estado de realismo capitalista ao dificultar a construção de narrativas coerentes sobre mudança.

[8] Byung-Chul Han define psicopolítica como um regime de poder que opera através da autossuperação e do desempenho contínuo, em vez de através da repressão externa. No contexto das políticas culturais plataformizadas, a psicopolítica se manifesta quando artistas são convocados a se autoexplorar em nome da “realização pessoal” e do “sucesso criativo”, sem perceber que estão sendo capturados por uma lógica que os precariza.

Como aponta Nick Srnicek (2016) em sua análise do Capitalismo de Plataforma, essa lógica espelha o modelo de negócios das próprias plataformas, que favorecem interações curtas e projetos pontuais em detrimento de vínculos de longo prazo. A governança híbrida utiliza a tecnologia para otimizar a extração de valor do trabalho cultural, concentrando a riqueza em poucas mãos e distribuindo a precariedade entre muitos. O resultado é um cenário no qual artistas permanecem permanentemente ocupados produzindo, divulgando, concorrendo e performando, mas politicamente fragilizados, sem tempo, condições ou instrumentos para a organização coletiva e a reivindicação de direitos.

3. O controle por dispersão: mecanismo da precarização

Para compreender a racionalidade paradoxal que rege as políticas culturais contemporâneas, é preciso examinar as estratégias de poder que as sustentam. O controle por dispersão não é um fenômeno exclusivamente informacional, mas uma estratégia política integrada que opera em três camadas articuladas: a tática da infodemia, que satura o ambiente cognitivo; o mecanismo da governança algorítmica, que captura a atenção e gerencia o trabalho; e o efeito da precarização política, que fragmenta a capacidade de organização coletiva.

Essa transição para novas formas de controle representa uma evolução histórica do exercício de poder, conforme teorizado por Michel Foucault (1987) em sua análise das transformações do poder disciplinar. Na sociedade industrial, o poder se expressava principalmente por meio da disciplina, operando sobre os corpos através da organização de horários, delimitação de espaços e regulação de gestos, tal como descrito em Vigiar e Punir (Foucault, 1987). Com o advento da sociedade da informação, esse modelo não desaparece, mas se transforma: o poder deixa de operar exclusivamente sobre os corpos para atuar também sobre os dados, os desejos e a linguagem, em um processo de sofisticação que Foucault antecipou em seus estudos sobre o biopoder[9]. Conforme

[9] O conceito de biopoder foi desenvolvido por Michel Foucault para descrever a transição das formas clássicas de soberania, centradas no poder de “fazer morrer e deixar viver”, para formas modernas de poder orientadas à gestão da vida, isto é, ao “fazer viver e deixar morrer”. O biopoder refere-se ao conjunto de estratégias, saberes e práticas institucionais voltadas à administração dos corpos e à regulação

desenvolvido em obra anterior (Carvalho, 2025), o controle torna-se mais difuso e descentralizado, operando agora sobre os dados, os desejos e a linguagem. Na contemporaneidade, essa lógica se intensifica com o avanço das plataformas digitais, onde a sociedade do controle disciplinar cede lugar à sociedade do desempenho, em que não somos apenas vigiados, mas somos levados a vigiar a nós mesmos, a otimizar cada ação e a produzir sem cessar — uma dinâmica que radicaliza as formas de subjetivação do poder identificadas por Foucault.

3.1. Infodemia e saturação

A base sobre a qual o controle por dispersão opera é a infodemia[10], um estado de desordem informacional caracterizado não pela ausência de informação, mas pelo seu excesso caótico e pela circulação massiva de desinformação. Conforme definido por Claire Wardle e Hossein Derakhshan (2017), a infodemia não é um fenômeno acidental, mas uma estratégia deliberada de saturação que funciona como técnica sofisticada de poder. No campo cultural, a infodemia se manifesta como uma saturação de conteúdos que competem incessantemente pela atenção, transformando a promessa de visibilidade em uma luta constante contra o desaparecimento algorítmico e estabelecendo as condições ambientais para a dispersão.

---

das populações, por meio de dispositivos como políticas sanitárias, estatísticas demográficas, instituições disciplinares e tecnologias de normalização social. Na contemporaneidade, esse paradigma se desdobra em formas mais difusas de governança da vida social, incluindo a gestão algorítmica de comportamentos, dados e padrões de consumo, especialmente no contexto do capitalismo de plataforma.

[10] A infodemia, conforme desenvolvido em profundidade em Escute se for capaz (Carvalho, 2025), não é um erro acidental do sistema comunicacional, mas uma técnica sofisticada de poder baseada no excesso informacional. Longe de ser uma anomalia a ser corrigida por mecanismos técnicos, a desordem comunicacional opera como estratégia deliberada de controle por dispersão. O excesso de informação não é um subproduto imprevisto das plataformas digitais; é um efeito previsto e lucrativo: quanto mais confusão circula, mais engajamento se gera; quanto mais engajamento, mais dados são coletados; e quanto mais dados, maior a capacidade de observação e controle sobre os sujeitos conectados. A infodemia, portanto, não busca impedir que as pessoas falem, mas sim dificultar que compreendam. Trata-se de um bombardeio contínuo de dados, estímulos e narrativas que esgota nossa atenção, confunde nosso juízo e fragiliza nosso vínculo com a realidade. Nesse modelo, o poder não precisa censurar; basta inundar. A desorientação passa a ser uma estratégia deliberada onde, quanto mais se fala, menos se escuta, e quanto mais se mostra, menos se vê. Essa lógica corresponde ao que Byung-Chul Han descreve como "violência neuronal": uma agressão psíquica e perceptiva que opera não pela negação, mas pelo hiperestímulo, criando um ambiente onde o sentido se dilui e a capacidade coletiva de decisão informada é corroída.

Neste universo saturado, essa dinâmica assume contornos específicos que prejudicam particularmente o trabalho artístico complexo. Um artista que produz uma obra experimental, desafiadora ou que aborda temas políticos complexos enfrenta dificuldades significativas para alcançar visibilidade em ambientes algorítmicos que favorecem conteúdos que geram reações emocionais imediatas. Conteúdos que provocam raiva, medo ou surpresa tendem a ser amplificados pelos algoritmos, enquanto conteúdos que requerem reflexão, paciência e engajamento crítico tendem a ser marginalizados. A promessa de visibilidade que as plataformas oferecem se converte, na prática, em uma luta constante contra o desaparecimento algorítmico, onde o sensacionalismo sobrevive por muito mais tempo.

A infodemia também funciona como veículo de desinformação estratégica sobre políticas culturais, direitos dos artistas e alternativas à plataformização. Narrativas que favorecem os interesses das grandes plataformas são amplificadas pelos próprios algoritmos que as corporações controlam, enquanto críticas e propostas alternativas são marginalizadas ou suprimidas. Esse viés sistemático cria um ambiente informacional distorcido que dificulta a mobilização política e a construção de consensos em torno de políticas que protejam os direitos dos trabalhadores da cultura. O resultado é uma população de artistas desinformada sobre suas próprias possibilidades de organização coletiva e resistência.

A infodemia cria um muro de informações que, paradoxalmente, não amplia a liberdade de escolha, mas a bloqueia, aprisionando o sujeito em uma névoa de ruídos, dispersões e distrações. Essa dinâmica é particularmente perversa porque oferece a ilusão de liberdade - o artista pode publicar quando quiser, acessar qualquer informação, comentar livremente - enquanto, na realidade, o controle é exercido através da saturação, da fragmentação e da impossibilidade de discernir o que é verdadeiro, relevante ou prioritário. A liberdade de expressão torna-se uma armadilha quando o sujeito não consegue compreender o que está sendo dito, quando sua atenção é constantemente desviada e quando narrativas falsas ou manipuladas competem com informações verificadas em igualdade de condições.

A infodemia opera, fundamentalmente, através do esgotamento cognitivo. Byung-Chul Han (2018) descreve esse fenômeno como violência neuronal: uma agressão psíquica e perceptiva que opera não pela negação, mas pelo hiperestímulo. Nesse modelo, o poder não precisa censurar; basta inundar. A desorientação passa a ser uma estratégia deliberada onde, quanto mais se fala, menos se escuta; quanto mais se mostra, menos se vê. Um artista bombardeado por milhares de notificações, mensagens, comentários e métricas perde a capacidade de reflexão profunda. Seu tempo é fragmentado em microinterações, sua atenção é capturada por estímulos contínuos, e sua energia criativa é drenada pelo gerenciamento constante de sua presença digital. Nessas condições, a construção de pensamento crítico e de resistência coletiva torna-se praticamente impossível.

Importante ressaltar que a infodemia não é um efeito colateral indesejado das plataformas digitais; é um efeito previsto e lucrativo. Quanto mais confusão circula, mais engajamento se gera. Quanto mais engajamento, mais dados são coletados. Quanto mais dados, maior a capacidade de observação e controle sobre os sujeitos conectados. A infodemia, portanto, não busca impedir que as pessoas falem, mas sim dificultar que compreendam. Trata-se de um bombardeio contínuo de dados, estímulos e narrativas que esgota nossa atenção, confunde nosso juízo e fragiliza nosso vínculo com a realidade. Nesse contexto, a desorientação não é um problema a ser resolvido, mas uma solução lucrativa para as corporações que lucram com o engajamento contínuo.

3.2. Fragmentação política

Se a infodemia é a tática, a governança algorítmica é o mecanismo que a torna operacional. Como aponta Tarleton Gillespie (2021), as plataformas não são intermediárias neutras, mas guardiãs ativas que moldam a visibilidade através de sistemas de curadoria opacos. O efeito dessa governança sobre o trabalho cultural é profundo. A necessidade de se manter visível para os algoritmos força os trabalhadores da cultura a uma lógica de performance ininterrupta. O trabalhador da cultura é convocado a ser um empreendedor de si, um sujeito que, na leitura de Byung-Chul Han

(2018), se autoexplora em um regime de desempenho contínuo. O mecanismo algorítmico, portanto, não apenas gerencia a atenção; ele produz subjetividades dóceis e politicamente fragmentadas.

A competição predatória por recursos escassos é um fator central nessa fragmentação. Souza Júnior e Oliveira (2023), em sua análise do ProAC SP, ajudam a elucidar esse mecanismo ao demonstrarem como a dinâmica de editais fragmentados incentiva artistas a se verem como concorrentes, não como aliados. Essa lógica competitiva impede a formação de redes de solidariedade e enfraquece a capacidade de organização política coletiva do campo cultural, exatamente como as plataformas digitais desejam que ocorra.

Esse mecanismo de poder não atua pela censura direta, pela repressão institucional ou pela centralização autoritária, mas pela fragmentação das atenções, pela pulverização das pautas e pela individualização das trajetórias. Um artista que usa uma plataforma de *streaming* tem a liberdade de publicar seu trabalho a qualquer momento, sem censura aparente. No entanto, essa liberdade é ilusória, pois o algoritmo da plataforma controla quem vê seu trabalho, quando vê e em que contexto. O artista não tem controle sobre essas decisões; elas são tomadas por algoritmos proprietários que não são transparentes. Além disso, o artista é constantemente monitorado: cada clique, cada pausa, cada compartilhamento é registrado e analisado para otimizar o controle.

Essa dinâmica se aprofunda através do que pode ser denominado panóptico digital[11]. Reinventando o conceito seminal de Jeremy Bentham (2008), onde um

[11] O panóptico digital é uma reinvenção contemporânea do conceito seminal de Jeremy Bentham, conforme explorado em Escute se for capaz (Carvalho, 2025). Enquanto o panóptico original descrevia uma estrutura arquitetônica onde um único observador em uma torre central invisível poderia vigiar todos os ocupantes, induzindo à autodisciplina pela mera possibilidade de vigilância, o panóptico digital transpõe essa lógica para uma arquitetura invisível de controle algorítmico. Redes sociais, mecanismos de busca, aplicativos e dispositivos conectados funcionam como sensores onipresentes, capturando incessantemente dados sobre nossas ações, desejos e localizações. Aceitamos termos de uso sem compreender seu alcance, enquanto nossos cliques, curtidas e interações alimentam bancos de dados invisíveis, com finalidades nem sempre transparentes. O impacto dessa nova forma de vigilância é profundo: a mera possibilidade de sermos rastreados nos leva à moderação de falas, à autocensura e à conformação com normas dominantes. A liberdade de expressão, nesse âmbito, é mediada pelo receio da exposição. Além disso, a assimetria de poder entre usuários e corporações torna-se abissal, pois as plataformas moldam nossa atenção, direcionam nossos desejos e personalizam conteúdos com base em interesses comerciais. Como alerta Byung-Chul Han, essa lógica evolui para um psicopoder: não apenas

observador invisível em uma torre central poderia vigiar todos os ocupantes sem que estes soubessem se estavam sendo observados, a era digital reconstrói essa arquitetura como um sistema invisível de controle algorítmico. Redes sociais, mecanismos de busca, aplicativos e dispositivos conectados funcionam como sensores onipresentes, capturando incessantemente dados sobre nossas ações, desejos e localizações. A mera possibilidade de sermos rastreados nos leva à moderação de falas, à autocensura e à conformação com normas dominantes. Para o artista, essa dinâmica é particularmente devastadora: a mera possibilidade de ser rastreado, avaliado e descartado pelos algoritmos o leva não apenas à autocensura, mas à hipervisibilidade performativa — uma condição que espelha exatamente a lógica dos editais fragmentados, onde cada artista deve constantemente se expor, se otimizar e competir por recursos escassos, impossibilitando a construção de solidariedade coletiva

O mecanismo algorítmico, portanto, não apenas gerencia a atenção; ele produz subjetividades dóceis e politicamente fragmentadas, incapazes de se organizar coletivamente. Um artista que está constantemente preocupado com seus números de visualização, que passa horas analisando métricas e ajustando sua estratégia, tem pouco tempo ou energia para participar de organizações políticas, sindicatos ou movimentos que buscam defender direitos coletivos. Essa fragmentação é exatamente o que as plataformas desejam, pois, artistas organizados e politicamente conscientes são mais propensos a questionar as condições impostas pelas plataformas e a exigir mudanças.

3.3. Colonialismo de dados e extração de valor

É na síntese desses elementos que o controle por dispersão se revela como uma estratégia política. Ele une a tática (infodemia) e o mecanismo (algoritmos) para produzir um efeito político preciso: a fragmentação da capacidade de organização coletiva. O motor econômico que alimenta essa engrenagem é o capitalismo de vigilância, conforme definido por Shoshana Zuboff (2020). O resultado macro dessa

vigiamos ou somos vigiados — somos explorados em nossos desejos e vulnerabilidades, entregando voluntariamente nossa interioridade e abrindo caminho para manipulações cada vez mais sutis.

operação é o que Nick Couldry e Ulises A. Mejias (2019) chamam de colonialismo de dados: a apropriação da vida social para fins de extração de valor.

Os algoritmos não são instrumentos neutros, mas máquinas de reprodução de desigualdades. Cathy O'Neil (2021), em sua obra "Algoritmos de destruição em massa", denuncia como modelos algorítmicos, apresentados como neutros e eficientes, se transformam em poderosas ferramentas de amplificação de desigualdades. Chamadas de ADMs - Armas de Destruição Matemática -, essas ferramentas combinam opacidade, escala massiva e impacto social devastador, operando de modo invisível em setores como educação, crédito, mercado de trabalho e justiça criminal.

No contexto das políticas culturais, isso se traduz na perda da soberania comunicacional, a capacidade de uma comunidade de produzir suas próprias narrativas. A remuneração irrisória paga por plataformas de *streaming* aos artistas é um sintoma dessa extração de valor que precariza os criadores enquanto concentra a riqueza nos centros de poder tecnológico. Um artista que recebe um milhão de reproduções em uma plataforma de *streaming* ganha entre três e cinco mil dólares (considerando o intervalo de $0.003 a $0.005 por reprodução no Spotify em 2025), valor que frequentemente não cobre os custos de produção, distribuição e marketing (TuneCore, 2025). Essa dinâmica força os artistas a dependerem de outras fontes de renda, a aceitar patrocínios de marcas que podem comprometer sua integridade artística, ou a abandonar a profissão.

A perda de soberania comunicacional também significa que as narrativas sobre a própria cultura são produzidas por algoritmos e corporações estrangeiras, não pelas comunidades locais. As histórias que são contadas, as vozes que são amplificadas e as perspectivas que são marginalizadas são decididas por empresas de tecnologia que não têm compromisso com a preservação da diversidade cultural ou com a justiça social. Isso cria uma situação em que a própria cultura de um povo é mediada e controlada por forças externas.

4. Da análise à ação: quatro eixos sobre soberania cultural

Superar o diagnóstico crítico da plataformização e da governança híbrida exige uma transição do pensamento analítico para a formulação propositiva. Se o problema central reside na conversão da cultura de um direito universal para uma mercadoria submetida à lógica da oportunidade, a solução demanda a reconstrução ativa das bases institucionais e políticas que assegurem sua fruição como bem comum. Inspirada na tradição da comunicação popular latino-americana, a escuta pública é aqui concebida não como um mecanismo consultivo passivo, mas como um ato político de deliberação que se materializa em políticas estruturantes, capazes de edificar quatro pontes para um novo horizonte.

Eixo 1: A retomada da governança deliberativa

O primeiro eixo propõe a revalorização dos Conselhos de Cultura como espaços de deliberação vinculante. Em oposição à governança algorítmica, que opera de forma opaca e orientada por interesses comerciais, o fortalecimento de instâncias decisórias paritárias representa a retomada da soberania pela sociedade civil. Contra a tática da infodemia, os conselhos podem instituir políticas de curadoria humana que valorizem a complexidade simbólica em detrimento do ruído. Contra o controle por dispersão, funcionam como lócus de articulação e negociação coletiva, onde a fragmentação imposta pela competição dá lugar à construção de poder político e solidariedade. Trata-se de um movimento que permite à própria comunidade definir as prioridades do fomento, contrapondo-se à extração de valor característica do colonialismo de dados.

Eixo 2: A construção de infraestruturas digitais soberanas

O segundo eixo consiste na edificação de plataformas públicas e não comerciais como infraestruturas alternativas. A disputa pela soberania comunicacional é, fundamentalmente, uma disputa por infraestrutura. Em vez de aceitar o "realismo capitalista" (Fisher, 2009) imposto pelas *Big Techs*, é imperativo investir em ecossistemas digitais regidos pelo interesse público. Iniciativas como os Mapas Culturais, baseados em *software* livre, demonstram a viabilidade de modelos que

operam com algoritmos transparentes, critérios de relevância cultural e formas de remuneração que reconheçam o valor intrínseco do trabalho criativo. A construção de tais plataformas é um passo essencial para desmercantilizar a distribuição cultural e reafirmar o espaço digital como um bem público.

Eixo 3: A garantia da autonomia material e criativa

O terceiro eixo avança a proposta de uma Renda Básica para os Trabalhadores da Cultura como mecanismo de desmercantilização da força de trabalho criativa. Esta política ataca diretamente a raiz da precarização, que submete o artista à psicopolítica (Han, 2018) do desempenho e da autoexploração contínua. Ao garantir a subsistência material, a renda básica desvincula o criador da necessidade de se submeter à lógica da visibilidade a qualquer custo, devolvendo-lhe a autonomia para se dedicar a projetos de longo prazo e maior complexidade estética e política — aqueles que, frequentemente, são marginalizados pelos algoritmos de engajamento. É uma ponte para um novo paradigma de trabalho cultural, fundado na dignidade e na liberdade intelectual.

Eixo 4: A articulação de uma governança cosmopolita

Finalmente, o quarto eixo propõe o fortalecimento de fóruns setoriais e da cooperação internacional como espaços de articulação estratégica. A soberania comunicacional na era das plataformas não pode ser alcançada de forma isolada. A construção de redes de solidariedade e a formulação de estratégias conjuntas em fóruns, como o Seminário Internacional de Políticas Culturais, são cruciais para a partilha de diagnósticos e a construção de uma frente coesa. Esta articulação transcende a escala nacional e constitui o embrião de uma governança cosmopolita do espaço digital, capaz de negociar com as corporações globais e de regular o poder das plataformas em defesa dos direitos culturais e da diversidade em escala planetária.

5. Conclusão: para além da dispersão, um projeto civilizatório

Este artigo partiu da análise de um paradoxo definidor da cultura na era digital: a convivência entre uma visibilidade sem precedentes e uma precariedade estrutural. Argumentou-se que a raiz desse problema reside na transição de políticas culturais estruturantes para um modelo de fomento projetizado que, sob o argumento da economia criativa, espelha a lógica das plataformas e precariza o trabalho através do controle por dispersão.

A análise desvendou como a infodemia, a fragmentação política e o colonialismo de dados operam para manter os trabalhadores da cultura em um estado de competição individual e fragilidade coletiva. Contudo, o propósito deste trabalho não foi encerrar-se em um diagnóstico pessimista, mas transitar para o campo da proposição. A formulação de quatro eixos estratégicos - a retomada da governança deliberativa, a construção de infraestruturas digitais soberanas, a garantia da autonomia material e a articulação de uma governança cosmopolita - oferece um roteiro pragmático para a reconstrução da cultura como um direito fundamental.

Neste cenário, o Ministério da Cultura do Brasil assume uma responsabilidade histórica que transcende suas funções administrativas. Sua reativação institucional e o avanço de políticas como a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) posicionam o país em uma vanguarda regional. O desafio, agora, é aprofundar essa transformação, superando as contradições da governança dos editais para edificar um ecossistema cultural que seja, de fato, democrático, diverso e soberano.

A construção desse futuro, contudo, não é uma tarefa exclusiva do Estado, mas uma responsabilidade compartilhada entre instituições públicas, trabalhadores da cultura, universidades e a sociedade civil organizada. Exige coragem política para regular onde o mercado produz desigualdade, inteligência pública para construir alternativas onde as plataformas concentram poder e sensibilidade democrática para reconhecer que a cultura não é apenas um setor econômico, mas o território do sentido, da memória e da existência coletiva.

Isso implica reconhecer que a defesa da cultura como direito é indissociável da defesa da escuta pública, da diversidade simbólica e das condições materiais que

permitem aos criadores existirem sem serem permanentemente capturados pela lógica da sobrevivência algorítmica. Em um cenário marcado pela dispersão, reconstruir vínculos coletivos torna-se, portanto, um gesto político e, ao mesmo tempo, profundamente humano: é a afirmação de que a cultura não é ruído competitivo, mas a própria linguagem de uma sociedade.

Edificar este futuro exige mais do que gestão: demanda um projeto civilizatório. Um projeto que compreenda que soberania cultural não é isolamento, mas a capacidade de produzir narrativas próprias, sustentar seus criadores e garantir que a diversidade sobreviva não como exceção resistente, mas como fundamento da vida democrática. O maior desafio - e também a maior esperança - é reconhecer que, quando sociedade e Estado caminham juntos na defesa da cultura como direito, não estamos apenas protegendo um setor: estamos defendendo a própria possibilidade de imaginar e construir futuros mais justos, plurais e humanos.

Referências Bibliográficas

BENTHAM, Jeremy. ***O panóptico***. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 199 p.

CARVALHO, Luis Fabricio Cirillo de. ***Escute se for capaz:*** *o que as Big Techs silenciam enquanto você desliza.* 1. ed. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2025. 163 p.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. ***The costs of connection:*** *how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism***.** Stanford: Stanford University Press, 2019. 352 p.

FISHER, Mark. ***Capitalist realism****: is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009. 81 p.

FOUCAULT, Michel. ***Vigiar e punir****: nascimento da prisão.* Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288 p.

GILLESPIE, Tarleton. ***Custodians of the internet****: platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media.* New Haven: Yale University Press, 2018. 296 p.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. 1. ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2018. 102 p.

O'NEIL, Cathy. ***Algoritmos de destruição em massa****: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia.* Tradução de Rafael Abraham. 1. ed. Santo André: Rua do Sabão, 2021. 352 p.

SOUZA JÚNIOR, Luiz Gonzaga de; OLIVEIRA, Dennis de. Plataformização: impactos psicopolíticos nos trabalhadores da cultura. ***Revista Extraprensa***, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 177–200, 2023. DOI: 10.11606/extraprensa2023.214326. Disponível em: https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/214326. Acesso em: 5 abr. 2026.

SRNICEK, Nick. ***Platform capitalism***. Cambridge: Polity Press, 2016. 120 p.

TUNECORE. *How much does Spotify pay per stream in 2025*. Disponível em: https://www.tunecore.com/guides/how-much-does-spotify-pay. Acesso em: 30 jan. 2026.

ZUBOFF, Shoshana. ***The age of surveillance capitalism****: the fight for a human future at the new frontier of power.* New York: PublicAffairs, 2020. 704 p.

ENTRE "CULTURA É UM DIREITO" E "DIREITO À CULTURA": POR UMA POLÍTICA DE RECONHECIMENTO

Igor Alves Pinto[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a cultura no ordenamento jurídico brasileiro a partir de uma distinção conceitual entre direito à cultura e cultura como direito. Parte-se da discussão ampliada sob a perspectiva crítica de Joaquín Herrera Flores, pelo conceito de universalismo de chegada, que rejeita o universalismo abstrato dos direitos humanos e propõe que os direitos, inclusive os culturais, se constituem em processos de diálogo, reconhecimento e luta social. O artigo ainda examina a implementação de políticas públicas culturais brasileiras, destacando a tensão entre modelos de difusão e práticas de reconhecimento cultural. Conclui-se que afirmar que "cultura é um direito" implica repensar as políticas públicas e a participação democrática, promovendo a construção colaborativa de direitos a partir das diversas expressões culturais existentes na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura é um direito; Direitos Humanos; Universalismo de chegada; Reconhecimento cultural; Direito à Cultura.

INTRODUÇÃO

Ao tratar do direito à cultura, impõe-se, desde logo, uma delimitação metodológica. A discussão acerca da relação entre Direito e cultura é frequentemente parte da constatação de que o próprio Direito é uma produção cultural (concepção apontada, por exemplo, na teoria dos campos de Bourdieu, 2011). Contudo, este trabalho não se orienta por essa perspectiva. Não se pretende aqui analisar a cultura como totalidade das criações humanas, no sentido antropológico amplo (Geertz, 2011), mas sim examinar o tratamento jurídico da cultura enquanto objeto normativo específico, tal como definido pela Constituição de 1988 (CRFB).

Assim, este trabalho não adota as ideias de que a cultura está na base de todos os direitos fundamentais ou que ela constitui uma 'quarta dimensão' de direitos fundamentais (Bonavides, 2019). Igualmente, não se parte da classificação que amplia o

[1] Advogado, músico, professor, doutor pela UFRJ, pesquisador do Núcleo de Cultura Jurídica da UFRJ e atualmente em estágio pós-doc pelo PPGD/UFRJ. igoralvespinguim@gmail.com

conceito de direitos culturais para abarcar direitos como educação, lazer, desporto, ciência, tecnologia ou meio ambiente, tampouco se fundamenta a análise em tratados internacionais que agregam tais dimensões sob o rótulo de direitos culturais. Essas concepções dão contribuições importantes para o acesso à cultura do ponto de vista do campo jurídico, mas não são foco deste debate.

A opção metodológica aqui assumida é mais restrita e mais precisa: interessa compreender o direito à cultura tal como configurado no texto constitucional brasileiro, especialmente nos arts. 215, 216 e 216-A da Constituição da República. Isso implica reconhecer que a Constituição não acolhe a cultura em sua acepção antropológica ilimitada, mas a delimita a partir de critérios jurídicos próprios.

Do ponto de vista antropológico, a cultura corresponde a todo o universo simbólico e material produzido pelos seres humanos. No plano constitucional, entretanto, cultura é aquilo que o próprio texto normativo identifica como relevante para a identidade, a memória e a ação dos grupos formadores da sociedade brasileira (ideia contida no Art. 216 da CRFB). A Constituição seleciona, portanto, certos bens, práticas e referências simbólicas como dignos de tutela especial, vinculando-os à formação histórica e social do país.

Essa distinção é relevante. Nem todo objeto ou prática cultural, no sentido antropológico, constitui patrimônio cultural constitucionalmente protegido. Apenas aqueles que têm centralidade para a construção da identidade coletiva ou para a memória social passam a integrar o campo jurídico dos direitos culturais. A noção de cultura constitucionalizada é, portanto, uma noção de cultura que é juridicamente qualificada.

É necessário ainda distinguir três expressões frequentemente utilizadas de forma indistinta: direito à cultura, direitos culturais e direito da cultura. O direito à cultura refere-se à posição subjetiva do cidadão perante o Estado — isto é, à garantia de acesso, fruição, produção e participação cultural. Está focada no sujeito. Direitos culturais, em sentido mais amplo, pode abranger o conjunto de posições jurídicas relacionadas à identidade cultural, à proteção do patrimônio e à diversidade cultural. É uma expressão

maior, que abrange mais assuntos. Já o direito da cultura designa o ramo normativo que disciplina juridicamente as atividades culturais, seus instrumentos de fomento, financiamento e organização institucional. É um campo de saber por si só, com uma certa autonomia encontrada no artigo 216-A da CRFB que cria um sistema específico para cultura.

A delimitação dessas categorias não é mero exercício terminológico. Ela é condição para enfrentar a questão central deste trabalho: em que sentido a cultura pode ser compreendida como direito, mesmo não figurando expressamente no rol do art. 6º da Constituição? Ao restringir o campo de análise ao conceito constitucional de cultura, evita-se tanto a diluição excessiva do tema quanto a ampliação indevida de sua base normativa, permitindo examinar com maior rigor a densidade jurídica do direito à cultura no ordenamento brasileiro.

1 O PROBLEMA CONSTITUCIONAL: ONDE ESTÁ A CULTURA COMO DIREITO?

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 representa marco normativo central na afirmação de direitos fundamentais e sociais. Entretanto, ao observar sua estrutura sistemática, verifica-se uma peculiaridade no tratamento conferido à cultura. Diferentemente de direitos clássicos previstos no art. 5º — direitos e garantias individuais — e dos direitos sociais expressamente elencados no art. 6º, como saúde, educação e moradia, a cultura não aparece formalmente inserida em nenhuma dessas categorias.

Os direitos culturais encontram-se disciplinados especificamente nos arts. 215, 216 e 216-A da Constituição. O art. 215 estabelece que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, enquanto o art. 216 define o patrimônio cultural brasileiro. Já o art. 216-A institui o Sistema Nacional de Cultura, conferindo-lhe estrutura organizativa e diretrizes.

Tal localização normativa produz uma tensão interpretativa relevante. A cultura não é classificada expressamente como direito social no art. 6º, mas tampouco pode ser

compreendida como simples norma programática desprovida de eficácia. Conforme argumenta Garcia (2012), a Constituição de 1988 rompe com uma tradição de marginalização normativa da cultura ao reconhecer os direitos culturais como dimensão constitutiva da cidadania, ainda que fora da enumeração clássica dos direitos sociais.

Nesse sentido, a posição topográfica da cultura no texto constitucional revela um movimento ambíguo: por um lado, sua ausência no art. 6º pode sugerir menor densidade normativa; por outro, a criação de um sistema próprio (art. 216-A) demonstra institucionalização robusta e previsão de deveres estatais concretos. Fernandes (2013) observa que os direitos culturais, embora não expressamente incluídos no rol do art. 6º, possuem natureza de direitos fundamentais, sendo dotados de aplicabilidade imediata nos termos do art. 5º, §1º da própria Constituição.

A cultura pode ser entendida como direito fundamental de caráter transversal, articulando dimensões individuais e coletivas. Não se trata apenas de acesso a bens culturais, mas da garantia de participação na produção simbólica, no reconhecimento de identidades e na preservação da memória social.

Assim, a cultura apresenta-se como direito de acesso, dever estatal de promoção e fundamento institucional de políticas públicas, constituindo elemento estruturante do projeto democrático de 1988. A tensão constitucional não indica ausência de direito, mas desafia a doutrina a reconhecer sua densidade normativa para além da classificação tradicional dos direitos sociais. Isso, todavia, não avança sobre outra questão: direito à cultura tem o mesmo sentido que a afirmação de que cultura é um direito?

2 “DIREITO À CULTURA” E “CULTURA É UM DIREITO” NÃO SÃO AFIRMAÇÕES IDÊNTICAS

À primeira vista, as duas expressões parecem equivalentes. Ambas indicam que há uma dimensão jurídica relacionada à cultura. Contudo, do ponto de vista teórico-constitucional, elas operam em planos distintos.

“Direito à cultura” é uma fórmula jurídica clássica. Ela indica a existência de uma posição subjetiva do cidadão frente ao Estado: alguém tem um direito e pode exigir

determinadas prestações ou abstenções. No caso brasileiro, essa formulação encontra respaldo textual no art. 215 da Constituição, que garante o “pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”. Trata-se, portanto, de uma estrutura jurídica tradicional: sujeito, titularidade e dever do Estado.

Já a afirmação “cultura é um direito[2]” desloca o eixo da discussão. Ela não se limita a afirmar a existência de um direito subjetivo específico, mas sustenta que a própria cultura deve ser compreendida como dimensão constitutiva do campo dos direitos. Não se trata apenas de acesso a bens culturais, mas da própria experiência cultural como condição de cidadania.

Dito de forma mais direta, o direito à cultura é uma posição garantida pelo Estado enquanto a "cultura é um direito" é uma tese normativa sobre o estatuto da cultura na ordem democrática.

No recorte metodológico aqui adotado — afastando concepções constitucionalistas consolidadas que tratam cultura como fundamento de todos os direitos ou como dimensão autônoma de quarta geração — a distinção ganha ainda mais relevância.

Se permanecermos apenas na fórmula “direito à cultura”, podemos limitar a discussão ao acesso a políticas culturais, financiamento, patrimônio histórico, fomento artístico etc. Isso conduz a uma leitura mais administrativa e programática. É importante sempre ressaltar que essa posição é importante para o posicionamento político no campo jurídico onde se debate a atuação do Estado sobre a cultura.

Contudo, quando afirmamos que “cultura é um direito”, está se sustentando algo mais forte. Primeiro, que a cultura integra o núcleo da dignidade da pessoa humana (Art. 1º, III da CRFB). Não é possível existir sem esse direito. Segundo, que a cidadania não se esgota na garantia de subsistência material (saúde, moradia, alimentação), mas exige participação simbólica (Art. 1º, I da CRFB). Terceiro, que a própria noção de democracia pressupõe pluralidade cultural ativa, não apenas preservação patrimonial (Artigo 1º, caput, CRFB).

[2] Afirmação utilizada pela Secretaria Municipal das Culturas de Niterói como slogan desde 2022.

Nesse sentido, “cultura é um direito” aproxima-se de uma concepção material de direitos fundamentais, ainda que o texto constitucional não a inclua no art. 6º. Para melhor compreensão se faz necessário produzir uma política de diferença conceitual entre essas duas afirmações.

3 CULTURALIZAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS E A CRÍTICA AO UNIVERSALISMO FORMAL

O debate sobre a universalidade dos direitos humanos já se constitui como um dos temas mais centrais e simultaneamente mais controversos na filosofia do direito contemporâneo. Tradicionalmente, os direitos humanos são defendidos por modelos universalistas que afirmam que certas garantias são inerentes a todo ser humano, independentemente de cultura, tempo ou espaço. Essa concepção, profundamente influenciada pelo Iluminismo e consolidada em documentos como a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948), entende a universalidade como um princípio abstrato e pré-existente ao encontro cultural (DUDH).

Entretanto, essa forma de universalismo tem sido alvo de críticas substanciais por parte de teóricos que ressaltam que os direitos humanos surgiram em contextos históricos específicos (especialmente ocidentais) e que, em sua versão tradicional, tendem a marginalizar ou homogeneizar outras tradições culturais. Autores como Carolina Calzolari e Luciene Dal Ri destacam que a universalidade pode ser criticada por constituir uma tentativa de impor uma norma hegemônica que não respeita adequadamente a diversidade cultural dos povos (Calzolari; Dal Ri, 2017, p. 120).

Para Herrera Flores, os direitos humanos não são valores neutros ou dados naturalmente universais, mas produtos culturais que emergem de determinadas histórias e lutas sociais — em especial, das experiências de resistência e busca por dignidade humana (Magalhães, 2023). A crítica de Herrera Flores ao universalismo formal destaca que este tende a funcionar como um ponto de partida abstrato, que parte de normas preestabelecidas (muitas vezes oriundas do ocidente) e que desconsidera a

complexidade das experiências culturais concretas das populações subalternizadas (Herrera Flores, 2009, p. 149).

Nesse sentido, Herrera Flores propõe o que chama de “universalismo de chegada” ou de confluência, que consiste em considerar a universalidade não como um pressuposto inicial, mas como um ponto a ser alcançado através de um processo dialógico entre culturas (Lucindo, 2023). Essa perspectiva pressupõe que a construção de um conjunto de direitos efetivamente universal não decorre de uma simples imposição normativa de valores abstratos, mas de um entrelaçamento cultural que reconhece tanto a pluralidade de experiências humanas quanto o valor inalienável da dignidade de cada pessoa (Herrera Flores, 2009, p. 162).

Este universalismo de chegada tem implicações diretas para a compreensão dos direitos culturais. Se os direitos humanos em geral derivam de contextos históricos e culturais específicos, então os direitos culturais — que dizem respeito diretamente à maneira como as pessoas vivem, produzem e reconfiguram práticas culturais — não podem ser entendidos como valores neutros e abstratos. Eles devem ser construídos a partir das lutas sociais concretas por reconhecimento e dignidade dentro de contextos diversos. Nesse sentido, a abordagem crítico-cultural de Herrera Flores converge com posições que tentam transcender a dicotomia tradicional entre universalismo e relativismo cultural: não se trata nem de universalizar valores de forma abstrata nem de relativizá-los até a indiferença, mas de construir consensos normativos a partir do diálogo entre tradições culturais diversas (Andrade; Magalhães Filho, 2020, p. 60).

O debate entre universalismo formal e relativismo cultural é típico nessa linha. Segundo Carolina Calzolari e Luciene Dal Ri, o relativismo cultural coloca que os direitos são intrínsecos ao contexto cultural particular de cada povo, sendo incompatíveis com a noção universalista proposta por instrumentos internacionais. Tal relativismo enfatiza a legitimidade das normas culturais locais, mas, por outro lado, corre o risco de justificar práticas que contrariam valores mínimos de dignidade humana universalmente reconhecidos (Calzolari; Dal Ri, 2017, p. 118).

O universalismo de chegada não ignora esse dilema, mas propõe uma conciliação dialógica: a universalidade dos direitos humanos — incluindo os direitos culturais — deve ser fruto de um processo de interação entre culturas distintas que reconheçam tanto a necessidade de proteção de valores fundamentais quanto às diferenças irredutíveis entre formas de vida. Esse processo dialógico implica uma crítica direta à ideia de que os direitos culturais possam ser simplesmente *exportados* de uma matriz cultural dominante como se fossem neutros e aplicáveis sem mediação. Ao contrário, argumenta Herrera Flores, a universalidade autêntica resulta de processos de resistência, troca e construção intercultural que reconhecem a cultura não apenas como um conjunto de práticas ou costumes, mas como um espaço de resistência, identidade e dignidade humana (Herrera Flores, 2009, p. 162).

No contexto brasileiro, esse enfoque pode ser positivo. A Constituição Federal de 1988, ao reconhecer a pluralidade cultural nacional — por meio da proteção ao patrimônio material e imaterial, bem como à diversidade — já apresenta um ponto de contato com a ideia de direitos culturais como fruto de lutas sociais e históricas por reconhecimento. Se compreendermos o direito à cultura como uma realização prática do universalismo de chegada, então não estamos apenas garantindo acesso administrativo a bens culturais, mas participando de um processo em que os próprios direitos culturais são co-construídos pelas comunidades e pelo Estado em diálogo contínuo, em consonância com a complexidade da sociedade brasileira pluricultural.

4 A IMPLICAÇÃO POLÍTICA DA DIFERENÇA CONCEITUAL SOB A PERSPECTIVA DE JOAQUÍN HERRERA FLORES

A fórmula “direito à cultura” pode ser administrada. A fórmula “cultura é um direito” exige transformação estrutural. Quando se afirma que cultura é um direito, o Estado não pode restringir sua atuação à difusão de bens culturais já legitimados. Ele deve garantir acesso, fomentar produção, reconhecer expressões culturais periféricas, assegurar liberdade criativa, evitar colonização simbólica.

Aqui entra uma chave teórica importante, a construção dos direitos humanos como de “saída” ou de “chegada” (Herrera Flores). Sob a perspectiva do universalismo de chegada, não se trata de levar cultura às localidades, mas de reconhecer que a cultura já está nelas. O direito não cria cultura; ele reconhece e potencializa experiências culturais vivas.

Nesse sentido, a teoria crítica dos direitos humanos (Herrera Flores) fornece um aporte conceitual valioso. O autor critica formas tradicionais de universalismo que partem de pressupostos culturalmente específicos e que se pretendem válidos a priori para todos os contextos culturais. Em vez disso, ele defende um universalismo de chegada ou de confluência, segundo o qual valores e direitos só podem ser verdadeiramente universalizados depois de um processo de diálogo, confronto e interação entre culturas e contextos distintos: “Ao universal, há que se chegar – universalismo de chegada ou de confluência – depois (não antes) de um processo de luta discursivo, de diálogo ou de confrontação em que se rompam os preconceitos e as linhas paralelas. Falamos do entrecruzamento de propostas, e não de uma mera superposição” (Herrera Flores, 2009, p. 162).

Esse conceito implica um deslocamento epistemológico importante para pensar a cultura como direito. A tradicional noção universalista muitas vezes parte de um conjunto de normas e valores já cristalizados — frequentemente enraizados em matrizes culturais ocidentais — e busca impor esse núcleo como modelo universal. Herrera Flores rejeita essa abordagem ao afirmar que o universal não deve ser pressuposto *antes* da interação cultural, mas alcançado *a partir* dela. (Drilard, 2015)

Aplicado à cultura enquanto direito, esse deslocamento sugere que *“cultura é um direito”* não pode ser entendido apenas como reconhecimento formal, mas como produto de uma construção normativa nas relações vividas entre diferentes atores sociais e culturais. Ou seja, não se trata de exportar um modelo único de direito cultural, mas de promover uma trama dialógica de reconhecimento mútuo das diferentes expressões culturais como parte constitutiva dos direitos humanos. (De Andrade, 2020)

Sob esta lente, o direito à cultura deixa de ser uma prerrogativa administrativa centrada no Estado e torna-se um direito político-cultural interativo, cujas práticas normativas e institucionais devem refletir a complexidade cultural dos sujeitos sociais. Isso significa que políticas públicas de cultura — para serem efetivamente constitutivas de direitos — devem ser desenhadas a partir de diálogos entre grupos sociais diversos e reconhecer formas de expressão cultural não hegemônicas. (Araújo, 2018)

Portanto, a afirmação *"*cultura é um direito*"* – sob a perspectiva de Herrera Flores – desloca o centro da política pública da simples administração de bens culturais para o reforço da construção normativa participativa e intercultural de direitos humanos (Oliveira, 2016). Esta postura rompe com a lógica de difusão unilateral de modelos culturais legitimados pelo Estado e enfatiza a promoção de condições de reconhecimento mútuo entre diferentes culturas, em um processo contínuo de construção do direito.

A cultura, sob a perspectiva do universalismo de chegada, é o espaço onde os direitos humanos deixam de ser abstratos e se tornam vividos.

5 POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: ENTRE DIFUSÃO E RECONHECIMENTO

Ao analisar a cultura como direito — especialmente sob a perspectiva de um universalismo que se constrói a partir de encontros e reconhecimentos, conforme defendido por Herrera Flores — a discussão sobre políticas públicas culturais deixa de ser um mero inventário de instrumentos administrativos e se torna um espaço de materialização das lutas por reconhecimento, dignidade e participação cultural. Enquanto a lógica tradicional de políticas tende a operacionalizar a cultura como objeto de difusão, a concepção de *"cultura enquanto direito"* exige que o Estado construa condições para que as expressões culturais sejam reconhecidas em sua diversidade, pluralidade e historicidade (Herrera Flores, 2009, p. 162).

Esse deslocamento conceitual remete diretamente ao debate sobre universalismo formal vs. universalismo de chegada. Políticas de difusão cultural que assumem um

modelo homogêneo de cultura, a partir de diretrizes previamente estabelecidas, reproduzem um universalismo formal — no qual os direitos são tomados como valores neutros e abstratos — e, por isso, tendem a reforçar hegemonias simbólicas.

Já políticas orientadas pelo reconhecimento cultural — buscando a interação entre culturas distintas e promovendo um diálogo efetivo com as comunidades — aproximam-se da noção de universalismo de chegada, em que a universalidade dos direitos só se concretiza após processos dialógicos concretos (Andrade; Magalhães Filho, 2020, p. 60).

Nesse sentido, a análise das políticas públicas culturais brasileiras deve considerar não apenas o conteúdo das ações, mas a lógica que as sustenta: se elas reforçam uma cultura centralizada e homogênea ou se promovem um diálogo efetivo com as múltiplas culturas existentes.

5.1 O Sistema Nacional de Cultura (SNC): potencial e limites para reconhecimento

O Sistema Nacional de Cultura (SNC), previsto no art. 216-A[3] da Constituição, foi concebido como uma tentativa de institucionalizar políticas públicas de cultura de forma colaborativa e participativa, articulando instâncias federativas e a sociedade civil. Em teoria, isso indicaria um avanço em comparação à mera lógica difusiva, pois o SNC incorpora mecanismos deliberativos — como conselhos, conferências e planos de cultura — que, se efetivos, permitem que as comunidades expressem suas demandas, influenciem estratégias públicas e disputem o significado do que deve ser considerado culturalmente relevante (BRASIL, CF, art. 216-A).

No entanto, a implementação prática do SNC enfrenta importantes limitações. Apesar da previsão legal de instrumentos participativos, a efetiva participação de grupos historicamente marginalizados — como povos tradicionais, comunidades periféricas e segmentos culturais populares — tem sido desigual. Isso ocorre tanto por dificuldades de estruturação dos mecanismos deliberativos nos entes federados quanto por barreiras

[3] Importante ressaltar que esse artigo não é originário da Constituição Federal de 1988 sendo adicionado através da emenda 71 no ano de 2012. Antes não havia um dispositivo específico que organizasse de forma integrada as políticas públicas culturais de forma permanente, descentralizada e participativa.

materiais, como falta de recursos e capacitação técnica local, que impedem a participação plena (Silva, 2012, p. 31).

Essa implementação restrita evidencia um problema central: a existência de um sistema institucional não garante automaticamente o reconhecimento cultural. Para que o SNC funcione como um mecanismo que efetiva a cultura enquanto direito, ele precisa se aproximar da lógica de universalismo de chegada — isto é, não basta promover espaços de participação; é necessário que esses espaços sejam verdadeiramente acessíveis, representativos e construtivos de um diálogo intercultural legítimo.

5.2 Políticas de difusão cultural e suas limitações

Historicamente, muitas políticas públicas no Brasil seguiram uma lógica predominantemente difusa — entendendo a cultura como algo que o Estado *distribui* ou *promove*, sem necessariamente dialogar com os sujeitos culturais em suas especificidades. Exemplos clássicos incluem programas de fomento baseados em incentivos fiscais, editais competitivos e mecanismos de financiamento que privilegiam projetos com maior projetabilidade mercadológica ou institucional.

Um caso paradigmático é a Lei de Incentivo à Cultura (Lei n.º 8.313/1991), conhecida como *Lei Rouanet*. Embora tenha democratizado o financiamento de eventos culturais, numerosos estudos críticos apontam que sua lógica de incentivo fiscal acaba por privilegiar projetos já estabelecidos e com maior acesso a patrocinadores privados, em detrimento de iniciativas culturais de base comunitária ou provenientes de grupos minoritários (Silva, 2012, p. 29). Essa dinâmica reproduz a tendência de replicar modelos culturais hegemônicos, em vez de promover o reconhecimento das culturas periféricas ou tradicionais.

Da mesma forma, editais públicos concebidos de forma meramente competitiva, sem estratégias específicas para inclusão e reconhecimento de diversidade, podem fortalecer desigualdades simbólicas, favorecendo culturas que já dispõem de mais recursos estruturais do que aquelas que se encontram em situação marginal (Silva, 2012, p. 27). Nesse cenário, a cultura se torna objeto de circulação e consumo, mas não

necessariamente de reconhecimento ativo e participativo — justamente aquilo que a concepção de cultura como direito demanda.

5.3 Políticas de reconhecimento cultural: aproximações ao universalismo de chegada

Em contraposição às políticas puramente difusivas, alguns programas públicos no Brasil sinalizam um movimento em direção ao reconhecimento cultural legítimo, aproximando práticas institucionais da perspectiva crítica que sustenta o universalismo de chegada.

Um exemplo importante é a Política Nacional de Cultura Viva (Lei n.º 13.018/2014), que instituiu a *Rede de Pontos de Cultura* — territórios e grupos culturais que, a partir de suas práticas sociais, comunitárias ou identitárias, articulam redes de trocas, produção e compartilhamento cultural. Aqui vê-se uma política que não impõe modelos pré-definidos, mas que reconhece e valoriza as expressões culturais emergentes de processos sociais específicos. Essa lógica favorece o reconhecimento de práticas culturais locais como legítimas e dignas de promoção estatal — um gesto que se aproxima de uma construção normativa dialogada entre o Estado e diferentes formas de vida cultural.

Outra frente são as diretrizes previstas no projeto de revisão do Plano Nacional de Cultura (PNC) que enfatizam explicitamente a inclusão, a diversidade e a promoção de políticas voltadas para povos indígenas, afro-brasileiros e outros grupos historicamente marginalizados. Essas diretrizes evidenciam uma orientação pública que ultrapassa a simples difusão de bem culturais e busca um reconhecimento ampliado das especificidades culturais enquanto condição de dignidade humana compartilhada (Brasil, PL-5894/25).

Tais programas — ao inserir nos processos públicos a voz das comunidades tradicionais e suas demandas culturais específicas — exemplificam uma aproximação prática ao que Herrera Flores denomina universalismo de chegada, pois implicam o reconhecimento da diversidade cultural como fundamento de políticas; a construção

normativa a partir do diálogo institucionalizado com os atores culturais e a mobilização das comunidades como sujeitos ativos ao invés de meros receptores de políticas públicas

Essa perspectiva rompe com a lógica do “receber cultura” e se aproxima da lógica de construir direitos culturais em interação com grupos sociais — exatamente o que uma concepção de que “cultura é um direito” exige.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer que todo enunciado “cultura é um direito” implica a existência de um direito à cultura, mas nem todo enunciado “direito à cultura” implica compreender a cultura como dimensão constitutiva da cidadania. A primeira é uma categoria jurídica formal. A segunda é uma posição político-constitucional sobre o lugar da cultura na democracia. E é exatamente nesse deslocamento que reside a força do slogan: quando se afirma que “cultura é um direito” se está reivindicando não apenas previsão normativa, mas centralidade democrática.

O foco deste artigo foi deslocar a discussão sobre cultura para além de enunciados formais, como “cultura existe nos arts. 215 e 216 da Constituição Federal”, e avançar para uma compreensão material e processual de cultura enquanto direito. Isso é distinto de entender a cultura apenas como um objeto de acesso ou fruição administrada pelo Estado. O argumento central proposto não se limita à existência de um *direito à cultura*, mas sustenta que a cultura deve ser compreendida como direito em um sentido mais profundo — como condição de possibilidade da dignidade humana, da participação cidadã e da própria noção de democracia plural.

Essa leitura ganha densidade quando dialoga com a crítica de Joaquín Herrera Flores aos modelos tradicionais de universalismo dos direitos humanos. Para Flores, os direitos não são valores neutros transcendentes que se impõem a priori, mas produtos históricos e culturais que se consolidam através de dinâmicas de luta, reconhecimento e diálogo entre grupos sociais distintos.

Essa concepção de *universalismo de chegada* desloca a concepção de direitos humanos de um plano abstrato e fixo para um plano processual e intercultural. Aplicado à cultura, isso significa que a universalidade dos direitos culturais — sua legitimação enquanto direito — não provém de um comando constitucional isolado, mas de um processo de construção compartilhado que reconhece multiplicidades, diversidades e especificidades culturais como fontes de normatividade (Herrera Flores, 2009, p. 162).

Sob essa perspectiva, afirmar que "cultura é um direito" é ir além da simples certeza de que existe norma constitucional que a prevê. É reconhecer que a cultura ocupa um papel estrutural na sustentação dos demais direitos e no modo como sujeitos sociais se constituem como cidadãos. O direito à saúde, à educação, ao trabalho ou à moradia são incompletos, ou pelo menos insuficientes, quando descontextualizados da dimensão cultural que lhe dá sentido. A cultura, nesse sentido, não é mero complemento de outros direitos, mas condição de possibilidade de sua fruição em sentido pleno.

Uma consequência direta dessa forma de entender a cultura reside em sua função normativa: não basta que o Estado ofereça programas, editais ou incentivos. É necessário que as políticas públicas culturais operem como espaços de reconhecimento democrático, garantindo que as identidades culturais — inclusive as não hegemônicas, periféricas e marginalizadas historicamente — tenham voz, visibilidade e poder de definição dentro do próprio campo dos direitos públicos.

Isso remete diretamente ao debate sobre universalismo e relativismo: a cultura enquanto direito universal não é aquela que impõe um conteúdo único válido para todos os contextos, mas aquela que se materializa através de processos que reconhecem e articulam a diversidade cultural de maneira não reducionista (Andrade; Magalhães Filho, 2020, p. 60).

Em termos práticos, isso exige uma revisão crítica das lógicas institucionais vigentes. Políticas culturais que operam majoritariamente como difusivas — como programas de fomento pautados por critérios técnicos ou econômicos que privilegiam produtores já estabelecidos — tendem a reproduzir hierarquias simbólicas e a invisibilizar práticas culturais subalternas. Elas se aproximam de um modelo de

universalismo formal que trata os direitos culturais como se fossem valores abstratos, isolados de suas raízes sociais concretas.

Por outro lado, políticas orientadas pelo reconhecimento — como mecanismos participativos estruturados no Sistema Nacional de Cultura ou programas como a Política Nacional de Cultura Viva — revelam um deslocamento em direção a uma esfera em que a normatividade cultural se produz com os sujeitos culturais e não simplesmente se impõe a eles. Essa transição é central para que a cultura, de fato, conquiste seu estatuto de direito fundamental materializado.

Assim, a afirmação de que cultura é um direito não se contenta com garantias formais ou burocráticas; ela demanda uma reconfiguração da atuação estatal e das práticas sociais para que as diferentes culturas possam participar efetivamente da construção normativa que lhes dá sentido.

Essa é uma conclusão que sustenta tanto uma dimensão teórica — ao deslocar a cultura para o centro da reflexão normativa sobre direitos — quanto política — ao exigir que as políticas públicas culturais sejam desenhadas e avaliadas não apenas por critérios de eficiência ou alcance, mas pela sua capacidade de ampliar a participação, o reconhecimento e a dignidade cultural dos sujeitos sociais.

Em síntese, cultura enquanto direito é um chamado para repensar a própria função dos direitos humanos na contemporaneidade; não mais como um catálogo de prerrogativas abstratas, mas como construção histórica, cultural e política, em permanente desafio às desigualdades simbólicas que atravessam as sociedades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Aline Memória de; MAGALHÃES FILHO, Glauco Barreira. **Conflito de cosmovisões de direitos humanos: universalismo vs. relativismo, e as propostas conciliatórias multiculturalistas de Boaventura de Sousa Santos e Joaquín Herrera Flores**. Revista Direitos Humanos e Democracia, v. 8, n. 16, p. 56-74, 2020.

ARAÚJO, Gledson de Jesus. **Igualdade de gênero em uma perspectiva universalista e relativista dos direitos humanos**. https://www.google.com/search?q=Jus.com.br, 2018. Disponível em: https://jus.com.br/artigos/64241/igualdade-de-genero-em-uma-perspectiva-universalista-e-relativista-dos-direitos-humanos. Acesso em: 18 fev. 2026.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BONAVIDES, Paulo. **Curso de direito constitucional**. 34. ed. São Paulo: Malheiros, 2019.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

CALZOLIARI, Carolina; DAL RI, Luciene. **O relativismo cultural e a universalização dos direitos humanos no direito internacional público**. Revista Publicum, UERJ, 2017.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Fortaleza: UFC, 2000.

DE ANDRADE, Aline Memória; MAGALHÃES FILHO, Glauco Barreira. Conflito de cosmovisões de direitos humanos: universalismo vs. Relativismo, e as propostas conciliátorias multiculturalistas de boaventura de sousa santos e joaquín herrera flores. **Revista Direitos Humanos e Democracia**, *[S. l.]*, v. 8, n. 16, p. 56–74, 2020. DOI: 10.21527/2317-5389.2020.16.56-74.

DRILARD, Ariane Fernandes. **Conflitos decorrentes da proteção internacional dos direitos humanos frente ao multiculturalismo e o princípio da soberania**. 2015. 60 f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Instituto Três Rios, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Três Rios, RJ, 2015.

FERNANDES, Natalia Morato. A cultura como direito: reflexões acerca da cidadania cultural. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, *[S. l.]*, v. 32, n. 2, p. 171–182, 2013. DOI: 10.5433/1679-0383.2011v32n2p171.

GARCIA, J. C. . O direito à cultura como um direito fundamental do cidadão brasileiro. **Revista de Direito da ADVOCEF**, *[S. l.]*, v. 7, n. 14, p. 149–178, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HERRERA FLORES, Joaquín. **Teoria crítica dos direitos humanos: os direitos humanos como produtos culturais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.

HÄBERLE, Peter. **Hermenêutica constitucional: a sociedade aberta dos intérpretes da Constituição**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 1997.

LUCINDO, Paulo Henrique Américo; BICALHO, Rafael Lima. **Duas vertentes da proteção internacional da pessoa humana: direitos humanos e direito humanitário**. RevistaFT, [s. l.], v. 27, ed. 128, 12 nov. 2023.

MANGO, Andrei Rossi; FERREIRA, Gustavo Assed. CULTURA COMO DIREITO FUNDAMENTAL: REGRAS E PRINCÍPIOS CULTURAIS. **Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais**, Florianopolis, Brasil, v. 3, n. 1, p. 80–98, 2017. DOI: 10.26668/IndexLawJournals/2526-0111/2017.v3i1.2108.

MAGALHÃES, Alex Bruno Feitoza; MENDONÇA, Roberta Rayza Silva de. **Refugiados ambientais: proposições desde o pensamento de Joaquín Herrera Flores**. Revista Transversos, Rio de Janeiro, n. 29, p. 121-138, dez. 2023. DOI: 10.12957/transversos.2023.70461.

OLIVEIRA, Patrícia Elias Cozzolino de. **A legitimidade exclusiva da Defensoria Pública na prestação de assistência jurídica gratuita**. 2016. 235 f. Tese (Doutorado em Direito Processual Civil) – Faculdade de Direito, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos Humanos e o Direito Constitucional Internacional**. 3. ed. São Paulo: Max Limonad, p. 149, 2011.

SILVA, José Afonso da. **Políticas públicas de cultura e institucionalização do Sistema Nacional de Cultura**. Estudos de Políticas Públicas, 2012.

SILVA, José Afonso da. **Curso de direito constitucional positivo**. 23. ed. São Paulo: Malheiros, 2001.

SILVA, José Afonso da. **Ordenação constitucional da cultura**. São Paulo: Malheiros, 2000.

MONDIACULT 2025 E DIREITOS CULTURAIS: BALANÇO PRELIMINAR, CONTEXTO HISTÓRICO E PERSPECTIVAS

Alexandre Santini[1]

RESUMO:
O artigo propõe uma reflexão de balanço, análise de contexto histórico e reflexão preliminar sobre os resultados da III Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável (Mondiacult), realizada em Barcelona, Catalunha, Espanha, entre os dias 29 de setembro e 01 de outubro de 2025. O texto destaca algumas primeiras impressões do significado político desta Conferência e especulações sobre a sua dimensão e relevância histórica, a partir de um olhar participante e engajado de alguém que participou do encontro como parte da delegação do governo brasileiro, e ao mesmo tempo contribuiu em diversas instâncias paralelas e preparatórias em iniciativas governamentais e da sociedade civil. Apresenta ainda uma compilação de dados extraídos do inédito *Relatório Mundial da UNESCO sobre políticas culturais*, intitulado *Cultura - o ODS ausente.*

PALAVRAS-CHAVE: Mondiacult, Direitos Culturais, UNESCO, Políticas Culturais, Multilateralismo.

Muita coisa ainda será dita, escrita, estudada e compartilhada sobre a III Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável (Mondiacult), realizada em Barcelona, Catalunha, Espanha, entre os dias 29 de setembro e 01 de outubro de 2025. Este é, portanto, um balanço parcial e preliminar, que destaca algumas primeiras impressões do significado político desta Conferência e especulações sobre a sua dimensão e relevância histórica, a partir de um olhar participante e engajado de alguém que participou do encontro como parte da delegação do governo brasileiro, e ao mesmo tempo contribuiu em diversas instâncias paralelas e preparatórias em iniciativas governamentais e da sociedade civil.

Com a participação de 163 países, incluindo a presença de 118 ministros e vice-ministros e cerca de 2500 participantes, esta foi a terceira edição da Mondiacult. Realizada pela primeira vez em um país europeu, a Mondiacult 2025 foi aberta pelo

[1] Mestre em Cultura e Territorialidades (PPCULT-UFF), Doutorando em História, Política e Bens Culturais na FGV/CPDOC e Presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB-MinC)

Presidente da Espanha, Pedro Sánchez, com forte conteúdo político de defesa da paz e reafirmação do multilateralismo. A menção à presença de uma delegação Palestina foi intensamente aplaudida por uma plateia de cerca de 2000 pessoas que lotaram o Centro de Convenções Internacionais de Barcelona (CCIB). A cultura de paz despontou como um dos temas fundamentais nos debates da cúpula, ecoando o posicionamento da comunidade internacional contra o genocídio do povo Palestino. Estados Unidos e Israel foram as esperadas ausências desta edição da Mondiacult.

Contexto Histórico

A importância da Mondiacult tem raízes históricas: sua primeira edição, em 1982 no México, é considerada fundadora de um certo tipo de relação entre Estado e cultura, em uma perspectiva de afirmação da cultura como um direito. Da declaração final[2] desta conferência emergem conceitos que irão pautar os debates relacionados à institucionalidade das políticas culturais ao longo das décadas seguintes, e até os dias atuais: a amplitude da noção de cultura, a convocação a uma cooperação cultural internacional fundada no respeito à identidade cultural, a defesa e proteção da diversidade a partir do respeito à dignidade e valor de cada cultura, o reconhecimento das soberanias nacionais e dos princípios de não-intervenção, evitando qualquer forma de subordinação, intervenção ou substituição de uma cultura por outra:

> "En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias."

A Mondiacult de 1982 ocorre em meio a processos de distensão dos regimes autoritários que dominaram o cenário político de países da América Latina nos anos 60

[2] Declaração de México (MONDIACULT, 1982). Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/bitstream/handle/20.500.11997/16440/DECLARACION%20MEXICO%201982.pdf?sequence=1&isAllowed=y

e 70. No caso do Brasil, é no período da ditadura empresarial-militar iniciada com o golpe de Estado de 1964, que se observa a "constituição de uma esfera pública na sociedade brasileira que envolveu a institucionalização dos meios artísticos e intelectuais, mesmo que esse processo tenha convivido contraditoriamente com um regime militar" (RIDENTI, 2001). Tal institucionalização ocorre em meio a contradições entre as forças que atuavam no interior do aparelho estatal e da sociedade: das formulações que visavam posicionar a cultura nos moldes da doutrina de segurança nacional, no tratamento dado à censura como política cultural sistemática do regime, e nas tentativas de atenuar o desgaste da imagem da ditadura junto aos segmentos artísticos e intelectuais. Segundo Renato Ortiz, a intervenção estatal no campo da cultura no Brasil neste período estava relacionada à compreensão dos governos militares sobre o "papel da cultura no direcionamento da sociedade", mas também e sobretudo na dimensão econômica e na criação de um mercado cultural no país:

> "O movimento cultural pós-1964 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado, se define pela repressão ideológica e política, por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais [...] Percebe-se, pois, a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura" . [3]

Apesar das muitas contradições do documento e da conjuntura histórica deste período, entre os anos 70 e 80, em que se constitui uma institucionalidade para as políticas culturais no Brasil, é possível perceber um claro alinhamento entre as diretrizes produzidas no país e as recomendações de fóruns da UNESCO ao longo da década de 1970, que irão encontrar um ponto de culminância e legitimação na declaração de 1982 da Mondiacult. As formulações dos gestores culturais do período reverberam recomendações de fóruns como a I Conferência Intergovernamental sobre as Políticas

[3] ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 115-116.

Culturais na Europa - Eurocult) realizada em 1972 em Helsinque, na Finlândia[4], e de conferências seguintes que reforçam essas posições. Roberto Parreira, um dos formuladores da Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975, enfatizou a influência das resoluções da UNESCO neste processo: "Serviram. Serviram muito. Consultamos vários documentos. Não inventamos nada. Adaptamos".[5]

A transição entre os anos 1970 e 1980 no Brasil é caracterizada por um processo de avanços e retrocessos na acidentada trajetória de redemocratização do país, com a extinção do Ato Institucional número 5, dando início a uma gradual recuperação de direitos e garantias fundamentais. É neste contexto que os movimentos em prol da criação de um Ministério da Cultura, que começam no interior das instituições culturais do país ainda durante os governos militares, ganharam novo fôlego e alento.

No dia 15 de março de 1985, por meio do Decreto n. 91.144, é criado o Ministério da Cultura no governo de José Sarney, que assumiu a presidência com a morte de Tancredo Neves. Apesar das circunstâncias trágicas que o levaram ao cargo, a posse do primeiro presidente civil do país pós-Ditadura Militar foi um marco do processo de redemocratização do Brasil. Sarney, um político oriundo da tradição liberal-conservadora das oligarquias rurais do nordeste brasileiro, montou um governo de coalizão que garantiu estabilidade ao processo de transição democrática do país. Confiou a criação do Ministério da Cultura a intelectuais importantes e de viés mais progressista em relação ao conjunto de seu governo, como o embaixador José Aparecido de Oliveira e o economista Celso Furtado. Este último, em especial, um especialista em questões relacionadas ao subdesenvolvimento e dependência dos países do terceiro mundo, foi também embaixador do Brasil na UNESCO.

---

[4] "A cultura não é somente uma acumulação de obras e conhecimentos que uma elite produz, recolhe e conserva para colocá-los ao alcance de todos, ou que um povo com um rico passado oferece a outros povos como um modelo (...) a cultura não se limita a ao acesso às obras de arte e às humanidades, mas é simultaneamente aquisição de conhecimentos, exigência de um modo de viver, necessidade de comunicação; (...) a cultura não é somente um campo que se deve democratizar, mas tornou-se uma democracia que se deve pôr em marcha" (Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais na Europa (Eurocult). Helsinque, 19-28 jun.1972, relatório final, Paris: UNESCO, 1972)

[5] Entrevista a Isaura Botelho, 11 de julho de 1995.

A criação do Ministério da Cultura contribuirá para consolidar no campo da gestão cultural no Brasil uma percepção da cultura como um direito. Do ponto de vista institucional a estrutura do Ministério era - e ainda é - pequena diante dos enormes desafios das dimensões e complexidades do Brasil. Mas a atuação do MinC, do ponto de vista conceitual e de suas linhas programáticas, se orientou desde a sua fundação por aspectos que estavam presentes na declaração final da Mondiacult de 1982: defesa da identidade cultural, em relação intrínseca com o reconhecimento da diversidade; a dimensão cultural do desenvolvimento; proteção e promoção do patrimônio cultural material e imaterial; defesa da liberdade de criação artística e de expressão cultural e intelectual; transversalidade entre cultura, ciência, educação e comunicação, fomento e incentivo às expressões artísticas e culturais, e, por fim, a relação indissociável entre cultura e democracia.

Já a Mondiacult 2022, 40 anos depois, na mesma Cidade do México, registrou outro marco histórico, que é o reconhecimento da cultura como um bem público global. Fruto do acúmulo de diversas declarações e tratados construídos pelo sistema das Nações Unidas ao longo de 4 décadas e de dez meses de negociações multilaterais lideradas pela UNESCO, a declaração de 2022 exorta ainda que a cultura seja incluída como um objetivo específico dos próximos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da agenda 2030.

A institucionalidade cultural brasileira acompanhou com distanciamento e indiferença a realização da Mondiacult de 2022, que aconteceu em meio a um processo de desmonte da arquitetura institucional de gestão cultural no país. O governo Bolsonaro, a partir da extinção do Ministério da Cultura em 2019, empreendeu uma verdadeira cruzada contra as artes e a cultura no país, atacando e criminalizando as políticas de fomento à cultura e esvaziando as instituições culturais do país de sentido, relevância e orçamento.

De prioridade à urgência, a ausência de um objetivo relacionado à cultura na agenda 2030 motivou a realização de uma Mondiacult apenas 3 anos após a edição

anterior. A conjuntura global de 2025, no entanto, apresenta um panorama mais turbulento e polarizado em relação à edição anterior. A ascensão do Trumpismo em uma escalada de crescente violência e intolerância, e suas investidas contra acordos e instâncias internacionais de diálogo e cooperação, crise das instituições multilaterais, avanço do negacionismo climático e de projetos políticos extremistas e autoritários, que ameaçam a liberdade e a democracia tanto dos Estados nacionais como no ambiente digital, dominado por plataformas corporativas transnacionais.

A Mondiacult de 2025 aconteceu em meio a este cenário extremamente desafiador, mas também, e por isso mesmo, alcançou importante relevância política e projeta uma dimensão histórica, ainda que tenhamos consciência das limitações cada vez maiores sobre a efetividade e o caráter vinculante dos acordos e documentos oriundos dos fóruns internacionais.

Um dos feitos mais importantes desta edição da Mondiacult foi o lançamento e apresentação do **Relatório Mundial da UNESCO sobre políticas culturais**, intitulado: **Cultura - o ODS ausente.** Um relatório de dimensões inéditas que inaugura uma série, de periodicidade quadrienal, que pretende lançar as bases para uma visão compartilhada e uma estrutura coordenada para orientar a governança cultural mundial nas próximas décadas.

O informe da UNESCO apresenta uma avaliação abrangente e sem precedentes das políticas culturais, reunindo todas as regiões e sub-domínios culturais do mundo em uma avaliação abrangente. O relatório examina e apresenta dados de diversas dimensões das políticas culturais em âmbito global, regional, nacional e local. Com base em 1.200 relatórios nacionais e locais e mais de 200 estudos de caso, bem como em relatórios de implementação dos instrumentos de política cultural da UNESCO submetidos entre 2019 e 2024, fornece uma base empírica para orientar novas agendas de política cultural e fortalecer a cooperação multilateral nos próximos anos

Segundo a UNESCO, o relatório “ fornece evidências convincentes de que estão sendo impulsionadas as prioridades da Declaração MONDIACULT 2022, abrindo

caminho para o desenvolvimento sustentável além de 2030, ao reconhecer a cultura como um objetivo autônomo.”

De acordo com os dados disponíveis, as indústrias culturais e criativas representam 3,39% do PIB global e 3,55% do emprego total, O papel estratégico da cultura também está ganhando maior reconhecimento nos planos nacionais de desenvolvimento sustentável, com 93% dos Estados-Membros que reportaram dados incluindo-a como um elemento-chave em suas estratégias de desenvolvimento.

No entanto, o relatório revela disparidades significativas, particularmente evidentes nos orçamentos culturais: a média de gastos per capita é de US$ 418,56 na Europa e na América do Norte, quase treze vezes maior do que no resto do mundo combinado. A falta de investimento é especialmente crítica na Ásia Central e Meridional e na África Subsaariana, onde esse valor é de apenas US$ 3,09 e US$ 1,10, respectivamente.

Disparidades significativas de gênero também persistem no setor cultural. Embora as mulheres representem 38% da força de trabalho cultural global, elas ocupam menos de 30% dos cargos de liderança em organizações culturais. Esse desequilíbrio é agravado pela disparidade salarial entre homens e mulheres que prevalece nos setores culturais e criativos.

Este relatório também destaca a necessidade de adaptação às constantes mudanças tecnológicas. Por exemplo, o mercado de conteúdo audiovisual gerado por inteligência artificial, avaliado em € 6 bilhões em 2023, deverá crescer para € 48 bilhões até 2028.

O relatório parte de uma base de dados autodeclarada, ou seja, são considerados os dados informados pelos órgãos gestores nacionais das políticas culturais de cada país. Trata-se no entanto, pela abrangência, de uma importante amostra do estado da arte de temas relacionados às políticas culturais no mundo. Dividido em eixos, o relatório aborda aspectos importantes e diversificados em relação ao tema dos direitos culturais em nível global.

Em relação à **Participação inclusiva e equitativa na vida cultural,** os dados produzidos pela UNESCO informam que apenas 61% dos Estados-Membros declaram ter organismos independentes que monitoram as violações da liberdade artística, 72% estabeleceram políticas de renda básica para artistas e 82% dizem ter políticas que protegem os direitos consuetudinários de povos e comunidades tradicionais sobre os ecossistemas terrestres e marinhos.

Uma das ênfases importantes do documento são os temas relacionados à regulação do ambiente digital em um contexto de avanço da Inteligência artificial e de concentração de poder político e econômico em plataformas corporativas transnacionais. No eixo relacionado a esta temática, intitulado **aproveitar as tecnologias digitais para reduzir as desigualdades e estimular a inovação,** *80% dos Estados-Membros autodeclararam ter programas de letramento digital.*

Os outros eixos que compõem o relatório são: **promover a cultura e a educação artística; promover um ecossistema cultural inclusivo e sustentável e impulsionar o desenvolvimento econômico** e **proteger artistas e a cultura em risco e fortalecer a resiliência, a paz e a segurança.** Nestes, estão compilados dados inéditos e alarmantes, como o de que apenas 21% dos países estimam que seus programas de educação patrimonial sejam conduzidos de forma eficaz, e que a participação média dos gastos públicos com patrimônio cultural e natural é de 0,67 a 0,69% do PIB global. Apenas 58% dos países introduziram dispositivos legais na área de defesa para garantir o respeito aos bens culturais, e apenas ⅔ dos Estados-Membros relatam a aplicação de inventários nacionais de bens culturais. Os dados do informe apontam também a relevância da dimensão econômica da cultura no contexto global: 3,55% dos postos de trabalho no mundo são gerados pelas indústrias culturais e criativas.

Direitos Culturais em pauta

A Espanha é uma monarquia constitucional parlamentarista, onde o Primeiro-Ministro é chamado de “Presidente de Governo”. Pedro Sánchez, o atual

presidente, foi eleito no parlamento por uma coalizão de esquerda liderada pelo Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE), corrente histórica da social-democracia europeia. A posição geopolítica da Espanha, no contexto de uma Europa em que se avolumam as correntes neo fascistas e de extrema-direita, fez com que, ao receber esta edição da Mondiacult no país, o governo espanhol tenha dado forte ênfase a um tom político no encontro, de defesa não só dos direitos culturais mas do próprio multilateralismo e do sistema de governança internacional das Nações Unidas em um contexto de crise dessas instituições.

O sentido geral da Declaração de Barcelona, documento final da conferência, é o posicionamento da cultura como vetor de mudanças e transformações para enfrentar os muitos desafios de uma época de crise. Emerge do documento uma ênfase maior no tema dos direitos culturais, em contraponto ao viés de uma dimensão mais econômica, que caracterizou a declaração da Mondiacult de 2022 no México. Reforça-se , no entanto, a compreensão da cultura como um bem público global, e a necessidade urgente de sua inclusão como um dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) naquela que será a próxima etapa da Agenda 2030. A Declaração de Barcelona aprovada na Mondiacult 2025 enfatiza Direitos Culturais e faz um chamado urgente à inclusão da Cultura entre os ODS.

“1. Visão compartilhada

Reafirmamos o reconhecimento do direito de participar na vida cultural como um direito humano, inerente à dignidade e à identidade. A cultura contribui para o pleno exercício dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, para a construção da paz, para o crescimento econômico inclusivo, assim como para a resiliência climática, para o bem-estar e para o desenvolvimento sustentável. É um bem público mundial, de valor intrínseco, cujo poder transformador deve ser plenamente mobilizado para fazer frente aos desafios atuais e construir sociedades mais justas, equitativas, importadoras, interculturais, inclusivas e sustentáveis.

2. Fundamentos estratégicos

Este documento é baseado em um processo inclusivo e multilateral, incluindo consultas regionais, consultas mundiais e contribuições de múltiplas partes interessadas, bem como reflexões derivadas das seis convenções culturais da UNESCO. Com base nos seis âmbitos prioritários da Declaração de MONDIACULT 2022, e com uma abordagem ética, baseada nos direitos humanos e centrado no ser humano, este documento incorpora as áreas de abordagem do processo preparatório: cultura para a paz, e inteligência artificial (IA) e cultura. Estes pilares fornecem uma base comum para a ação coletiva a favor de integrar a cultura no marco de desenvolvimento sustentável pós-2030 das Nações Unidas (ONU).

3. A cultura e o desenvolvimento sustentável depois de 2030

Reconhecemos que, num futuro marco de desenvolvimento decidido pelos Estados Unidos através dos mecanismos das Nações Unidas, a cultura deveria ser considerada como um objetivo independente por direito próprio. Estas são as áreas que consideramos prioritárias para as políticas e práticas culturais em todos os níveis.

A ex- diretora-geral da Unesco, Audrey Azoulay reforçou a importância destas metas: "desejo de todo coração que possa haver um objetivo específico da cultura na agenda pós 2030 da comunidade internacional. Estes compromissos que vocês acabam de aprovar marcam uma direção, reafirmando que a cultura é um bem público mundial, uma forma de resistência e uma linguagem comum para reconstruir a confiança entre os povos. Um chamado para que a cultura seja uma ferramenta de coesão, reconstrução, dignidade e prosperidade.". Uma mudança importante já ocorrida no pós-Mondiacult foi a mudança na Direção Geral da UNESCO. No lugar de Azoulay, assume o Dr. . Khaled El-Enany, do Egito. Ex-ministro do Turismo e Antiguidades de seu país, Khaled El-Enany será o primeiro nacional de um país árabe a assumir a liderança da UNESCO. Na opinião da diplomacia brasileira, sua eleição reforça a voz dos países do Sul Global no cenário multilateral e evidencia o papel do Egito, país integrante do BRICS, no contexto internacional

Cenário de incertezas: Mondiacult 2029 na Arábia Saudita

O documento final de um dos mais importantes fóruns paralelos, que foi o encontro da União de Cidades e Governos Locais (CGLU), também reforça a importância de uma meta específica da cultura entre os ODS na agenda pós-2030:

"Há uma reivindicação ampla e compartilhada por uma meta dedicada à cultura na agenda da ONU pós-2030. Esta não é apenas uma proposta viável e credível, mas também essencial para localizar todas as agendas. Nosso apelo é claro. Façam desta Meta independente uma realidade. Compartilhem esta proposta com ministros das Relações Exteriores e embaixadores em Nova York. Participem da conversa. Certifiquem-se de que esta proposta seja óbvia para todos em 2027, quando o Fórum Político de Alto Nível iniciar as discussões para a Agenda da ONU pós-2030."

Brasil teve presença de destaque

O Brasil chegou à Mondiacult de 2025 com uma expressiva representação e fortalecido - em contraponto à participação protocolar e indiferente do país na edição de 2022, que aconteceu em meio a um processo de desmonte da arquitetura institucional de gestão cultural no país. A reconstrução do MinC e das políticas culturais significou também a retomada do papel protagonista do Brasil, como incentivador dos organismos multilaterais, de iniciativas de cooperação e da solidariedade entre os povos, no combate à fome, na defesa da paz e no enfrentamento da crise climática. Em uma conjuntura mundial turbulenta, a diplomacia cultural brasileira compreende que as políticas culturais, em uma perspectiva transversal e associadas ao desenvolvimento sustentável, são elemento estratégico que pode determinar o futuro dos países, particularmente os do sul global, em sua inserção soberana no mundo. O governo brasileiro, através do Ministério da Cultura, presidiu a reunião de Ministros de Cultura do G20, em novembro de 2024, e a reunião de Autoridades Culturais dos BRICs, prévia ao encontro de chefes de Estado do bloco, em julho de 2025. A delegação brasileira teve participação ativa e efetiva na Mondiacult de 2025, tanto na participação de autoridades nas arena diplomáticas e institucionais, como através da contribuição de agentes culturais, pesquisadores e especialistas em *side events* e espaços paralelos e correlatos à Conferência promovidos por governos locais, nacionais e pela sociedade civil. Entre as

iniciativas lideradas pelo Brasil, aconteceu a reunião de alto nível do Grupo de Amigos para Ação Climática em Cultura. Presidido pelo Brasil, o encontro reuniu cerca de 40 países e reafirmou compromissos em torno da relação entre cultura e meio ambiente, como a defesa da diversidade cultural e ambiental, das línguas indígenas e do patrimônio cultural imaterial de povos e comunidades tradicionais.

No contexto da Mondiacult 2025, a FCRB, por meio da Cátedra Unesco em Políticas e Gestão Cultural, promoveu o side event “Políticas Culturais Latino-Americanas: Reflexões sobre as Oportunidades e os Desafios das Tecnologias para a Sustentabilidade Cultural e Ambiental”. Este debate aconteceu como parte da jornada "Ameroiberica ante Mondiacult- Caminatas compartidas desde América Latina", encontro que resultou de uma parceria estratégica entre a FCRB, e as organizações culturais Transit Projectes (Barcelona), Redes de Gestión Cultural (Argentina) e Instituto Latino-Americano de Promoção da Cultura Viva Comunitária (ILACVC), que se propôs a debater uma agenda latino-americana crítica, contextualizada e orientada para a ação em políticas culturais. A Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão da FCRB lançou ainda no Mondiacult uma edição em bilìngue da publicação *(Des)desenvolvimento sustentável e políticas culturais* relevância, que adquire relevância por colocar experiências latino-americanas no centro das discussões globais, mostrando como práticas culturais comunitárias desenvolvidas no Brasil e em outros países do continente podem contribuir para modelos de desenvolvimento mais sustentáveis e democráticos. O debate abordou os impactos das tecnologias digitais nos processos de criação artística, participação social e promoção da diversidade cultural, além de refletir sobre os direitos culturais como elementos essenciais para o desenvolvimento social e ambiental.

Forte presença da sociedade civil

A grande novidade desta edição da Mondiacult foi uma intensa, vibrante e relevante participação da sociedade civil . Seja em encontros prévios como o Cultura e Cidades na Iberoamérica, realizado por iniciativa da Secretaria de Cultura de Bogotá e que reuniu cerca de 120 participantes de 22 países ibero-americanos, de espaços como Ágora Cívica, Cultura y Ciudadanía, Ameroibérica e Culturopolis, que se converteram

em uma espécie de "Fórum Social da Cultura". Estes encontros pautaram e agendaram muitos dos temas que se destacam na Declaração de Barcelona.
Entre estes documentos paralelos podemos destacar a “Declaração de Barcelona pelos Direitos Culturais”, documento elaborado por agentes culturais locais em um processo participativo liderado pelo Ayuntamento de Barcelona, correspondente à Assembleia Legislativa do estado Catalão, e em especial o "Manifesto do Laboratório Nômade". Este último, elaborado a muitas mãos por mais de 60 ativistas, gestores, pesquisadores e articuladores culturais de diversos países da ibero-americanos, em uma construção processual que nos ultimos 6 meses organizou encontros híbridos em Cidade do México, Santiago do Chile, Montevideo, Rio de Janeiro, Salvador, Buenos Aires e Bogotá, apresentando o documento final em Barcelona durante a jornada "Ameroiberica ante Mondiacult: Caminatas compartidas desde América Latina.

Entre os signatários estão nomes como George Yúdice (EUA) Thomas Peters (Chile), Paola de la Vega (Equador), Victor Vich e Glória Lescano (Peru), Angel Mestres (Barcelona), Emiliano Fuentes Firmani (Argentina), Jorge Melguizo (Colômbia) e Lucina Jiménez (México). Do Brasil compõem a lista pesquisadores como Albino Rubim, Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Luana Vilutis e Alexandre Santini.

O documento afirma que : "a proposta de políticas culturais e de desenvolvimento, mesmo com o adjetivo "sustentável", reduz-se a uma perspectiva econômica e a uma lógica de mercado. Articular políticas culturais com economias solidárias, finanças comunitárias, autogestão e novas formas de governança territorial em harmonia com a Mãe Terra abre a possibilidade de desenvolver estratégias de reencantamento da vida que fortaleçam os laços com a terra, a dimensão espiritual e a diversidade cultural como alicerces para futuros mais justos e plurais."

Ao encerrar a Mondiacult 2025, o Ministro da Cultura da Espanha, Ernest Urtasun, afirmou: "o pintor Antoni Tàpies dizia que a cultura não muda o mundo, mas pode mudar as pessoas que o transformarão. Esse é o poder transformador que

defendemos, de uma cultura que desperta consciências, que inspira à ação e cultiva a semente de grandes transformações coletivas."

Referências Bibliográficas

CALABRE, Lia; ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Augusto Canela (orgs.). Mondiacult 40 anos depois: impactos e desdobramentos nas políticas culturais na América Latina. Salvador: EDUFBA, 2022.

CANCLINI, Nestor Garcia; BRIZUELA, Juan Inacio; MELO, Sharine Machado C.; MATADAMAS,Mariana Martinez. Emergências Culturais: Instituições, Comunidades e Criadores no Brasil e no México. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

DIAS, Caio Gonçalves. A Cultura que se planeja: Políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

DREIFUSS, René Armand. 1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

Ferron, F. M. & Arruda, M. A. do N. (2019). Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. *Tempo Social*, *31*(1), 173-193.

FIRMANI, Emiliano Fuentes (organizador). Revista RGC: La Gestión Cultural Latinoamericana en la Mondiacult 2022. Argentina: RGC Ediciones, 2022.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura Pela Palavra* - Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura (2003-2010). ALMEIDA, Armando; ALBERNAZ, Maria Beatriz; SIQUEIRA, Maurício (orgs.). Rio de Janeiro: Versal, 2013.

LIPPI, Lúcia. A cultura como campo de inovações organizacionais Texto apresentado na mesa redonda: Políticas culturais nos governos autoritários. Projeto Pronex: Direitos e cidadania, 4 de agosto de 2005.

_____. Política Nacional de Cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005. Texto apresentado no seminário Pronex, 28 de novembro de 2006.

MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

ORTIZ, Renato.Estado autoritário e cultura. In: Cultura brasileira e identidade nacional, São Paulo, Brasiliense, 1985. P. 79-126

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Plano Nacional de Cultura (1975). CPDOC, Documento do Arquivo Geisel.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e Romantismo Revolucionário. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Politicas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. Políticas culturais no Brasil. Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (org.). Salvador: EDUFBA, 2007.

UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES, 1982, México, DF.. París: UNESCO, 1982a.

UNESCO. Declaração final - Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável (MONDIACULT 2022). París: UNESCO, 1982a.

UNESCO, Outcome Document MONDIACULT 2025 Culture Minister's Commitment MONDIACULT 2025.

UNESCO. UNESCO Global Report on Cultural Policies, 2025.

MESA VI

Museus I

MUSEUS, TERRITÓRIO E MEMÓRIA SOCIAL: A REVISÃO DO DISCURSO CURATORIAL COMO PRÁTICA DE POLÍTICA CULTURAL

Monic Bráz Nogueira[1]
Cássia Tatiane Teixeira[2]
Juliane Nicolle Câmara[3]

RESUMO:
O artigo analisa a implantação dos textos curatoriais do Museu do Diamante (Ibram), em Diamantina (MG), como prática de política cultural voltada à democratização da memória. A pesquisa adota abordagem qualitativa, com base em referenciais da museologia social e análise documental do processo curatorial. Considera-se o contexto de instalação provisória na Casa da Chica da Silva, que evidenciou desafios estruturais e motivou a atualização do discurso expográfico. A proposta curatorial tensiona narrativas tradicionais centradas nas elites, incorporando memórias silenciadas, especialmente de populações negras e trabalhadores escravizados. Os textos articulam temas como mineração, religiosidade e cotidiano, ampliando a compreensão histórica e social do território. A iniciativa reafirma o museu como espaço de mediação, escuta e produção de sentidos. Conclui-se que a curadoria se configura como instrumento estratégico de política pública de memória, promovendo pluralidade narrativa e responsabilidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia social, Memória, Patrimônio, Curadoria, Política cultural.

Introdução

Este trabalho apresenta um relato de experiência articulado a uma reflexão crítica sobre a elaboração e implantação dos textos curatoriais do Museu do Diamante (Ibram), em Diamantina (MG), compreendendo essa prática como uma ação de política cultural voltada à preservação, à democratização da memória e à revisão de narrativas

[1] Museóloga pela (UFOP) e Mestre em Memória Social (PPGMS/UNIRIO), com ênfase em Memória e Patrimônio. Atua como Assistente de Acervo e Conservação no Museu do Diamante – Ibram; E-mail: monicbraznogueira@gmail.com.
[2] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas da UFVJM, especialista em Direito Público e graduada em Direito pela (UEMG), servidora pública efetiva no Instituto Brasileiro de Museus e Diretora interina do Museu do Diamante/Ibram. E-mail: cassia.teixeira@museus.gov.br.
[3] Administradora pela (UNIMONTES), especialista em Gestão de Equipes e Viabilidade de Projetos pelo Instituto Universitário Cândido Mendes e mestranda em Turismo e Territórios Protegidos pela (UFVJM). Atua como Analista e Chefe de Serviço no Museu do Diamante - Ibram; E-mail: Juliane.Camara@museus.gov.br.

patrimoniais. Partindo do entendimento de que o patrimônio cultural não se limita à materialidade dos bens, mas envolve disputas simbólicas, sentidos sociais e processos de memória, o estudo analisa a curadoria como um campo estratégico de atuação no âmbito das políticas públicas de cultura.

A experiência relatada refere-se ao processo de revisão e escrita do discurso expográfico do Museu do Diamante, instituição instalada, de forma provisória, na Casa da Chica da Silva e voltada à preservação da memória da mineração diamantífera e da formação social do antigo Arraial do Tijuco. A atualização dos textos buscou integrar diferentes dimensões do patrimônio: material, imaterial e paisagístico; articulando objetos museológicos, práticas culturais, territorialidades e memórias coletivas associadas à mineração, à religiosidade e ao cotidiano da cidade.

Importante contextualizarmos sobre a cidade de Diamantina - MG, a criação da instituição e a formação de sua coleção. A área que hoje corresponde ao município de Diamantina era originalmente ocupada por povos indígenas de diferentes etnias, cujas formas de vida foram profundamente impactadas pelo avanço da colonização portuguesa a partir do início do século XVIII. Esse processo intensificou-se com a descoberta do ouro e, sobretudo, dos diamantes, que passaram a conferir centralidade econômica e estratégica à região.

Com a comunicação oficial da descoberta dos diamantes à Coroa Portuguesa, em 1729, instaurou-se um rigoroso conjunto de normas voltadas ao controle da extração e da circulação dessas riquezas. Para tal, foi estruturado no território um complexo aparato jurídico-administrativo, de caráter marcadamente coercitivo, que delimitou a chamada Demarcação Diamantina, extensa área organizada em torno do Arraial do Tijuco. As águas lamacentas daquelas localidades originaram “o nome de Tijuco, vocábulo indígena que quer dizer lama [...]. Explorado o terreno, encontraram ouro em abundância assombrosa, como nunca aparecera em toda a capitania”. (Machado, 1980, p.9).

O intenso fluxo migratório para as atividades de mineração trouxe forasteiros ao território; acompanhados pela intensificação do uso da mão de obra escravizada, que se

tornou fundamental desde as primeiras fases da exploração aurífera e, posteriormente, da atividade diamantífera. A centralidade do sistema escravista consolidou-se precocemente no Brasil, na medida em que os proprietários passaram a depender de forma estrutural dessa força de trabalho para a realização das atividades mais extenuantes, especialmente aquelas ligadas à abertura e exploração das jazidas de ouro e diamantes (Ávila, 2020, p. 52).

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, na tentativa de conter o contrabando das pedras preciosas, a Coroa implementou distintos modelos de gestão da atividade mineradora. Inicialmente, destaca-se o sistema de Contratos, período que consolidou figuras emblemáticas no imaginário social, como o contratador João Fernandes e Chica da Silva. Posteriormente, instituiu-se o regime da Real Extração, caracterizado pelo monopólio direto da Coroa sobre as lavras diamantíferas.

Paralelamente a essas transformações econômicas e administrativas, o Arraial do Tijuco passou por sucessivas mudanças de status político-administrativo: foi elevado à condição de povoado em 1810, tornou-se Vila de Diamantina em 1831 e, finalmente, foi reconhecido como cidade em 1838. Segundo Saint-Hilaire (1833/1941), em sua obra *Viagem pelo distrito dos diamantes e pelo litoral do Brasil*, o Arraial do Tijuco (atual Diamantina) se configurava como um centro urbano próspero no contexto do Distrito dos Diamantes, com comércio ativo e sociedade marcada pela circulação de mercadorias importadas, mesmo em meio às restrições e controle da extração de diamantes instituídos pela Coroa Portuguesa.

Posteriormente, a inserção dos diamantes sul-africanos no mercado internacional produziu um forte impacto na economia global das gemas, ocasionando uma expressiva queda nos preços e afetando de maneira significativa a dinâmica econômica da região de Diamantina. Esse cenário de retração começou a se modificar apenas no final da década de 1890, quando a atividade mineradora foi gradualmente retomada com a instalação de companhias nacionais e estrangeiras ao longo do Rio Jequitinhonha. A partir desse momento, observou-se o aumento da produção diamantífera, a recuperação

dos preços, especialmente após 1905, e a melhora do ambiente econômico regional em função dos investimentos realizados pelo setor minerador (Martins, 2008, p.612).

Ao longo do tempo, a economia mineradora impulsionou o desenvolvimento regional e possibilitou o enriquecimento de diversas famílias. Entretanto, diante do processo de retração da atividade diamantífera, especialmente entre as décadas de 1860 e 1870, tornou-se necessária a busca por novas estratégias e alternativas econômicas capazes de sustentar a dinâmica local. A Fábrica de Tecidos do Biribiri teria sido criada com os propósitos de recuperar a economia e gerar emprego e renda. Dom João Antônio dos Santos, no ano de 1874, encaminhou à Câmara Municipal de Diamantina, um documento de quatro páginas assinado por 128 homens pertencentes à elite local como comerciantes, advogados, médicos, juízes, militares de alta patente e membros da Igreja Católica. (Borges, 2019, p.25).

Assim, o território de Diamantina, historicamente estruturado a partir da atividade mineradora, foi compelido a se adequar às transformações econômicas e às novas demandas decorrentes de sua configuração social em expansão, como o crescimento populacional, a diversificação das atividades produtivas, a inserção das mulheres no trabalho manufatureiro e a ampliação do consumo necessária para sustentar a consolidação da chamada “nova” cidade.

Dinâmicas institucionais e construção do patrimônio em Diamantina

Mais de um século depois, em 1954, foi criado o Museu do Diamante, proposto como projeto em 1947 pelo então deputado, Juscelino Kubitschek. Que se respalda no argumento da interiorização dos museus e bibliotecas como caminho para a ilustração e a educação de suas populações nos núcleos urbanos do interior do Brasil. . . . Para a formação moral, cívica e cultural dos nossos patrícios do interior” (Kubitschek, 1947, p. 1). O discurso de formação patrimonial como meio de formação social e identidade nacional, sustentou a criação de outras instituições, como, os museus da Inconfidência (1938), em Ouro Preto, Minas Gerais; das Missões (1940), em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul; e do Ouro (1945), em Sabará, Minas Gerais. Portanto, neste

contexto a nação e civilidade são formadas através da elaboração patrimonial, como nos apresenta Chaui:

> A ideia de patrimônio cultural ou histórico-cultural, como preferem alguns, costuma associar-se a três aspectos: 1) o conjunto de monumentos, documentos e objetos que constituem a memória coletiva; 2) as edificações cujo estilo desapareceu e cujos exemplares devem ser conservados a título de lembrança do passado da coletividade; 3) as instituições públicas encarregadas de zelar pelo que foi definido como patrimônio da coletividade: museus, bibliotecas, arquivos, centros de restauro e preservação de monumentos, documentos, edificações e objetos antigos (Chaui, 2021, p. 150).

Também, de modo consciente, os museus e a patrimonialização de elementos das sociedades coloniais mineradoras, se conectam com o discurso do SPHAN (Serviço/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Foi o órgão federal pioneiro na proteção do patrimônio cultural brasileiro, criado em 1937, como argumentado pela autora Letícia Julião

> O discurso consagrado pelo SPHAN de identificação da sociedade mineradora com a origem da própria nacionalidade deve muito ao pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. Em particular ao seu conceito de civilização brasileira que, pode-se dizer, constituiu-se em uma chave interpretativa do discurso patrimonial legitimado nos anos 1930 e 1940. Além da interlocução permanente que mantinha com Rodrigo M. F. de Andrade, Arinos ministrou um curso para o grupo de funcionários do SPHAN em 1941, cujas palestras foram publicadas em 1944 com o título “Desenvolvimento da civilização material no Brasil”. Nessa e em outras obras, o autor faz coincidir a ideia de ‘civilizações’ com aquela de ciclos econômicos, inscrevendo, assim, a marcha civilizacional em trajeto marcado pelos ápices de riquezas geradas no país e seus consequentes rastros materiais. Considerada a cultura realizada, a civilização é definida, pelo autor, como o aproveitamento que o homem faz do mundo para satisfazer suas necessidades, o que implicaria técnica e distintos graus de qualidade de vida. Nessa escala evolutiva, defendia, as culturas que interessam, de fato, são aquelas que transmitem à posteridade sua concepção e interpretação do mundo… Um conjunto de extensos vestígios da sociedade deveria ser preservado não apenas em nome do apuro estético, mas também e, sobretudo, como documento de um "espírito" comum que se disseminara, de maneira rara na história do Brasil, a todos os aspectos da vida nas Minas. Concretamente isso significou vislumbrar como alvo da ação preservacionista outros aspectos da vida intelectual, artística, moral e material que iam muito além do acervo monumental arquitetônico. **Vestígios do ambiente urbano, da**

> **atividade mineradora, das formas de trabalho, dos rituais religiosos, dos modos de viver, comer, vestir e conviver, da vida pública e da incipiente vida privada; todos esses elementos dão entrada em museus criados para preservar e consagrar a civilização do ouro.** (Julião, 2009).[4]

A formação do Museu do Diamante e sua coleção foram respaldados nos moldes acima mencionados. A maior parte do acervo do Museu foi adquirida em 1947 junto a uma loja de antiguidades conhecida como "Cabana do Pai Tomás", pertencente ao senhor Antônio Coimbra. Constitui-se, assim, uma coleção de caráter heterogêneo, formada sem a adoção de critérios museológicos mais rigorosos, o que resultou em um acervo diversificado, porém com escassas informações sobre a procedência e o histórico das peças. Posteriormente, outros objetos foram incorporados por meio de doações e novas aquisições, seguindo uma lógica museal orientada pela valorização da cultura material, dos feitos históricos e dos valores associados às elites mineiras. Essa construção narrativa privilegia o protagonismo de uma cultura de matriz branca e portuguesa, ao mesmo tempo em que produziu o silenciamento e a marginalização das culturas e memórias de matriz africana e indígena. Entre esses objetos podemos encontrar um vasto acervo de itens do cotidiano, arte sacra, mobiliário, instrumentos musicais, mineralogia, além de instrumentos utilizados no processo de mineração do ouro e diamante.

No presente, o Museu do Diamante é uma instituição pública federal, que desde 2009 é vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), instalado originalmente em um casarão histórico do século XVIII, que pertenceu a José de Oliveira e Silva Rolim, natural do Arraial do Tijuco (Atual Diamantina) e um dos principais personagens da Inconfidência Mineira (1789). Localizado no Centro Histórico de Diamantina - MG, cidade reconhecida em 1999 como Patrimônio Mundial pela UNESCO. Seu acervo reúne peças dos séculos XVIII, XIX e XX, relacionadas à mineração de diamantes e ao cotidiano da sociedade que se formou em torno dessa atividade, permitindo leituras críticas sobre a história, a cultura e a formação social do Brasil.

[4] Grifo nosso.

Nesse aspecto, o processo de musealização dos objetos conectados à narrativa social e memória da comunidade diamantinense, foi constituído a partir das noções do século XX de preservação patrimonial. Seu acervo, portanto, possui objetos que muito dizem sobre as elites coloniais e a estrutura escravista que sustentou a mão de obra e economia local. Mas para além destes significados explícitos, têm-se aqueles que abordam a cultura, a conexão musical que se mantém até os dias atuais na cidade; e as inúmeras subjetividades que uma coleção pode abarcar. Devallon elucida que:

> Entendemos a patrimonialização como a maneira pela qual os grupos conferem aos objetos reais ou idealizados, um estatuto particular de coisas que podem representá-los, tornando-se assim elementos operacionais na construção de uma identidade no tempo e de uma relação com os "outros" (Davallon, 2012, p. 41).

Assim, o processo de patrimonialização dos acervos e suas narrativas sofrem diversas interpretações, que variam com tempo, espaço e contexto a qual estão submetidos. Grupos distintos, portanto, possuem interpretações variadas desses objetos. E sua relevância também oscila de acordo com cada conexão ou inexistência desta. O museu enquanto instituição preserva todos estes objetos de maneira indistinta. O que lhe cabe é elaborar sua extroversão, preservação e criar através de seus objetos museológicos debates críticos e ferramentas de educação.

Panorama contemporâneo

Em 2021, o Museu do Diamante recebeu o Relatório de Vistoria nº 18/2021, emitido pela Defesa Civil Municipal, no qual foram identificadas graves patologias estruturais na edificação. Diante desse diagnóstico, o órgão recomendou a interdição do imóvel e a desocupação imediata. Contudo, em nova vistoria técnica realizada em 12 de fevereiro de 2021, constatou-se o agravamento do estado de conservação do edifício.

Na sequência, o Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais (CBMMG) realizou inspeções, recomendando o acionamento da Defesa Civil, que, após avaliação técnica, reiterou a necessidade de desocupação imediata do imóvel.

Diante da urgência imposta pela situação e após articulações institucionais com o IPHAN, foram disponibilizadas salas da Casa da Chica da Silva através de um Termo

de Compartilhamento de Espaço, onde funciona a sede administrativa do Escritório Técnico do IPHAN em Diamantina, para a guarda do acervo e o funcionamento provisório do Museu do Diamante. Adicionalmente, a Casa do Bonfim, também sob administração do IPHAN, foi destinada à acomodação do mobiliário administrativo. Assim, desde agosto de 2021, o Museu do Diamante passou a operar provisoriamente nas dependências da Casa da Chica da Silva.

Posteriormente, em outubro de 2022, por meio do Contrato nº 09/2022, foram contratados os projetos arquitetônicos de restauro e ampliação do Museu do Diamante, com vistas a viabilizar o retorno de suas atividades ao casarão-sede.[5] (Plano museológico Museu do Diamante, 2024-2029).

Ainda em 2026, o Museu do Diamante, segue instalado na Casa da Chica da Silva enquanto busca alternativas de fomento financeiro para execução das obras no edifício original. Transferir e manter o Museu em funcionamento em um espaço provisório implica uma série de desafios de gestão. Entre eles, destacam-se a reorganização e alocação de toda a equipe em um ambiente reduzido, a gestão e manutenção dos equipamentos, bem como a necessidade de desenvolver estratégias eficazes de comunicação para informar o público sobre o novo contexto. Além disso, torna-se fundamental garantir a continuidade das atividades educativas e culturais, assegurando a visitação e a prestação de serviços à sociedade mesmo diante do cenário de transição.

Em razão de adaptação dos espaços disponíveis, se fez necessária redução do número de acervos expostos ao público, a fim de garantir um fluxo de visitação adequado à preservação das coleções. As salas expositivas passaram a ser organizadas da seguinte maneira:

1) Sala de Mineração - 01: O acervo reúne objetos vinculados à atividade diamantífera, como bateias, balanças e cadinhos, além de minerais preciosos e

[5] MUSEU DO DIAMANTE (Brasil). *Plano museológico 2024–2029*. Diamantina, MG: Museu do Diamante/Ibram, 2024. Disponível em: https://museudodiamante.museus.gov.br/plano-museologico/. Acesso em: 23/07/25

semipreciosos, bem como registros do fotógrafo Assis Horta, que documentam o trabalho de mineradores ao longo do século XX.

2) Sala de Arte Sacra - 02: reúne esculturas sacras, adornos religiosos, indumentárias e objetos litúrgicos, refletindo a presença marcante do catolicismo na arte e na vida das sociedades coloniais. As peças apresentam diferentes estilos, do Barroco mineiro ao Rococó e Neoclássico, revelando como a religião se entrelaçou à construção cultural e patrimonial de Minas Gerais ao longo do tempo.
3) Sala do cotidiano - 03: reúne uma diversidade de objetos de uso cotidiano, refletindo sobretudo a cultura material e os valores das elites econômicas de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Como louças, instrumentos musicais, mobílias.

Os demais acervos museológicos se encontram acomodados em 4 salas, adaptadas como reservas técnicas. A alocação emergencial do acervo implicou na adoção de medidas de mitigação, especialmente nos espaços expositivos e nas áreas destinadas à reserva técnica. Essas ações são registradas e monitoradas pela gestão do Museu, com o apoio de relatórios técnicos contínuos do setor de conservação.

Até que seja realizado o restauro do prédio original, antiga residência do Padre Rolim, e enquanto ocupa o espaço da Casa da Chica da Silva, as adaptações em relação ao circuito expográfico têm sido extensas. Neste movimento, foi identificada a ausência de textos curatoriais e legendas expandidas que pudessem contextualizar seus acervos e as temáticas das salas expositivas, tornando-se evidente a necessidade de aprimoramento da comunicação museológica no âmbito da exposição. Nesse sentido, desde outubro de 2025, desenvolveu-se uma revisão do discurso curatorial do circuito expositivo existente a partir da pesquisa de materiais e objetos museológicos. Paralelamente, realizou-se a reincorporação de bens culturais à sala de arte sacra, que retornaram do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR - UFMG) após a realização de procedimentos de conservação e intervenções de restauro.

A revisão curatorial tornou-se necessária devido à instalação temporária na Casa da Chica da Silva, figura histórica de grande relevância e que desperta forte interesse nos visitantes. Identificou-se que, durante a visita, é comum que o público relacione os objetos expostos diretamente a Chica da Silva, interpretando o espaço como se estivessem no "Museu da Chica". Diante desse contexto, a equipe do Museu identificou como essencial a implementação de textos curatoriais capazes de contextualizar o acervo e explicitar a verdadeira intenção narrativa da exposição.

É equivocada a noção de que os objetos museológicos possuam um significado fixo e universal, capaz de se revelar de maneira autônoma ao público apenas por sua presença estética. Os sentidos atribuídos aos objetos são construídos a partir de contextos históricos, culturais e discursivos específicos. Nesse sentido, os textos curatoriais orientam a leitura, explicitam escolhas narrativas e oferecem mediações críticas, garantindo que a intenção conceitual da exposição seja compreendida para além de uma interpretação espontânea ou descontextualizada do visitante (Hooper-Greenhill, 2000).

À luz da Política Nacional de Educação Museal e das diretrizes do Ibram, os museus têm como finalidade preservar o patrimônio cultural, produzir e difundir conhecimento, desenvolver ações educativas e de mediação cultural, promover o acesso e a diversidade, valorizar as memórias sociais e atuar de forma articulada com os territórios e comunidades, contribuindo para o exercício dos direitos culturais e da cidadania.[6]

Textos curatoriais, política pública e território: interfaces e mediações

Os debates sobre a nova museologia e suas abordagens, não são temas recentes. O processo de elaboração e revisão dos textos curatoriais do Museu do Diamante foi orientado por referenciais da museologia social e da nova museologia, que compreendem o patrimônio como uma construção social dinâmica e reconhecem sujeitos, comunidades e territórios como agentes centrais na produção e atualização das

[6] BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, DF: IBRAM, 2017.

memórias (Abreu, 2015; Chagas, 2009). Nessa perspectiva, a curadoria foi entendida não apenas como um procedimento técnico ou expositivo, mas como uma prática crítica de mediação cultural, situada entre acervo, história e sociedade.

Ao longo desse processo, os textos curatoriais passaram a ser concebidos como instrumentos de diálogo e problematização, capazes de articular os bens museológicos às experiências históricas que conformam o território de Diamantina. O patrimônio foi tratado como um "recurso vivo", cujo sentido ultrapassa a dimensão material e se atualiza a partir das relações sociais, simbólicas e políticas que o atravessam, conforme propõe Varine (2012). Essa compreensão orientou escolhas curatoriais voltadas à explicitação de conflitos, silenciamentos e disputas de memória associados à mineração, ao sistema escravista, à formação urbana e às transformações econômicas da cidade.

Nesse sentido, o museu foi compreendido como um espaço de produção de sentidos e de negociação de narrativas, no qual memória e tempo operam de maneira crítica e relacional. Tal entendimento dialoga com a concepção de Chagas (2009), ao reconhecer os museus como arenas de diálogo, tensão e reinvenção, em que a memória não é neutra, mas atravessada por relações de poder e por possibilidades de ressignificação. A redação dos textos curatoriais buscou, assim, tensionar leituras tradicionais centradas em feitos heróicos ou em personagens das elites, incorporando múltiplas experiências sociais historicamente marginalizadas.

Paralelamente, a compreensão do patrimônio como fenômeno em permanente transformação, cujos valores são atribuídos e reatualizados pelas relações sociais, conforme já apontado por Rússio e Bruno (2010), contribuiu para a construção de textos curatoriais abertos à revisão, à escuta e ao diálogo com diferentes públicos. Essa abordagem reforçou o entendimento da curadoria como um processo contínuo, e não como um produto fechado ou definitivo.

Dessa forma, a experiência de aplicação dos textos curatoriais no Museu do Diamante configurou-se como uma prática museológica situada, na qual teoria e ação se entrelaçam, reafirmando o museu como espaço vivo de mediação cultural, produção de

memória e exercício da cidadania, em consonância com os princípios da museologia social e das políticas públicas de cultura.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho fundamentou-se na análise crítica do acervo, na revisão historiográfica e na incorporação de abordagens da museologia social e da educação patrimonial, priorizando uma linguagem acessível, poética e mediadora. A curadoria passou assim, a assumir um papel ativo na problematização de narrativas consolidadas, especialmente aquelas que historicamente privilegiaram perspectivas elitizadas e eurocentradas, em detrimento da experiência de populações negras, afrodescendentes e de trabalhadores escravizados.

A inserção de conteúdos relacionados às práticas religiosas afro-brasileiras, às irmandades, ao congado, aos vissungos e aos saberes técnicos associados ao garimpo evidencia o museu como espaço de negociação de memórias e de reconhecimento de patrimônios historicamente silenciados. Nesse contexto, a atualização curatorial é compreendida como um processo de disputa narrativa, no qual o patrimônio se afirma como campo político e social, atravessado por tensões, apagamentos e resistências. Na sequência, apresenta-se trechos dos textos incorporados ao longo do percurso expositivo:

> A mineração e a religiosidade estiveram intimamente ligadas, pois as riquezas minerais possibilitaram a construção de templos, o patrocínio de obras de arte e a consolidação de uma vida social marcada por profundas hierarquias. Esses elementos deram origem a muitos dos bens materiais e simbólicos que hoje integram o acervo. O Museu do Diamante ocupa originalmente um casarão do século XVIII que pertenceu ao Padre Rolim, figura associada à Inconfidência Mineira. Seu acervo retrata a história da mineração diamantífera e da vida social do antigo Arraial do Tijuco, revelando a complexa rede de relações que se teceu em torno do trabalho, da fé e da cultura local. Mais do que pedras preciosas, esculturas sacras e objetos do cotidiano colonial, o museu preserva memórias de pessoas, ofícios e modos de vida que atravessaram gerações. É um espaço de escuta e descoberta, onde a memória e o patrimônio se mantêm vivos por meio daqueles que os experienciam e reinterpretam. Convidamos você a percorrer este espaço com atenção e sensibilidade, reconhecendo nas peças expostas não apenas vestígios do passado, mas também vozes que ecoam no presente. O Museu do Diamante é um lugar de memória e de encontro, que permite compreender a formação de Diamantina a partir de sua história social e cultural, uma história que continua a ser

> contada por todos que dela participam. (Trecho do texto que insere o visitante no percurso expositivo.)

Na primeira sala de exposição, referente a mineração colonial:

> A presença africana nesse território vai muito além da ideia de mão de obra. Povos afro diaspóricos trouxeram saberes, técnicas e tecnologias que transformaram a mineração e a metalurgia no Brasil. Instrumentos como bateias e peneiras, hoje vistos como elementos tradicionais do garimpo, são parte dessa herança. Esses conhecimentos foram fundamentais para a extração e o beneficiamento de minerais e, ao mesmo tempo, tornaram-se ferramentas de autonomia e resistência em meio a um sistema violento e desigual. Assim, ao observar objetos, ferramentas e narrativas que compõem esta exposição, percebemos que a história da mineração em Diamantina não é apenas a história de pedras preciosas. É a história de famílias, de lutas, de memórias transmitidas entre gerações e de uma cultura que se reinventou mesmo diante das imposições de seu tempo. É a história de um território onde riqueza e violência caminharam lado a lado, mas onde a criatividade, o conhecimento e a resistência das populações também deixaram marcas profundas, marcas que seguem vivas na cidade, na fala de seu povo e nos modos de viver criados pelo garimpo. (Trecho do texto Sala de mineração).

Na segunda sala, dedicada à Arte Sacra concentra-se nas condições do poder através de métodos epistemológicos, que, historicamente, legitimam determinadas formas de conhecimento em detrimento de outras. Neste processo, fé, identidade cultural, dialetos e a memória social dos indivíduos foram suprimidas. Assim, a religiosidade se torna um campo de disputas narrativas, que gera uma nova formação dos grupos menos favorecidos que constroem novas formas de pertencimento. A "cultura de frestas", se mostra como estratégia de resistência, não meramente de modo sincretizado, mas como ação que produz fissuras marcadas pela violência e pela exclusão:

> O catolicismo, enquanto norma dominante, invisibilizou práticas religiosas afrodescendentes e indígenas. Ainda assim, essas comunidades resistiram, preservando saberes e rituais próprios. Essa resistência criativa originou a religiosidade afro-brasileira, uma estratégia de sobrevivência que ressignificou a cultura e a sociedade local. Santos católicos foram reinterpretados a partir de divindades africanas. Essas correspondências não se limitam a adaptações superficiais, mas representam formas de reafirmar identidade e

> memória, garantindo a transmissão cultural frente às tentativas de apagamento. Festas e celebrações populares, como o congado, vissungos (cantos de tradição afro-brasileira, entoados por escravizados para expressar sentimentos e preservar a cultura) e serestas, nasceram desse entrelaçamento, incorporando rituais católicos, música, dança e símbolos africanos, e transformando-se em espaços de sociabilidade, resistência cultural e afirmação comunitária. Dessa forma, consolidou-se uma identidade capaz de dialogar com a imposição religiosa sem renunciar a suas raízes. Essa identidade transcende o campo religioso, alcançando dimensões sociais, políticas e culturais, e estruturando uma memória coletiva que atravessa gerações. (Trecho do texto Sala de Arte Sacra).

O texto curatorial referente a sala de cotidiano, apresenta o debate sobre trabalho escravizado, das mulheres e do cotidiano invisibilizado:

> O acervo do Museu do Diamante reúne uma diversidade de objetos de uso cotidiano, refletindo sobretudo a cultura material e os valores das elites econômicas de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Muitos desses itens, luxuosos e confeccionados em materiais nobres, simbolizam distinção social e a reprodução dos hábitos e modos de vida da “civilização” europeia nos trópicos. Ao mesmo tempo, ele evidencia a exploração do trabalho escravizado, a desvalorização do fazer manual e a exclusão das populações negras das narrativas tradicionais das casas senhoriais. A máquina de costura do século XIX, por exemplo, simboliza tanto o trabalho invisibilizado quanto a presença feminina no espaço doméstico, um lugar de criação, sustento e resistência. Ao trazer esses elementos à luz, a exposição revela paradoxos sociais e históricos e reconhece a agência dessas mulheres e de outros sujeitos nas práticas, transformações e saberes que moldaram a vida cotidiana e contribuíram para a preservação cultural. A exposição também destaca a atuação das mulheres, historicamente associada a objetos domésticos como louças e caldeirões, evidenciando tanto a exploração desigual quanto às estratégias de resistência, solidariedade e afeto. Dessa forma, os objetos do cotidiano vão além do testemunho do luxo senhorial: eles registram relações sociais complexas, trabalho invisibilizado e formas de resistência, memória e ancestralidade que atravessam o tempo, reforçando a identidade coletiva do território. (Trecho do texto Sala do cotidiano).

A proposta também incorporou recursos de mediação e comunicação ampliada, como perguntas interpretativas, dispositivos digitais e conexões com plataformas virtuais do museu, reforçando o papel da instituição como agente de difusão cultural e de participação social. Nesse mesmo movimento, esclarece-se que os acervos

atualmente expostos representam apenas uma pequena parcela da coleção, em razão das limitações de espaço provisório.Assim, as estratégias adotadas partem de uma compreensão do museu que ultrapassa seus limites físicos, alinhando-se aos debates contemporâneos sobre políticas culturais, território e desenvolvimento local. Nessa perspectiva, o museu afirma-se como mediador social e instrumento de democratização do acesso à cultura, no qual a comunicação museológica se realiza prioritariamente por meio dos acervos em permanente articulação com os sujeitos, suas experiências e seus contextos sociais. É nesse sentido que Mário Chagas compreende o museu como

> Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum. Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço – seja ele um território ou um desterritório – de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes. (Chagas, 2005, p. 57).

O não dito também é uma prática de comunicação, assim como, a inexistência de acervos que conectem diretamente as culturas indígenas e das etnias africanas migradas forçosamente para as Américas. Portanto, os textos curatoriais apontam para estas frestas, que inserem as diversas manifestações culturais, suas ressignificações e as discrepâncias sociais existentes no período colonial. Conforme destaca Bosi (1994, p. 15–18), a memória dos sujeitos socialmente marginalizados revela narrativas silenciadas não por ausência de experiência, mas por condições sociais que historicamente impediram sua expressão. Esse silenciamento encontra eco na reflexão de Freire (1987, p. 49–78), ao compreender a opressão como um processo que nega aos sujeitos o direito à palavra e à consciência de sua própria historicidade. Assim, lembrar e narrar

tornam-se atos políticos, capazes de restituir dignidade e reinscrever experiências subalternizadas no campo da memória social.

A implantação dos textos curatoriais constitui-se como um instrumento estratégico de política pública de memória, na medida em que orienta os modos pelos quais os acervos são interpretados, comunicados e apropriados socialmente. Ao revisar narrativas, incorporar novas pesquisas e reconhecer memórias historicamente silenciadas, o Museu exerce sua função pública de mediação cultural, contribuindo para a democratização do acesso à memória, para a pluralização das narrativas e para o fortalecimento do direito à memória. Nesse sentido, os textos curatoriais ultrapassam sua dimensão informativa, afirmando-se como dispositivos institucionais de disputa simbólica, de produção de sentidos e de responsabilidade social do Estado no campo da cultura. No contexto contemporâneo, torna-se inadmissível que as instituições museológicas permaneçam à sombra de grupos específicos e de narrativas hegemônicas, devendo assumir de forma crítica e ética seu papel na pluralização das memórias e na construção de leituras mais inclusivas da história.

O Museu do Diamante consolida-se como articulador entre patrimônio e território ao compreender seus acervos como construções sociais em permanente diálogo com as comunidades e os contextos nos quais se originam, conforme propõe Jean Davallon ao conceber o patrimônio como processo comunicacional. Seus acervos extrapolam os limites do edifício museológico e se conectam diretamente às práticas, saberes e modos de vida das comunidades que conformam a paisagem cultural de Diamantina e de seus distritos. Ao valorizar expressões culturais como os congados, os ofícios artesanais e os conhecimentos tradicionais locais, o Museu amplia sua atuação como espaço de mediação e escuta, contribuindo para o fortalecimento das identidades territoriais e para a salvaguarda de patrimônios que se constituem na relação viva entre memória, experiência e cotidiano. Nesse sentido, o patrimônio é compreendido não apenas como herança material, mas como processo social dinâmico, no qual as comunidades são agentes centrais na produção, transmissão e ressignificação da memória.

A implantação dos textos curatoriais configura-se também como uma estratégia de gestão institucional. Ao explicitar que o acervo exposto na Casa da Chica da Silva pertence ao Museu do Diamante, a instituição reafirma sua identidade, assegura a correta compreensão da coleção e fortalece a transparência perante o público. Trata-se de uma ação fundamental em um contexto de funcionamento provisório, no qual a clareza comunicacional contribui para consolidar vínculos de pertencimento e legitimidade. Ao mesmo tempo, essa situação temporária não impede que o Museu avance na adoção de práticas museológicas contemporâneas, oferecendo aos visitantes uma experiência coerente com o propósito de revisão de narrativas previsto em seu Plano Museológico. Assim, a qualificação dos textos curatoriais articula gestão, comunicação e responsabilidade institucional, demonstrando que mesmo em condições especiais transitórias é possível aprofundar compromissos com a atualização crítica, a mediação cultural e a democratização do acesso à memória.

Conclui-se que a atualização dos textos curatoriais do Museu do Diamante configura-se como uma prática concreta de política de memória, ao articular preservação patrimonial, revisão crítica do passado e construção de novos sentidos no presente. Ao reposicionar o museu como espaço de escuta, mediação e reflexão, a experiência contribui para o debate sobre o papel das instituições museológicas na formulação e implementação de políticas culturais comprometidas com diversidade, justiça social e democratização do patrimônio.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

ÁVILA, Tattiane Deslandes Mafra de. **Escravidão em diamantina: os escravos na mineração do diamante e sua busca pela liberdade.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Lisboa, 2020.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2017. Disponível em

https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/politica-nacional-de-educacao-museal. Acesso em 06/02/2026.

CHAGAS, M. (2005). Pesquisa museológica. ***MAST Colloquia***, *7*, 51-64.

CHAGAS, Mário. Museu, memória e poder. Rio de Janeiro: **Garamond**, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura** / Marilena Chauí – 2. ed. – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

DAVALLON, Jean. **O patrimônio: uma abordagem comunicacional**. São Paulo: Annablume, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 [1968].

HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the interpretation of visual culture*. London: **Routledge**, 2000.

Julião, L. (2009). **O SPHAN e a cultura museológica no Brasil**. *Estudos Históricos*, *22*(43), 141-161. https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000100008 - Acesso em 05/02/2026 às 15:14.

Kubitschek, J. (1947, maio 2). **Justificação Projeto de Lei n. 138-E**. Arquivo Histórico da Câmara dos Deputados, Brasília.

MACHADO FILHO, **Aires da Mata. Arraial do Tijuco, cidade Diamantina** – 3. Ed – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p. 9.

MARTINS, Marcos Lobato. *A crise dos negócios do diamante e as respostas dos homens de fortuna no Alto Jequitinhonha, décadas de 1870-1890*. **Estudos Econômicos** (USP), 2008.

MUSEU DO DIAMANTE (Brasil). ***Plano museológico 2024–2029*.** Diamantina, MG: Museu do Diamante/Ibram, 2024. Disponível em: https://museudodiamante.museus.gov.br/plano-museologico/. Acesso em: 01/07/25.

RÚSSIO, Waldisa; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia e patrimônio**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pelo distrito dos diamantes e pelo litoral do Brasil.** Tradução de Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

VARINE, Hugues de. **O museu e o desenvolvimento local**. São Paulo: ARPIN, 2012.

COLEÇÕES VISITÁVEIS NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA DAS POLÍTICAS CULTURAIS: O CASO DA COLEÇÃO DE WOLFGANG LUDWIG RAU SOBRE ANITA GARIBALDI

Gabriela Carvalho de Moura[1]
Beatriz Goudard[2]

RESUMO:
O artigo discute o conceito de coleção visitável no campo da História da Arte e da Museologia, a partir da coleção sobre Anita Garibaldi reunida por Wolfgang Ludwig Rau, situando a análise nos debates contemporâneos sobre políticas culturais, preservação e acesso ao patrimônio. O problema central consiste em compreender como a transição de um acervo privado para o domínio público reconfigura seus regimes de visibilidade, preservação e uso social, ainda sem a formalização como museu. O objetivo é examinar esse processo a partir de uma revisão teórica, evidenciando o papel das instituições na produção de memória. Justifica-se pela relevância de compreender formas intermediárias de institucionalização do patrimônio, especialmente no âmbito universitário, onde acesso, conservação e pesquisa se articulam como prática cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Coleções visitáveis, Anita Garibaldi, Wolfgang Ludwig Rau.

Introdução

Nas últimas décadas, o campo da museologia tem ampliado suas reflexões sobre os modos de constituição, gestão e o acesso às coleções, em estreita relação com os debates contemporâneos sobre políticas culturais. Tais reflexões tensionam modelos tradicionais que associam fruição pública do patrimônio exclusivamente à existência formal do museu, abrindo espaço para práticas intermediárias que redefinem o papel das instituições culturais na garantia do acesso, da preservação e da mediação do patrimônio. Nesse contexto, ganham relevância experiências como as coleções visitáveis, que, embora nem sempre formalizadas como museus, já operam como instrumentos de política cultural voltados à democratização do acesso à memória.

[1] Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), na linha de Teoria e História da Arte. gabrielakarvalhomoura@gmail.com
[2] Profª. Drª. no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), na linha de Teoria e História da Arte. beatriz.goudard@udesc.br.

A discussão sobre a abertura de coleções ao público insere-se no âmbito mais amplo das políticas culturais de patrimônio, nas quais se articulam decisões institucionais, diretrizes de gestão e escolhas éticas relacionadas à preservação e ao uso social dos bens culturais. A coleção deixa de ser compreendida apenas como um conjunto de objetos sob guarda especializada e passa a ser entendida como um dispositivo relacional, capaz de produzir sentidos, narrativas e disputas de memória, em consonância com orientações contemporâneas que reconhecem o acesso à participação social como princípios estruturantes das políticas culturais.

Nesse quadro se insere o presente artigo, que propõe discutir o conceito de coleção visitável no campo da História da Arte e da Museologia, a partir do estudo da coleção sobre Anita Garibaldi reunida por Wolfgang Ludwig Rau (Fig.1). O estudo parte do desdobramento de uma pesquisa de mestrado em seguimento na linha de História da Arte, que, por sua vez, tem como objetivo a análise iconográfica da Anita Garibaldi presente na coleção mencionada. Formada originalmente em um espaço privado, a coleção foi posteriormente adquirida pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), passando por um processo de institucionalização que, embora ainda não tenha culminado na criação formal de um museu, já resultou na abertura do acervo à visitação pública. Tal processo evidencia a atuação de uma instituição pública de ensino superior como agente de política cultural, ao assumir a salvaguarda, a gestão e a difusão de um conjunto de bens de reconhecido valor histórico e simbólico.

A escolha desse objeto justifica-se não apenas por sua relevância histórica, vinculada à memória de Anita Garibaldi e às narrativas nacionais e regionais associadas à sua trajetória, mas também por seu potencial analítico para reflexões sobre as políticas culturais que orientam a transição de coleções privadas para o domínio público. A condição de coleção visitável permite problematizar questões relacionadas à institucionalização do patrimônio, à gestão de acervos, à ética da conservação e às estratégias de acesso e mediação cultural adotadas por instituições públicas.

Figura 1: Imagem de Wolfgang Ludwig Rau segurando um retrato de Anita Garibaldi da sua própria coleção, quando esta se encontrava sob sua guarda.



Fonte: Registro do documentário ”Anita Garibaldi: Amores e Guerras”, 1999, disponível em: <https://youtu.be/R1lDkWR68F8?si=4LnnvPZLfAXNRNzX>, acessado em: 03/03/2025.

Metodologicamente, o artigo apoia-se em uma revisão bibliográfica que articula contribuições de Dominique Poulot, Mário Chagas, Ana Carvalho e Salvador Muños Viñas, autores que oferecem subsídios teóricos para compreender a coleção como construção histórica, processo social e bem cultural, em diálogo direto com os fundamentos das políticas culturais contemporâneas. A partir desse referencial, busca-se discutir como a abertura da coleção ao público, mesmo antes de sua musealização formal, já configura uma prática de política cultural voltada à ampliação do acesso, à valorização social do patrimônio e à produção compartilhada de memória.

Ao adotar o conceito de coleção visitável como chave analítica, o artigo pretende contribuir para o debate sobre políticas culturais

de patrimônio, especialmente no âmbito das instituições universitárias, nas quais ensino, pesquisa e extensão se articulam na formação e implementação de ações culturais. Mais do que um estágio transitório, a coleção visitável é aqui compreendida como uma categoria operatória capaz de evidenciar os modos pelos quais as políticas culturais se materializam em práticas concretas de gestão, abertura e mediação de coleções.

Fundamentação teórica

Coleção, memória e institucionalização: interfaces entre a museologia e a história da arte

A coleção, no âmbito das instituições culturais, não pode ser compreendida como simples reunião de objetos dotados de valor intrínseco, mas como uma construção histórica atravessada por escolhas, disputas simbólicas e regimes específicos de visibilidade. Para Poulot (2013), o processo de constituição das coleções públicas está diretamente vinculado à formação dos Estados modernos e as políticas culturais voltadas a produção de memória coletiva, nas quais o patrimônio assume função normativa e pedagógica. Nesse sentido, a coleção atua como um dispositivo cultural que organiza o passado a partir de critérios de seleção, classificação e legitimação, tornando visíveis determinadas narrativas em detrimento de outras.

Essa dimensão política da coleção é aprofundada por Chagas (2009;2015) ao compreender o museu como um campo de forças no qual se produzem discursos sobre identidade, pertencimento e poder. Para o autor, todo processo de patrimonialização envolve escolhas que refletem narrativas culturais específicas, sendo a coleção um instrumento ativo nesse processo e não apenas um repositório neutro de objetos. Dessa forma, a abertura de coleções à visitação pública, ainda que fora do modelo museológico clássico, pode ser compreendida também como uma prática de política cultural, uma vez que implica decisões sobre acesso, mediação e reconhecimento simbólico.

A contribuição da História da Arte permite deslocar o foco do objeto em si para os modos de percepção e interpretação que tornam a coleção

inteligível. Baxandall (1988) insere-se nesse campo, articulando contribuições da história cultural para compreender a produção e a recepção das obras de arte a partir de regimes de visualidade historicamente situados. Sua noção de "olhar de época" (*period eye*) enfatiza que a percepção estética é socialmente aprendida, sendo condicionada por práticas culturais compartilhadas em contextos específicos. Aplicada às coleções, essa abordagem evidencia que o valor e o significado dos objetos não são fixos, mas resultam da interação entre o acervo e os repertórios culturais dos visitantes. Assim, a ampliação do acesso público transforma os sentidos da coleção ao inserir novos sujeitos interpretativos no processo de construção do significado.

Ducan (1995), por sua vez, analisa o museu como um espaço ritualizado no qual a disposição das coleções organiza narrativas simbólicas que legitimam valores culturais e hierarquias sociais. Para a autora, o percurso expositivo opera como um ritual cívico secular, cuidadosamente coreografado pela instituição, no qual o visitante é conduzido a vivenciar uma experiência de aprendizagem simbólica e a internalizar determinadas visões de história, cultura e identidade. Nessa perspectiva, a institucionalização de uma coleção ultrapassa a dimensão da preservação material dos objetos, configurando-se como um processo de ordenação simbólica que produz sentidos, orienta práticas de fruição e consolida efeitos políticos e culturais duradouros no espaço público.

Pela perspectiva de Belting (2011) esse debate pode ser ampliado para uma abordagem antropológica das imagens, enfatizado que elas não existem de forma autônoma, mas dependem dos meios, dos corpos e dos contextos institucionais que as fazem circular. Para o autor, as imagens adquirem modos específicos de presença e simbolismo conforme os dispositivos que as veiculam e os regimes de visibilidade que as enquadram. Nesse sentido, ele ainda afirma que mudanças de suporte ou de contexto — como a passagem do espaço privado ao institucional — alteram profundamente os modos de presença e recepção das imagens (BELTING, 2011).

A articulação entre essas contribuições teóricas permite compreender as coleções como dispositivos centrais na produção de narrativas culturais no interior das

instituições. Mais do que conjuntos de objetos preservados, as coleções operam como estruturas de mediação simbólica, nas quais se articulam escolhas históricas, regimes de visibilidade e formas socialmente construídas de percepção. Ao serem institucionalizadas, elas passam a organizar discursos sobre o passado, a identidade e o patrimônio, inscrevendo-se em políticas culturais que orientam tanto os modos de preservação, quanto às possibilidades de interpretação pública. Assim, o estudo das coleções revela-se fundamental para compreender como as instituições culturais produzem sentido, legitimam narrativas e estruturam relações entre memória, conhecimento e poder.

Abertura de coleções: políticas culturais contemporâneas

> A resposta, no entanto, é bastante simples se considerarmos o que a conservação busca alcançar em última instância: a satisfação dos usuários do objeto. Devemos levar a conservação tão a sério porque há pessoas que serão seriamente afetadas caso não o façamos. (VINÂS, 2005, p. 197. Tradução própria)

As discussões contemporâneas sobre a abertura de coleções ao público inserem-se em um campo marcado pela crescente aproximação entre patrimônio, museologia e conservação, compreendidos como áreas interdependentes e atravessadas por práticas interdisciplinares. Nessa perspectiva, Carvalho (2019) defende que a museologia não pode ser pensada de forma dissociada da conservação, uma vez que ambas compartilham responsabilidades na atribuição de valor, na gestão e no uso social dos bens culturais.

Ainda de acordo com Carvalho (2019), o patrimônio musealizado — ou em processo de musealização — deve ser compreendido como um campo de interfaces, no qual decisões relativas à conservação, à comunicação e ao acesso não são exclusivamente técnicas, mas também culturais, institucionais e políticas. O caráter social do estudo dessa autora evidencia um pensamento contemporâneo no qual o patrimônio e as coleções se aproximam cada vez mais de categorias como identidade, memória e representação. Nesse sentido, ela defende que os agentes criadores e detentores do patrimônio devem protagonizar as decisões sobre seus bens, em

detrimento de uma visão puramente estatal. Assim, conservação e preservação de coleções são compreendidas não apenas como atividades técnicas, mas como estratégias sociais e culturais fundamentais para a compreensão da história e da cultura dos diversos atores sociais envolvidos.

De acordo com Desvallées e Mairesse (2013), em Conceitos-chave da Museologia, a coleção constitui um conjunto organizado de objetos retirado de seu contexto original e preservados, estudados e comunicados em função de valores culturais, científicos, históricos ou simbólicos que são atribuído-lhes socialmente. Essa definição desloca a compreensão da coleção de um mero agrupamento material para um processo contínuo de seleção, interpretação e mediação. É nesse ponto que o pensamento de Chagas (2009, 2015) aprofunda a dimensão política da coleção, ao compreendê-la como um dispositivo ativo de produção de sentidos, inserido em relações de poder, identidade e memória. Para o autor, a coleção não é neutra nem estável, mas resultado de escolhas que refletem projetos culturais específicos e disputas simbólicas, de modo que sua abertura, interpretação e uso público tornam-se elementos centrais para a democratização da memória e para o reconhecimento de diferentes sujeitos nos processos de patrimonialização.

A reflexão de Chagas e Carvalho dialoga diretamente com a crítica desenvolvida por Viñas (2005) às concepções normativas tradicionais de conservação do patrimônio. Para o autor, a conservação não é uma atividade neutra ou exclusivamente técnica, mas uma prática orientada por valores culturais e sociais, que variam conforme os contextos e os usos atribuídos aos bens de valor simbólico. O autor também questiona a ideia de preservação absoluta, defendendo que os objetos patrimoniais só cumprem plenamente sua função quando permanecem socialmente significativos. Nesse sentido, o acesso público ao patrimônio pode ser entendido como um valor legítimo no campo da conservação, ainda que implique riscos controlados e escolhas éticas.

No contexto brasileiro, essa inflexão teórica encontra respaldo nas formulações institucionais que reconhecem a abertura de coleções como prática

legitima de política cultural. O Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009) e as normativas do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) introduzem a categoria de coleção visitável, definida como conjunto de bens culturais conservados por pessoa física ou jurídica, que, embora não se configure formalmente como museu, encontra-se aberto à visitação pública, ainda que de modo não permanente (BRASIL, 2009; IBRAM, 2022). Essa definição institucionaliza formas intermediárias de acesso ao patrimônio, ampliando o campo de atuação das políticas culturais para além das estruturas museológicas tradicionais.

Dessa forma a abertura de coleções pode ser compreendida como uma prática que articula conservação, institucionalização e acesso público, operando como instrumento de produção de narrativas culturais no âmbito das políticas culturais contemporâneas. Ao reconhecer a legitimidade dessas experiências, o campo museológico amplia suas categorias analíticas e institucionais, incorporando arranjos diversos de preservação e fruição do patrimônio. A abertura das coleções, portanto, não apenas redefine os limites institucionais do museu, mas contribui para a construção de modelos mais flexíveis e inclusivos de relação entre instituições, acervos e sociedade.

Do privado ao público: a abertura da coleção de Wolfgang Ludwig Rau sobre Anita Garibaldi

A coleção sob a guarda de Wolfgang Ludwig Rau

Antes de sua incorporação ao poder público, a coleção encontrava-se sob a guarda direta de Wolfgang Ludwig Rau, configurando-se como um acervo de natureza privada, marcado por forte intencionalidade historiográfica e memorial (ELÍBIO JR., 2014). De acordo com Elíbío Jr. (2014) e os próprios trabalhos bibliográficos de Rau (1975, 1989), a constituição do conjunto da coleção não se deu de forma circunstancial, mas como resultado de décadas de pesquisa, intercâmbio documental e dedicação sistemática à temática garibaldina.

À luz de Desvallées e Mairesse (2013), pode-se afirmar que o acervo já apresentava, nesse momento, as características fundamentais de uma coleção: intencionalidade na reunião, critérios de seleção e organização interna que conferem coerência temática ao conjunto. Ainda que inserido na esfera privada, o acervo possuía unidade conceitual e orientação historiográfica clara.

Essa fase inicial é crucial para compreender sua trajetória posterior. Sob a guarda de Rau, a coleção operava como um instrumento ativo de construção de memória, ainda que sob uma lógica positivista, baseada em uma noção linear, evolucionista e progressista dos fatos, mas com a gota de sangue a que se refere Chagas (2015). Isso fica evidente ao observar os escritos do colecionador e relacioná-los com a coleção. Rau cria uma narrativa que enaltece a figura de Anita em um período marcado ainda por críticas negativas a essa figura, como ele mesmo registra (1975). A reunião de retratos da personagem com nomes de artistas catarinenses como Willy Zumblick e Aldo Beck evidencia que a seleção feita por Rau não apenas reuniu dados e fontes históricas importantes, mas possibilitou uma determinada leitura sobre Anita Garibaldi, enfatizando aspectos que dialogavam com sua compreensão historiográfica, que, por sua vez, influenciará uma série de escritores posteriores (BREGANTIN, 2018).

Entretanto, o regime de visibilidade de todo esse trabalho era restrito. O acesso ao acervo dependia das redes pessoais e institucionais do colecionador, o que limitava seu alcance social. Conforme argumenta Belting (2011), as imagens e objetos dependem dos meios e contextos que possibilitam sua circulação. Nesse sentido, enquanto permanecia na esfera privada, com circulação controlada e inserção pública limitada, a coleção possuía uma simbologia limitada a esse contexto. Ao sair da esfera privada para a pública, a dinâmica simbólica muda. Ainda assim, enquanto a institucionalização do acervo não ocorria, as escolhas do Rau já faziam efeito e contribuem para a construção da memória nacional. Há registro de uma série de encontros públicos para celebrar a vida da heroína pelo Estado de Santa Catarina, do qual o Rau era convidado a estar presente (RAU, 1975)

Portanto, o processo de patrimonialização da coleção não se inicia apenas com sua aquisição estatal, mas com o próprio gesto colecionista de seleção. É nesse momento que se definem os eixos temáticos, os critérios de seleção e a narrativa estruturante que continuará a influenciar suas leituras futuras, mesmo após sua institucionalização. A coleção é um instrumento ativo desse processo, atravessada por escolhas que produzem narrativas específicas sobre identidade e pertencimento (CHAGAS, 2002, 2006).

Deslocamentos institucionais e ampliação do uso social: da esfera municipal à universidade.

A passagem da coleção do domínio privado para a esfera pública inaugurou um novo estágio em sua trajetória. Inicialmente incorporada à estrutura cultural de Laguna, com passagem pela Casa Pinto D'Ulysséa (Fig.2) como também em outros espaços públicos da cidade, como a Biblioteca Pública, o acervo passa a fazer parte das dinâmicas de políticas locais de memória e identidade.

Esses deslocamentos espaciais não representaram simples transferências físicas, mas transformações nos regimes de visibilidade e nos públicos alcançados. Conforme Belting (2011), a mudança de contexto altera os modos de presença e recepção das imagens. Inserida em edificações do centro histórico de Laguna, a coleção dialogava diretamente com a memória cívica local e com a construção simbólica de Laguna como território associado à figura de Anita Garibaldi. Nesse momento, sua exposição assumia uma afirmação identitária municipal.

Figura 2: Registro de quando a exposição esteve na Casa Pinto D'Ullyséa, em jornal local de Laguna, em 2014.



13 JORNAL DE LAGUNA, SEXTA FEIRA, 16 DE MAIO DE 2014

SEMANA PARA OS MUSEUS

Em comemoração ao Dia Mundial dos Museus (18 de maio), que a cada ano é direcionado a um tema, este para estimular as possibilidades de criação de conceitos a partir da coleção de cada cidade, conforme proposto pelo Ibram – Instituto Brasileiro de Museus, a Fundação Lagunense de Cultura desde 2ª feira (12) promove ações destacando o acervo Garibaldino do escritor Wolfgang Ludwig Rau.

De acordo com o presidente Leonardo Pascoal, da

Confira a programação final

Hoje (16)
08h às 17h - Visitação nos museus Anita Garibaldi, Casa de Anita e no Acervo de Wolfgang Ludwig Rau (junto à Casa Pinto D'Ulyssea, ao lado da Fonte da Carioca).
13h às 17h - Oficina de grafite –

10h às 17h - Mercado de Pulgas. Local: Em frente ao Museu Histórico Anita Garibaldi.
14:h - Apresentação Cultural - Ponto de Cultura Casa da Dindinha. Local: Palco Em frente ao Museu Histórico Anita

Fonte: Recorte a partir do acervo da Hemeroteca Digital Catarinense.

Sob essa perspectiva, pode-se mobilizar Chagas (2009, 2015), ao compreender o museu e os espaços de memória como campos de forças nos quais se produzem e disputam narrativas culturais. A coleção, ao ser incorporada à esfera pública municipal, passa a desempenhar papel estratégico na consolidação de uma memória local institucionalizada. A incorporação à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), contudo, inaugura um novo regime institucional. Se na fase privada predominava o projeto individual do colecionador e na fase municipal destacava-se a dimensão cívica e identitária, na universidade amplia-se o potencial científico do acervo. A coleção passa a ser mobilizada como fonte de pesquisa, objeto de investigação acadêmica e instrumento de formação (Fig.3).

Figura 3: Imagem do acervo de Wolfgang Ludwig Rau, em um dos espaços que já ocupou nas imediações da UDESC Laguna – SC.



Fonte: Acervo fotográfico do Laboratório de Preservação do Patrimônio, UDESC.

Essa transformação pode ser articulada à perspectiva de Ana Carvalho (2019), ao enfatizar o caráter social da conservação e sua indissociabilidade da museologia. A abertura parcial da coleção — com parte do acervo exposto e outra parte disponível para pesquisa, mesmo antes da formalização completa de processos museológicos — demonstra que o acesso não constitui etapa acessória, mas dimensão constitutiva da prática museológica. Além disso, conforme Baxandall (1988), o olhar é socialmente construído. Ao ingressar na universidade, o acervo passa a ser interpretado por novos públicos, com diferentes competências visuais e referenciais teóricos, a partir de redefinições de enquadramentos interpretativos e ampliação de horizontes de sentido (Fig. 4 e 5).

Figura 4: Registro de parte do espaço expositivo atual, com destaque para um dos retratos de Anita Garibaldi, o mesmo que aparece na Fig.1., segurado pelo Rau.



Fonte: Acervo fotográfico Gabriela Moura.

Desse modo, a trajetória da coleção - da guarda privada de Rau à institucionalização universitária- evidencia um processo contínuo de reconfiguração simbólica. Cada deslocamento espacial implicou transformação nos usos sociais, nos públicos e nas narrativas ativadas. A chegada à universidade carrega ainda traços da lógica inicial estabelecida pelo colecionador, mas amplia suas possibilidades de

preservação técnica e, sobretudo, de produção de conhecimento, consolidando um novo estágio em seu processo de patrimonialização.

Figura 5: Registro de parte do espaço expositivo atual, com destaque para um dos retratos de Anita Garibaldi, o mesmo que aparece na Fig.1., segurado pelo Rau.



Fonte: Acervo fotográfico Gabriela Moura.

Conclusão

A trajetória da coleção sobre Anita Garibaldi reunida por Wolfgang Ludwig Rau evidencia que o processo de patrimonialização se inicia ainda na esfera privada, no

gesto colecionista que organiza narrativas e define critérios de seleção. Sua posterior inserção em espaços institucionais — primeiro municipais e, depois, universitários — reconfigurou seus regimes de visibilidade, ampliando públicos e usos sociais.

A incorporação à Universidade do Estado de Santa Catarina consolidou a abertura do acervo à visitação e à pesquisa, mesmo sem a formalização de um museu, demonstrando que a categoria de coleção visitável constitui prática efetiva de política cultural. O estudo confirma que preservação e acesso são dimensões indissociáveis e que a universidade pode atuar como agente estratégico na institucionalização e democratização do patrimônio.

Conclui-se, portanto, que a coleção visitável não deve ser compreendida como estágio transitório ou solução provisória, mas como categoria operatória capaz de revelar formas contemporâneas de institucionalização do patrimônio. No caso analisado, a universidade assume papel central como agente de política cultural, articulando ensino, pesquisa e extensão na produção compartilhada de memória. Ao problematizar esse percurso, o artigo contribui para o debate sobre políticas culturais de patrimônio, demonstrando que a democratização do acesso pode se materializar em arranjos institucionais flexíveis, nos quais preservação e fruição pública se configuram como dimensões indissociáveis.

Referências Bibliográficas

BAXANDALL, Michael. **Painting and experience in fifteenth century Italy:** a primer in the social history of pictorial style. 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 1988. 192 p. Disponível em: https://archive.org/details/paintingexperien00baxa. Acessado em 03 de fev. De 2026.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014. 319 p.

BRASIL**. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009.** Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 10 fev. 2026.

BREGANTIN, Helen Lemos. **Anita Garibaldi**: a construção de uma heroína em biografias populares (1849-1999). 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências

Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Franca, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/c314b2ed-a7a2-4805-a78c-100d07c1b1fe. Acessado em: 10 de fev. 2026.

CARVALHO, Ana Paula Corrêa de. **Patrimônio, museu, museologia e conservação**: interfaces e natureza interdisciplinar. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 6., 2019, Recife, Petrópolis, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

CHAGAS, Mário de Sousa. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2009. 258 p.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. 2.ed. Chapecó, SC: Argos, 2015. 135 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Álvaro de Lima Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. 100 p.

DUCAN, Carol. **Civilizing rituals**: inside public art museums. Lonodn: Routledge, 1995. 192 p. Disponível em https://artx227.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/museumasritual.pdf. Acessado em: 03 de fev. de 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Resolução Normativa IBRAM nº 17, de 22 de março de 2022. Estabelece os procedimentos e critérios específicos relativos ao Registro de Museus junto ao Ibram e demais órgãos públicos competentes. Brasília, DF: IBRAM, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-17-de-22-de-marco-de-2022. Acesso em: 10 fev. 2026.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsevier, 2005. 239 p. Disponível em https://www.icrpachamama.com/post/teoria-contempor%C3%A2nea-da-conserva%C3%A7%C3%A3om:. Acessado em: 11 de fev de 2026.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 160 p.

RAU, Wolfgang Ludwig. **Anita Garibaldi**: o perfil de uma heroína brasileira. Florianópolis: EDEME, 1975. 524 p.

RAU, Wolfgang Ludwig. **Vida e morte de José e Anita Garibaldi** : cronologia ampliada 1807-1882 / 1989. Laguna: Ed. Do Autor, 1989. 134 p.

O MUSEU EM RESPOSTA ÀS ADVERSIDADES CONTEMPORÂNEAS: A OBRA TÁTIL COMO ARTEFATO CULTURAL

Letícia Damázio de Jesus[1]
Beatriz Goudard[2]

RESUMO
Neste artigo, o conceito de obra tátil não se trata de um objeto pedagógico, mas um artefato cultural imprescindível para uma melhor acessibilidade em museus. O objetivo principal visa apresentar a obra tátil como um aspecto que necessita estar inerente ao museu moderno, oferecendo uma experiência estética artística que ultrapasse o toque estático. A pesquisa também envolve a elaboração de um experimento prático com a construção de um protótipo tátil com movimento mecânico. Conclui-se que o movimento mecânico pode atuar como mediador da experiência estética tátil, ampliando as possibilidades de fruição artística no museu. Dessa forma, a obra tátil revela-se não apenas um recurso de acessibilidade, mas um componente estruturante das práticas museológicas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Obras Táteis; Museu moderno; Sistema interativo; Acessibilidade.

A obra tátil como um problema contemporâneo

A instituição museal, tanto em sua arquitetura quanto na complexidade de suas funções sociais, vem sofrendo mudanças ao longo dos anos. A função do museu deixa de se restringir a um ambiente de contemplação do exótico e, posteriormente, do belo e refinado acervo das artes, para assumir funções que ampliem seu público-alvo, tornando-o mais diverso do que apenas os estudiosos da arte e seus pares. Chega o momento em que o museu sente a necessidade de servir ao seu público por meio de uma formação qualificada, a fim de auxiliar o conhecimento dos leigos e multiplicar seus interesses.

Junto a essas transformações, o futuro parece incerto: há um anseio em discutir a

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC), na linha de Teoria e História das Artes, vinculada ao grupo de pesquisa História da Arte: Imagem Acontecimento. E-mail: Leticiadaje2@gmail.com

[2] Professora adjunta da UDESC, docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC), na linha de Teoria e História das Artes, vinculada ao grupo de pesquisa História da Arte: Imagem Acontecimento. E-mail: beatriz.goudard@udesc.br.

finalidade do museu como instituição político-social e como transmitir seus preceitos por meio da arquitetura. Segundo Castilho (2008), as discussões que começaram a ganhar notoriedade no final dos anos 1920 definindo as diretrizes do o Congresso Internacional de 1934, do qual resultou a concepção moderna de museologia, discutida até a contemporaneidade. O Congresso de 1934 teve como objetivo organizar as conjecturas desse novo cenário da museologia que se apresenta. Dito isso, o ponto de partida consistiu em definir o programa ideal para o espaço. Castilho (2008) afirma que foram estabelecidas pretensões de uma concepção geral e parâmetros de funcionalidade de como a tipologia arquitetônica é organizada. Nesse momento, torna-se evidente o desejo de uniformização da estrutura museal.

Além disso, apresenta-se ao museu a possibilidade de ampliação do edifício. Nota-se, nessa implantação, além de um programa mais amplo, com a aquisição de bibliotecas, reserva técnica e salas de conservação, por exemplo, a intenção de unir o espaço museal ao seu extramuros, isto é, à cidade. Garante-se, assim, não apenas a possibilidade de comunicação mais ampla com a sociedade, mas também o *status* de importância não só para as artes, como também para a arquitetura. A arquitetura moderna molda o museu não mais como uma máquina de expor objetos, mas como uma instituição-palco capaz de conduzir diálogos vigentes na sociedade.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a busca pelo purismo continua, e o “cubo branco”[3] ganha força, sendo discutido pelos artistas em suas intervenções. O’Doherty trata dessa questão em sua obra *No interior do cubo branco.* Thomas McEvilley, no prólogo da obra de O’Doherty, menciona a insistência em imprimir certa sensibilidade por meio dessa expografia e a limitação, ainda que não implícita, do grupo que compartilha tal perspectiva. Ao contrário do slogan da conferência — *O museu a serviço do homem, hoje e amanhã* (1971) —, o cubo branco, nesse período, não parece

[3] O conceito de “cubo branco”, amplamente discutido por Brian O'Doherty no livro "No interior do cubo branco" (1976), refere-se ao modelo expositivo moderno caracterizado por paredes brancas, iluminação homogênea, ausência de ornamentos e supressão de elementos contextuais. Nesse espaço, busca-se criar uma atmosfera neutra, atemporal e isolada do mundo exterior, de modo que a obra de arte apareça como autônoma e autossuficiente.

estar a serviço de todos, mas sim de um grupo reduzido capaz de manifestar essa sensibilidade.

Martin Grossmann também, no prólogo de *No interior do cubo branco* apresenta uma valiosa contribuição às manifestações poéticas que constituem um alerta aos amantes da arte. Por mais sedutora que ela pareça, assim como o sistema criado para a arte, é necessário lembrar que a arte é feita por um sujeito para a sociedade e que possui o poder de calibrar os valores do mundo no qual está inserida.

É interessante observar que a arquitetura não é um elemento coadjuvante da arte expositiva; conhecer todas as transformações ocorridas ao longo do tempo elucida como a acessibilidade tem sido colocada como um agente estritamente funcional, a fim de relegar os dispositivos acessíveis (piso tátil, mapas táteis, maquetes acessíveis, obras táteis) à condição de mera adição, e não como elemento estruturante, participante do conjunto museal e passível de ser projetado para também arrebatar o olhar. Enquanto não houver uma reestruturação desse pensamento, a acessibilidade permanecerá como um apêndice do corpo museal.

A ausência de acessibilidade, por si só, é um problema anterior à contemporaneidade. Contudo, na compreensão da arte como um mecanismo fundamental que ultrapassa a sobrevivência e garante ao ser humano qualidade de vida, outras demandas para a manutenção e permanência dos museus abertos passam a ser colocadas como prioridade. Se antes a preocupação residia em como a narrativa das artes era apresentada, incluindo o espaço expositivo, a nova conjuntura exige compreender a quem esse espaço será destinado.

Na década de 1971, em Paris, ocorreu um grande marco para essa historiografia: o Conselho Internacional de Museus (ICOM) apresentou a conferência intitulada "O museu *a serviço do homem, hoje e amanhã"* (Machado, 2015, p. 22). Nesse momento, os profissionais que compunham a instituição museal passaram a trabalhar para promover mudanças nas diretrizes de modo a proporcionar um espaço mais democrático à sociedade e em como deveria desempenhar seu papel diante das novas transformações.

Agora, questiona-se: em que momento o museu realiza um recorte voltado às especificidades do público cego em relação ao público em geral? O posicionamento diante das diversidades de público e das adversidades encontradas em cada situação singular é moldado a cada contexto. À medida que as barreiras decorrentes da falta de acessibilidade são rompidas, os museus oferecem respostas às necessidades sociais. Ressalta-se que, apesar de nem sempre serem imediatas por conta da falta de recursos, na maioria das vezes não falta esforço da equipe museal.

Dentre as ações para a promoção da democratização do acesso nos Museus, destacam-se: a Declaração de Quebec (1984); a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU, 2006); Acessibilidade em Museus (IBRAM, 2013); a Proposta de Nova Definição de Museu (ICOM, 2019); a ABNT NBR 9050 (Brasil, 2020); a Carta de Paris (2021); e a Conferência Geral do ICOM, em Praga (2022). Segundo Tojal (2015), são os desdobramentos desses encontros que moldam um espaço antes elitista para um museu "a serviço da sociedade", vinculado à nova definição de Museu – ICOM (2022). Assim sendo, a partir desses eventos, o público cego passou a ser reconhecido e considerado visitante, artista e profissional responsável pela promoção da arte. "O museu e as instituições culturais passam, assim, a integrar esse público como sujeito ativo e participativo em sua comunidade" (Tojal,1999, p. 10).

Há, ainda, um longo desafio a ser enfrentado para garantir a qualidade da fruição estética desse grupo. Nesse contexto, a integração de ações atitudinais é indispensável para a inclusão no museu, são as políticas culturais que consolidam a acessibilidade à compreensão do acesso à cultura como um direito fundamental.

Nesse sentido, a inclusão de pessoas com deficiência nas instituições culturais exige mudanças estruturais nas práticas institucionais e nos processos de mediação cultural. Conforme aponta Sarraf (2008), a democratização do acesso aos museus implica reconhecer o direito e o desejo das pessoas com deficiência de usufruírem da arte, do patrimônio e da informação cultural, o que demanda novas estratégias institucionais e políticas de gestão voltadas à inclusão.

As políticas públicas de acessibilidade cultural também têm se desenvolvido a

partir de iniciativas institucionais voltadas à formação profissional e à produção de conhecimento na área. Dorneles, Cabral e Carvalho (2021) destacam que programas de capacitação, encontros nacionais e projetos institucionais têm contribuído para consolidar a acessibilidade como tema central nas políticas culturais brasileiras. Essas ações promovem a articulação entre universidades, instituições culturais e órgãos públicos, fortalecendo a implementação de práticas inclusivas no campo da cultura. Além disso, ao fundamentar tais iniciativas nos direitos culturais das pessoas com deficiência, amplia-se a compreensão de que o acesso à cultura deve ocorrer de forma plena e equitativa. Desse modo, a acessibilidade cultural passa a ser entendida como componente essencial para o desenvolvimento de um sistema cultural mais democrático e participativo

É possível afirmar que a obra tátil atende as diretrizes frequentemente vinculadas a projetos pedagógicos; contudo, é importante compreender que, quando se trata de obras de arte, não haverá uma versão acessível da obra original, tampouco é responsabilidade exclusiva do artista produzir a obra tátil. No entanto, se a inserção de obras táteis fosse analisada com a mesma importância atribuída às obras destinadas ao público vidente[4], a acessibilidade não seria compreendida como uma condição opcional, mas como uma obrigação para a abertura da exposição ao público. A obra tátil é a materialização das políticas culturais de acessibilidade.

Observa-se uma forte tendência, especialmente no período pós-pandemia, de inserção de mecanismos que garantam a acessibilidade às obras, bem como a contratação de profissionais com deficiência visual para a prestação de consultoria às instituições de arte. Ainda assim, em passos lentos, observa-se que algumas instituições museais estão tentando oferecer uma acessibilidade, mesmo que limitada, atendendo um público mais variado .

No que diz respeito à acessibilidade para pessoas cegas e com baixa visão, destacam-se recursos como: mapas táteis; quadros táteis (adaptação de obras originais e criação de réplicas); textos em braille (catálogos, guias e descrições de obras);

[4] Termo utilizado por pesquisadores do campo para denominar as pessoas que não possuem deficiência visual.

audioguias; tecnologias assistivas (QR codes, aplicativos com guias, entre outros); e treinamento da equipe institucional, entre outros recursos disponíveis. Este trabalho concentra-se nos recursos táteis, em especial no estudo do movimento mecânico em obras táteis como agente mediador entre o público e a fruição estética da obra de arte.

O corpo que não enxerga e a construção da experiência sensorial

Pallasmaa[5] apresenta o termo "higiene do ótico" em seu livro *Os Olhos da Pele* (2011) o arquiteto refere-se à preferência do olhar em detrimento dos outros sentidos e a como, historicamente, a humanidade enobreceu a visão. Segundo o autor, a arquitetura modernista abriga os olhos e o intelecto, mas desabriga o corpo e os demais sentidos. Esse "desabrigar" faz com que os olhos se tornem responsáveis por acessar diferentes manifestações do nosso corpo; contudo, não é suficiente. A arquitetura, só pode ser vivenciada em sua plenitude por meio da integração de todos os sentidos. Não seria diferente no contato com a obra de arte, que, em sua maioria, é apenas contemplada e estimulada pelo olhar.

Como consequência dessa hierarquização dos sentidos, o arquiteto caracteriza a arquitetura moderna como uma arte da retina. O anseio pelo desaparecimento dos ornamentos e a supremacia da visão trazem consigo conceitos e uma intelectualização que prioriza o olhar, não qualquer olhar, uma perspectiva treinada e educada. Esquiva-se da possibilidade de que o aguçamento dos outros sentidos não proporciona apenas um novo caminho para as pessoas com deficiência visual, mas para a humanidade como um todo.

Nos museus, o cubo branco, ainda utilizado, é, sem dúvida, um marco na forma como se compreendem e se executam projetos expográficos; contudo, essa mesma estrutura, mantida quase intocada, como se fosse um monumento, apresenta algumas barreiras simbólicas, termo utilizado pela pesquisadora Carmela Rocha. A caixa preta [6]

[5] O arquiteto é um dos mais renomados profissionais da atualidade, sua obra "Olhos da pele" é a primeira a fundamentar a fenomenologia na arquitetura considerada referência no mundo todo.

[6] Designa um espaço de exposição concebido com iluminação reduzida, configuração mais isolada e estrutura maleável, geralmente empregado para obras audiovisuais e propostas contemporâneas de caráter imersivo.

por sua vez, também apresenta barreiras a espetacularização da arte e por muitas vezes a criação de ambientes instagramavéis como uma forma de incluir o grande público nem sempre é bem-sucedida, a noção moderna de “interatividade” apenas com as telas se torna previsível.

Com o comprometimento de tornar o museu um espaço para todos, faz-se necessária a compreensão dos recursos fundamentais para a comunicação com diferentes grupos. Por isso, a implementação de mediações não apenas orais e escritas, mas também interativas, torna-se essencial. Os profissionais dessas instituições lidam com uma variedade de perfis de público, entre eles, pessoas com deficiência, que demandam uma percepção multissensorial (Tojal, 2007, p. 102).

Segundo a autora, a percepção multissensorial instiga uma comunicação voltada para a fruição do objeto cultural e privilegia os estímulos sensoriais oriundos do contato entre o público e a obra. A inserção de canais sensoriais que ultrapassem a visão contribui para a compreensão do objeto pelo público não vidente.

A arquitetura define o limite onde começa e termina o ambiente. Para medir a relação do tempo e do espaço é necessário domesticar o “espaço ilimitado e o tempo infinito”, para torná-lo habitável para a humanidade é necessário a arquitetura (Pallasma, 2011, p.17). O tato dos videntes por sua vez desce cedo também é domesticado. Quando somos crianças, a seguinte frase é nos dita “é pra ver com os olhos” possivelmente para evitar que a criança toque em um objeto de valor. É provável que Alvar Aalto (1898-1976) arquiteto finlandes nunca tenha escutado essa frase, a sua arquitetura só pode ser contemplada com mais de um sentido.

O projeto da *Maison Louis Carré* (1956-1959) ilustra o conceito de arquitetura humana apresentado pelo arquiteto. A linguagem arquitetônica expõe que a funcionalidade nem sempre está vinculada exclusivamente ao caráter técnico. A casa projetada por Alvar Aalto foi concebida para ser tocada: as texturas contrastantes ao longo do percurso, especialmente no detalhe da escada, que respeita o solo existente com a adição de concreto para nivelar e delimitar o caminho ao usuário —, convidam o visitante a aguçar os sentidos. Sua arquitetura faz com que nossas mãos “coçem” para

tocá-la, estimula o contato da pele com o chão; a edificação convida e acolhe o corpo. Por meio de decisões projetuais, o arquiteto reeduca o corpo do visitante a vivenciar o espaço.

Figura 1 - Maison Louis Carré, detalhe da escada projetada pelo Arquiteto Alvar Aalto..



Fonte: ARCHDAILY. Clássicos da Arquitetura: Maison Louis Carré / Alvar Aalto. 2017. Disponível em:https://www.archdaily.com.br/br/804532/classicos-da-arquitetura-maison-louis-carre-alvar-aalto/515fe306b3fc4b9d4f000211-ad-classics-maison-louis-carre-a

Na contracorrente da dessensualização das artes, marcada pela preferência pela visão, arquitetos modernos como Frank Lloyd Wright (1867-1959) Alvar Aalto e Louis Kahn (1901-1974) confrontam as cidades contemporâneas com a plasticidade de seus edifícios. Vale ressaltar que o conceito de arquitetura da cidade antecede a conjuntura identificada como arquitetura de museus, que, por sua vez, abriga a expografia, apresentada ao visitante como um discurso contemplado por obras selecionadas. Assim, compreender projetos como a *Maison* L*ouis Carré* e as raízes desse pensamento esclarece estratégias para enfrentar o isolamento do olhar diante da supressão dos demais sentidos.

A obra *Sun Force Ocean Life* (2020), de Ernesto Neto (1964 -), apresentada no *Museum* o*f Fine Arts Houston,* em 2021, insere-se no conjunto de investigações do artista acerca do corpo, da organicidade e da experiência sensorial expandida. Maurice

Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês, apresenta a relação entre a individualidade e a interação do corpo com o mundo (Pallasmaa, 2011, p. 20). Essa interação pode ser sentida e totalizada por meio de todos os sentidos simultaneamente; acrescenta ainda que toda pintura é metafísica.

Figura 2 - SunForceOceanLife, 2020, Ernesto Neto. Crochê têxtil e bolas plásticas, dimensões variáveis. Vista da instalação no The Museum of Fine Arts, Houston, 2021.



Fonte: Albert Sanchez. Fonte: MAX HETZLER. Ernesto Neto. Disponível em: https://www.maxhetzler.com/artists/ernesto-neto

A obra, constituída por crochê têxtil e esferas plásticas, com dimensões variáveis, configura um ambiente imersivo no qual forma, matéria e percepção se entrelaçam. A produção de Ernesto Neto pode ser compreendida como um campo relacional, no qual o espectador deixa de ocupar uma posição distanciada para tornar-se participante ativo da obra. Essa dimensão experiencial desloca o eixo tradicional da arte visual, aproximando-a de uma fenomenologia do corpo, na qual o tato participa ativamente da construção do sentido estético.

Sun Force Ocean Life (2020) assemelha-se a estruturas musculares que naturalmente aguçam os sentidos: sua forma é atraente para os videntes com equivalente estímulo para aqueles que não enxergam. É evidente que, ao considerar a realidade de

muitos museus brasileiros, nem todos dispõem de recursos para adquirir uma obra de Ernesto Neto; contudo, o que torna suas produções naturalmente acessíveis não é a monumentalidade.

A sagacidade do artista ao transformar crochê e bolas plásticas, comuns em festas infantis — em um monumento reside na inventividade criativa, que torna a obra intrinsecamente acessível, sem a presença ostensiva de placas ou dispositivos pouco estéticos. Neto ultrapassa a noção convencional de bom gosto e desperta a criança existente em cada usuário, aquela dimensão humana que ainda não foi ensinada de que tocar é errado. As autoras, como videntes, se incluem na crítica. É compreensível que pessoas videntes encontrem dificuldades em formular estratégias mais eficazes de acessibilidade; talvez a resposta para a acessibilidade seja mais simples, quem sabe até simplória demais para um corpo que constrói a realidade apenas a partir do que enxerga. Dificuldade essa que não parece ser compartilhada por artistas como Ernesto Neto e arquitetos como Alvar Aalto.

A discussão sobre acessibilidade cultural no campo museal ultrapassa a dimensão técnica da adaptação de espaços e recursos, inserindo-se no âmbito das políticas culturais que buscam garantir o direito de participação plena na vida cultural. Nesse sentido, Sarraf afirma que a acessibilidade nos museus deve ser compreendida como parte de um processo de democratização da cultura, no qual as instituições passam a reconhecer o direito das pessoas com deficiência de acessar, interpretar e produzir significados a partir do patrimônio cultural (SARRAF, 2008, p.63).

A acessibilidade cultural se consolida quando práticas institucionais e ações concretas materializam os princípios previstos nas políticas públicas e nos marcos legais voltados à inclusão (DORNELES; CABRAL; CARVALHO, 2021, p.5). Assim, o desenvolvimento de propostas experimentais voltadas à fruição estética de pessoas com deficiência visual, como a apresentada neste trabalho, não constitui apenas um recurso pedagógico ou expográfico, mas uma forma de efetivar os princípios das políticas culturais contemporâneas. Ao propor novas possibilidades de interação tátil com a obra de arte, este trabalho contribui para transformar diretrizes institucionais em prática

museológica concreta. Dessa forma, o projeto aqui apresentado insere-se no debate sobre o museu enquanto instituição a serviço da sociedade, reafirmando que a acessibilidade deve ser concebida como elemento estruturante das experiências culturais.

Não tem-se a pretensão de apresentar o movimento mecânico como o único elemento capaz de propiciar a experiência estética à pessoa com deficiência visual, mas de acrescentar uma solução criativa que possibilite um contato autônomo e qualitativo entre as obras táteis e o público não vidente. A iniciativa tem como metodologia a proposição da análise iconológica, método de Panofsky (1892-1968), voltado à análise da forma e do significado da obra antes do estudo de sua materialidade. Essa inversão metodológica permite compreender os significados visuais e simbólicos da pintura para, então, traduzi-los em forma, textura, cor e movimento.

Por que o movimento? Existe um elemento comum entre a arquitetura de Alvar Aalto e as instalações de Ernesto Neto: ambas instigam ações cotidianas por meio de um caráter familiar, de tal maneira que o ato de sentar-se na escada da *Maison Louis Carré* ou de escalar a obra *Sun Force Ocean Life* se torne algo natural, sem que essa ação precise ser previamente explicada. As pessoas com deficiência visual, em especial os cegos congênitos se familiarizam em experienciar o mundo pelo tato, assim como a arte é a *mimeses*[7] da natureza – se os elementos do quadro reproduzem os movimentos da natureza, a interação entre o público cego não precisa ser ensinada, pois ela já acontece naturalmente em consequência da familiaridade com o mundo real.

Se uma pessoa cega tentar desenhar um quadrado, é possível que procure representar todos os lados do objeto, pois, ao tocar um elemento, ele é compreendido por meio de sua característica tridimensional. Desse modo, pode-se afirmar que a percepção háptica não se realiza plenamente por meio de apenas uma face do objeto apresentado. A facilidade em representar elementos tridimensionais e bidimensionais está mais associada à percepção visual.

[7] Na estética clássica, esse conceito ocupa posição fundamental, pois compreende a arte como um espelho do mundo, capaz de traduzir experiências, gestos e aspectos da vida concreta, designa a ideia de imitar, representar ou recriar a realidade, a natureza ou as ações humanas por meio da arte. O termo é discutido em seus escritos, pelos filósofos: Aristóteles e Platão.

Outros dois recursos táteis amplamente utilizados são as texturas — para representar objetos — e a disponibilização de esculturas para o toque. As texturas, no senso comum, costumam ser empregadas como alternativa para diferenciar as cores na obra. Contudo, quando representadas em sua materialidade real, ou em aproximação ao que seria o real, tornam-se mais eficazes para a identificação do objeto. Materialidade, peso e dureza são características relevantes para o seu reconhecimento; um único contato pode ser suficiente, pois o tato se familiariza mais rapidamente com as propriedades materiais do que com aspectos estritamente formais (Almeida et al., 2010, p. 91).

As esculturas, por sua natureza tridimensional, constituem uma alternativa frequentemente utilizada pelos museus. Algumas instituições disponibilizam réplicas de suas obras para o toque. Entretanto, a escultura, na maioria das vezes, apresenta a mesma materialidade em toda a sua extensão, o que pode dificultar a distinção entre os elementos que a compõem. Além disso, a riqueza de detalhes presente em muitas esculturas pode facilmente gerar confusão na leitura tátil. Para garantir a fruição estética, é necessário manter o "caráter expressivo" do objeto na construção de sua materialidade, o que demanda uma percepção estética apurada. Cada obra exige uma técnica específica, de acordo com suas características formais, com o artista e com o contexto de sua criação, por meio do estudo de sua iconografia (Gross et al., 2023, p. 14).

Em contato com os alunos da ACIC (Associação Catarinense para a Integração do Cego-SC), foi desenvolvido um protótipo com o objetivo de verificar a possibilidade de execução de uma obra tátil mais expressiva, permitindo analisar a recepção do público com deficiência visual diante do contato com o elemento proposto. Para o molde, escolheu-se um elemento comum da natureza, uma flor, visando observar principalmente a recepção de um objeto de fácil acesso ao toque para a maioria das pessoas. Ainda que em caráter inicial, a criação teve como finalidade viabilizar a ideia de que, futuramente, os elementos presentes na obra tátil possam permanecer em movimento repetido, quando acionados, auxiliando o público cego na identificação e

compreensão dos componentes da obra.

O projeto da flor, inspira-se em elementos recorrentes de obras de paisagem e baseia-se em uma breve pesquisa sobre movimentos mecânicos para sua criação. As ligações elétricas e a montagem do mecanismo foram realizadas pela empresa Metalcol, em parceria com o eletricista Renan Damázio. Como resultado, ao final do experimento, observou-se uma animação por parte dos voluntários, principalmente quando o movimento do modelo era acionado. A identificação do objeto não foi instantânea; foi necessário um breve período de contato para que os participantes o reconhecessem, direcionando a pesquisa para um primeiro resultado acerca da eficácia do modelo. A forma do objeto mostrou-se o primeiro elemento a ser identificado, enquanto a curiosidade se desenvolvia à medida que o tato se familiarizava com a superfície apresentada.

Em um segundo momento, observou-se que, para além do movimento, o som produzido pelo protótipo ao ser acionado passou a funcionar como um indicativo de que a ação se iniciaria novamente. Esse som tornou-se familiar aos voluntários a cada ativação, contribuindo para a sensação de autonomia diante do objeto. É significativo que, ao tocar a obra, o público com deficiência visual tenha liberdade para estabelecer seus próprios recursos interpretativos na conexão com a peça — um refinamento que dificilmente pode ser garantido por meio de uma explicação exclusivamente mediada por áudio-guia.

Figura 3 - Alunos da ACIC tocando o protótipo que imita uma flor.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Considerações Finais

A discussão apresentada ao longo deste artigo evidencia que a obra tátil não deve ser compreendida como um recurso complementar ou compensatório, mas como um problema contemporâneo que tensiona as bases conceituais do museu, da arquitetura expositiva e da própria noção de experiência estética. Ao revisitar a trajetória histórica da instituição museal do purismo modernista ao cubo branco, das diretrizes do ICOM às políticas de acessibilidade, torna-se evidente que a inclusão do público cego não pode permanecer restrita a soluções técnicas periféricas. Trata-se de uma transformação estrutural no modo de conceber o espaço, a expografia e a mediação cultural.

A hegemonia da visão, consolidada historicamente como o sentido privilegiado da arte e da arquitetura, produziu ambientes que educam o olhar, mas silenciam o corpo. Ao retomar as reflexões de Juhani Pallasmaa e dialogar com exemplos como a arquitetura de Alvar Aalto e as instalações de Ernesto Neto, este trabalho demonstra que a experiência estética plena não se limita ao campo óptico. O espaço que acolhe o tato, o som, o movimento e a materialidade é capaz de ampliar a fruição não apenas para pessoas com deficiência visual, mas para todos os visitantes. A acessibilidade, nesse sentido, deixa de ser uma concessão e passa a constituir uma potência criativa.

O estudo do movimento mecânico como mediador da experiência estética tátil aponta para um caminho experimental e promissor. A proposta não pretende substituir outras estratégias já consolidadas: como mapas, textos em braille, audioguias ou réplicas; mas ampliar o repertório projetual das obras acessíveis. O movimento, associado à materialidade e ao som, revelou-se um elemento capaz de despertar curiosidade, estimular autonomia e favorecer o reconhecimento formal por meio da familiaridade com ações do cotidiano. A recepção observada junto aos participantes da ACIC indica que a experiência tátil se fortalece quando incorpora dinamismo e permite ao visitante construir sua própria interpretação.

Constata-se, portanto, que a obra tátil exige o mesmo rigor conceitual, formal e estético dedicado às obras destinadas ao público vidente. A análise iconológica prévia, a escolha criteriosa da materialidade e a preocupação com o caráter expressivo do objeto são condições indispensáveis para que a acessibilidade não se reduza a um exercício técnico desprovido de potência artística. Projetar para o tato não significa simplificar a arte, mas traduzi-la em outra linguagem sensível, preservando sua densidade simbólica.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, M. C. de; CARIJÓ, F. H.; KASTRUP, V. Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais. Fractal: Revista de Psicologia,2010, v. 22, n. 1, p. 85-100.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da Arquitetura da Arte. São Paulo: Martins, 2008, nº de p. 322.

DORNELES, Patricia Silva; CABRAL, Isadora Machado; CARVALHO, Claudia Reinoso Araujo de. Acessibilidade cultural: da formação à política cultural. Revista UFG, Goiânia, 2021, v. 21.

GROSS, Leila; NOGUEIRA, Monique Andries. Como pessoas cegas se relacionam com as artes visuais?: um estudo de caso sobre referenciais artísticos, acessibilidade e fruição estética. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, v. 7, n. 3, 2023. p. 1–25.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002, nº de p. 168.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011. nº de p. 76.

SARRAF, Viviane Panelli. Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. nº de p. 181.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Museu de arte e público especial. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. nº de p. 200.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Política de acessibilidade comunicacional em museus: para quê e para quem?. Museologia & Interdisciplinaridade, v. 4, n. 7, 2015. p. 190–202.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Políticas públicas culturais de inclusão depúblicos especiais em museus. 2007. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.doi:10.11606/T.27.2007.tde-19032008-183924. Acesso em: 5 fev 2026. nº de p. 322.

PÚBLICOS DE MUSEUS DE ARTE: UM ESTUDO SOBRE A PINACOTECA DO CEARÁ

Alexandre Barbalho[1]
Selma Santiago[2]
Moema Braga[3]

RESUMO:
O presente artigo tem como objetivo estabelecer o perfil do público frequentador da Pinacoteca do Ceará, que integra a rede de equipamentos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. O intuito é fornecer elementos para a gestão da Pinacoteca pensar seus programas tanto de exibição, quanto de formação, considerando que se trata de um equipamento com pouco tempo de atividade e que ainda está se consolidando entre as opções de consumo cultural tanto para os moradores de Fortaleza, onde está situado, como para os visitantes de outras cidades.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Museu; Público; Política Cultural

Introdução

O número de estudos sobre práticas, públicos e/ou consumidores de cultura[4] na América latina é historicamente bastante limitado (CÁRDENAS, 2015) e, em parte, essa limitação relaciona-se com a pouca importância que os *policy makers* na área da cultura dão a esse tema. Mais preocupados com a produção, as políticas culturais latino-americanas não procuram, no geral, relacionar o que ofertam com as demandas da população (Cardoso; Reyes, 2024). No caso brasileiro, por exemplo, somente em 2025 o Ministério da Cultura promoveu uma pesquisa nesse sentido, como se verá. É verdade, contudo, que, no novo milênio, o interesse pela questão tem avançado no subcontinente com levantamentos feitos no México (2004, 2010, 2012 e 2020), Colômbia (2010, 2012, 2014, 2016, 2017 e 2020), Argentina (2013, 2017 e 2022),

[1] Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE e em Comunicação da UFC. E-mail: alexandre.barbalho@uece.br
[2] Doutoranda em Cultura e Sociedade pela UFBA. E-mail: selma.santiago.gc@gmail.com
[3] Doutoranda em Comunicação pela UFC. E-mail: moemabraga@gmail.com
[4] Ainda que esses termos tenham suas especificidades, eles costumam aparecer juntos e com usos intercambiáveis. Philippe Coulangeon, por exemplo, ao definir práticas culturais, refere-se ao "conjunto de atividades de consumo ou de participação ligados à vida intelectual e artística"(COULANGEON, 2005, p. 04).

Uruguai (2002, 2009 e 2014) e Chile (2004-2005, 2009, 2011 e 2017), Costa Rica (2013 e 2016), Venezuela (2015) e Equador (2022) (CARDOSO; MAQUILÓN, 2024).

Contudo, estabelecer a correlação entre política pública e público consumidor é fundamental para potencializar a efetividade da atuação governamental e, assim, garantir a democracia, a cidadania e o direito culturais. Como defendem Pablo Cardoso e Mario Maquilón, faz-se necessário "un análisis crítico sobre la conexión/analogía de los consumos culturales con la posibilidad del cumplimiento de los derechos culturales. Esta es una de las conexiones de mayor complejidad en países periféricos con grandes inequidades sociales" (CARDOSO; MAQUILÓN, 2024, p. 209). Em sentido próximo, Philippe Coulangeon (2005) adverte que os hábitos culturais, na contemporaneidade, se constituem como uma das expressões da estratificação social, de suas desigualdades e relações.

Entende-se que o conceito de consumidor aplicado a produtos e serviços culturais é bastante controverso ao se relacionar, de modo mais imediato, à lógica de mercado e, com isso, ao espectro ideológico do (neo)liberalismo. Mas o consumo é visto neste artigo como um ato básico do ser humano e carregado de produção de sentidos, ou seja, todo consumo está carregado de dimensão simbólica. Como reivindicam Mary Douglas e Baron Isherwood, para além da utilidade da mercadoria, seja material ou imaterial, ela também é "boa para pensar" ao se constituir como um meio para a "faculdade humana de criar" (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006, p. 108). É nessa mesma chave de leitura que Néstor Garcia Canclini defende que "no consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade"(CANCLINI, 1997, p. 56). Por sua vez, como defende Tomás Peters, "el consumo cultural es el nombre de un problema que nos ayuda a reflexionar sobre el por qué el derecho al acceso a las manifestaciones artísticas y culturales es clave para generar y promover sociedades democráticas, inclusivas y participativas" (PETERS, 2019, p.271).

Partindo desse pressuposto, o presente artigo resulta de uma pesquisa cujo objetivo foi o de estabelecer o perfil do público da Pinacoteca do Ceará, museu que

integra a rede de equipamentos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult)[5]. O intuito foi o de fornecer elementos para a gestão da Pinacoteca pensar seus programas tanto de exibição, quanto de formação, considerando que se trata de um equipamento com pouco tempo de atividade e que ainda está se consolidando entre as opções de consumo cultural tanto para os moradores de Fortaleza, onde está situado, quanto para os visitantes de outras cidades.

O artigo está dividido em três partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, situa-se o debate sobre público de museu procurando entender o contexto local, nacional e internacional no qual se insere a Pinacoteca. Na segunda parte, apresenta-se o equipamento bem como suas políticas, programas e ações para, na seção final, analisar os resultados da pesquisa.

1.Público de museus de arte: que público?

Nos anos 1960, Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2007) realizaram uma pesquisa sobre públicos de museu de arte na Europa (França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia), que apontou os limites do esforço de democratização implementado, em particular, pelo Ministério da Cultura francês na gestão de André Malraux. Democratização entendida como expansão do público, a partir da expansão da oferta, gratuita ou com preços reduzidos, de bens culturais, esta lógica se mostrou incapaz de superar outras barreiras de acesso aos museus que não às relacionadas aos custos financeiros ou de tempo, ou seja, as barreiras simbólicas, a incapacidade de parte significativa da população francesa, mas não só, de possuir uma disposição para “amar a arte”.

Ainda que os pressupostos teóricos que sustentaram esta pesquisa sobre museus – bem como a conhecida obra de Bourdieu, *A distinção social*, onde o sociólogo expõe as bases da estratificação simbólica da sociedade francesa nos anos 1970 – tenham sido

[5] A pesquisa aplicada se deu no âmbito do Programa da Cientista Chefe da Cultura (CCCult) da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), que visa integrar o conhecimento acadêmico e científico com as políticas culturais, com o objetivo de promover inovação e inclusão social.

colocados em xeque de modo mais ou menos radical desde então (COULANGEON, 2004), é inegável que o acesso a determinados produtos e serviços culturais, mesmo que públicos e muitas vezes gratuitos, está marcado por barreiras simbólicas que não tornam atraentes, limitam ou excluem parcelas da população, incluindo aquelas que possuem recursos econômicos e capital cultural.

A ida a museus de arte, por exemplo, ainda é uma das práticas culturais menos comum, mesmo em contextos onde este tipo de equipamento é usual, como na Europa. Na França, trata-se de um tipo de consumo praticado por um pequeno número de pessoas e com menor frequência do que ir a cinemas ou espetáculos musicais. Desse modo, como situa Coulangeon (2005), sendo uma "saída cultural de exceção", presta-se melhor à lógica da ostentação e da distinção sociais. E quando se trata da arte contemporânea, isso se reforça com o fenômeno bastante comum de rejeição por parte do público (HEINICH, 2022).

Na América Latina, a realidade se mostra semelhante à europeia. Na Colômbia, a despeito de uma política cultural consolidada, o consumo cultural é baixo (8,8%), e desse universo, apenas 7,3 % frequentam eventos ligados às artes visuais (VILLOTA, 2024). No Equador, a ida a museus, centros culturais e galerias estão entre as últimas opções das práticas culturais dos equatorianos (6,6 %) (CARDOSO; MAQUILÓN, 2024). No Peru, entre os anos de 2016 e 2019, a ida a "Exposición de fotografía, pintura, galería de arte y otros" é a penúltima opção entre os dez serviços culturais pesquisados pelo Ministério da Cultura, variando entre 7,9% a 8,5% (ALFARO, 2024). No México, um país como uma rede de museus que cobre parte considerável do território nacional, como situa Francisco Javier Cortazar Rodríguez, os visitantes assíduos destes equipamentos são "individuos con una escolaridad por encima del promedio (...), de clases medias y altas y con un capital cultural por encima de la media, lo que indirectamente también refleja un nivel de ingresos superior a la media" (RODRÍGUEZ, 2024, p. 380).

No caso brasileiro, a pesquisa "Hábitos Culturais", realizada pela Fundação Itaú e DataFolha em 2023 apontou que, quando indagados quais atividades culturais

exerciam, sem que fossem apresentadas opções, apenas 1% apontou a ida a museus. Quando a pergunta era estimulada e com possibilidade de múltiplas escolhas, 53% nunca frequentaram um museu e 64% nunca tiveram a experiência de uma visita guiada em museus ou exposição[6].

Já a pesquisa "Hábitos e consumo de cultura: percepções sobre as políticas culturais" encomendada pelo MinC e divulgada em 2025 revela que só 5%, dos 53% de respondentes que visitaram equipamentos culturais no trimestre pesquisados, foram a Museu de arte/Galeria de arte/ Exposição de arte. Por sua vez, quando indagados sobre qual local gostaria de frequentar com maior frequência, 10% colocaram Museu de arte/Galeria de arte/ Exposição de Arte em primeiro ou segundo lugar o que pode indicar que há um desejo maior do que a oferta deste tipo de equipamento. Quando o quesito é "Visitação a eventos culturais regionais", dos 32% que foram para algum destes eventos, 3% indicaram Museus/Centros Culturais. No que se refere ao local onde a cultura é consumida presencialmente, 5% apontam o museu[7].

2. A Pinacoteca do Ceará: um equipamento público

A Pinacoteca do Ceará, como já dito na introdução, faz parte da Rede Pública de Equipamentos da Secult e foi inaugurada em dezembro de 2022. O museu tem como missão "salvaguardar, preservar, pesquisar e difundir a coleção de arte do Governo do Estado, sendo espaço de ações formativas com artistas, comunidade escolar, famílias, movimentos sociais, organizações não-governamentais e demais profissionais do campo das artes e da cultura"[8]. O prédio possui 9.077 m^2 de área construída, reutilizando os antigos pavilhões de trem em espaços expositivos, reserva técnica adequada para a

[6] Disponível em https://fundacaoitau.org.br/observatorio/biblioteca/habitos-culturais-iv. Acesso em 08/jan/2026

[7] Disponível em https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/politicas-culturais-alcancam-alta-aprovacao-mostra-pesquisa-inedita-lancada-pelo-ministerio-da-cultura-em-fortaleza/copy_of_Pesquisa_MinC_03dedez.pdf. Acesso em 08/jan/2026

[8] Disponível em https://pinacotecadoceara.org.br/pinacoteca-do-ceara/. Acesso em 01/jan/2026

manutenção do acervo, laboratório de conservação, preservação e restauração, salas para ateliês de formação, auditório e além outros espaços como loja e café.

Trata-se de um equipamento idealizado desde o final dos anos 1960, quando foi criada a Secretaria de Cultura, a primeira desse gênero no país. Naquele momento, agentes do campo cultural de Fortaleza, em especial a artista plástica Heloísa Juaçaba, defendiam a criação de uma pinacoteca. Se essa agenda não se tornou, necessariamente, uma prioridade para as gerações seguintes, não sumiu de todo no horizonte dos artistas e dos gestores estaduais de cultura. Tanto que, em 2011, Carlos Macedo, articulador da Secult no Fórum Cearense de Artes Visuais, identificou a demanda por parte dos artistas de um espaço que reunisse as obras de arte de propriedade do Estado e que estavam dispersas (expostas ou guardadas sem o devido cuidado técnico) entre os órgãos governamentais. Dessa articulação, em 2019, com a proposta de transformação da antiga estação central de trem de Fortaleza, localizada no centro histórico, em um espaço cultural reunindo diversos equipamentos é que a Secult decidiu que deveria ser criada a Pinacoteca a compor o futuro Complexo Cultural Estação das Artes (Pinacoteca do Ceará, 2024)[9].

Em seu Plano Museológico, está expresso que a Pinacoteca é “um museu para todas as pessoas, mas que tem como públicos prioritários a população residente e flutuante do estado do Ceará, com ações voltadas para: artistas, pesquisadoras(es), professoras(es), estudantes e demais trabalhadoras(es)” e que seus projetos “promovem a interação de diversos públicos, mas contam com ações específicas e afirmativas voltadas às pessoas com deficiência, à população negra, às pessoas LGBTQIAPN+ e aos demais grupos vulneráveis ou invisibilizados” (CEARÁ, s/d, p. 27).

Em entrevista realizada para esta pesquisa, o artista Rian Fontenele, gestor do equipamento e que esteve envolvido desde o início de sua concepção, aponta qual a proposta político-cultural da Pinacoteca:

[9] Deve-se destacar que esse investimento no campo cultural do governo estadual, em contramão do que vinha ocorrendo em âmbito federal desde o governo Temer, resulta do que poderíamos denominar de “excepcionalidade cearense”, fruto de um incremento institucional que remonta ao primeiro governo Tasso Jereissati e seu projeto de modernização do estado (BARBALHO, 2023).

> A gente tinha muito claro de que a gente deveria fazer um projeto e um museu que fosse, se colocasse como museu referência. Museu como deveria ser referência sobre as questões museais, sobre as questões técnicas. Técnicas porque, na verdade, como você pensa, e aí por isso [a] Pinacoteca se abrindo a esse compromisso, mas na verdade, é um espaço de arte contemporânea. É um espaço onde se pensa...(..). Eu trago um conceito do que eu penso ser, do que eu acreditava ser, o mais importante a gente trazer para cá, que era um conceito de ateliê. Que seja um ateliê.
> (...) E, embora para nós era muito claro que ia ter uma relação entre acervo e educação, não há nenhum espaço social, não há nenhum pensamento social de uma construção de qualquer museu ou espaço cultural hoje – eu falo só na nossa referência Ceará, Nordeste, Brasil, América do Sul – mas de uma forma mais ampla, que não se pense como espaço social, espaço de aprendizado. E o espaço de aprendizado é sempre um espaço coletivo. Se aprende ensinando, se ensina aprendendo, mas, na verdade, sobre a ideia de atrito, de conflito, de dialogar e relacional com o seu entorno, com as suas necessidades. Essa é a premissa hoje de qualquer espaço contemporâneo. E espaço contemporâneo porque se pensa todos os espaços, todas as ações públicas, toda a construção como um espaço de construção de senso crítico e de reflexão. Por isso eu coloco como um espaço de disposição. Quando isso nasce, a gente não tinha condições de montar um projeto, ainda mais no primeiro momento, um projeto de um museu escolar, como é o MAR, tem vários outros que constroem um pouco essa relação. E aí eu trago a ideia, como artista, do que seja um ateliê[10].

Segundo a pesquisa “Cultura nas Capitais – Fortaleza”, divulgada em 2024, 19% das pessoas entrevistadas frequentaram algum museu da capital no último ano[11]. Desse universo, 4% foram à Pinacoteca. Quando se perguntou qual era o espaço cultural mais frequentado, museus e exposições aparecem com 2% da preferência. Quando a pergunta era dirigida a dez espaços culturais da cidade, 11% tinham ido para a Pinacoteca, 31%

[10] Entrevista com Rian Fontenele. Fortaleza, setembro de 2025.
[11] Foram listados 48 museus ou exposições a partir das respostas e uma parcela significativa (14%) não especificou qual visitou.

sabiam da sua existência, mas não conheciam, e 58% não sabiam que o equipamento existia[12].

Dois anos depois do levantamento feito em “Cultura nas Capitais – Fortaleza”, qual é o perfil desse público que frequenta esse equipamento, ainda bastante desconhecido dos fortalezenses?

3. O público da Pinacoteca do Ceará

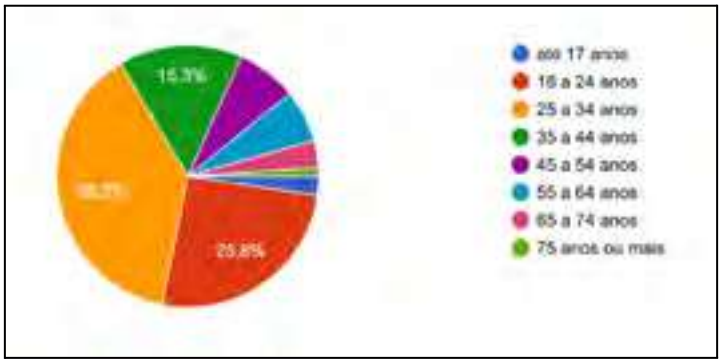
Com o objetivo de visualizar o perfil do público da Pinacoteca, elaborou-se um questionário estruturado dirigido a visitantes espontâneos que tinham acabado de sair das exposições, composto por 33 perguntas, divididas em 3 seções: Perfil Social do respondente; Percepção sobre a visita realizada e percepção sobre a experiência de fruição artística-cultural. Foram aplicados 295 questionários por pesquisadoras do CCCult e membros da equipe e de bolsistas da Pinacoteca do Ceará, nos meses de fevereiro a maio de 2025[13].

Das pessoas que responderam ao questionário, a maioria é formada de jovens e adultos, sendo que 38,3% estão na faixa de 25 a 34 anos, seguido por pessoas de 18 a 24 anos que totalizam 25,8% e, em seguida, por pessoas de 35 a 44 anos com 15,3%. Temos deste resultado a percepção de que a grande maioria do público que frequenta a Pinacoteca do Ceará está em fase considerada produtiva, acadêmica e de circulação cultural, integrando a faixa dos 18 aos 44 anos, sendo o percentual total de 79,4% dos respondentes.

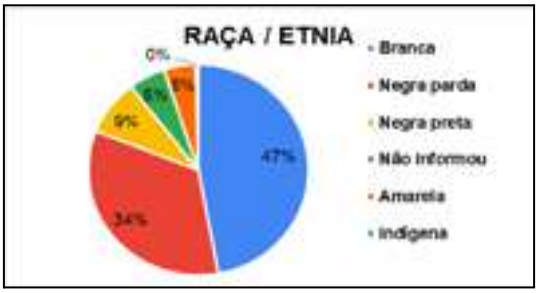
---

[12] Disponível em https://culturanascapitais.com.br/wp-content/uploads/2025/05/Capitais-%E2%80%94-Fortaleza.pdf. Acesso em 01/jan/2026

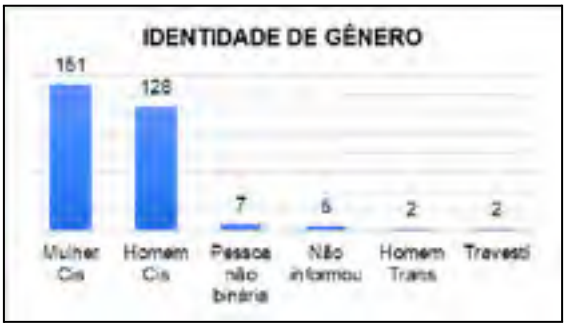
[13] Participaram da pesquisa pelo CCCult: Alexandre Barbalho, Selma Santiago, José Carlos Lázaro, Moema Braga (pesquisadora voluntária) e Ana Vieira (pesquisadora voluntária). Do corpo técnico da Pinacoteca do Ceará: Luciana Rodrigues e Silvia Bessa, além dos/as bolsistas Thaynara Martins, Belize Nogueira Vieira, Aurora Uriac Brito dos Santos, Ana Carolina Angelim Valintim, Delane Maria Oliveira do Nascimento, Paulo Everson Hora de Souza, Jade Vasconcelos de Almeida, Carlos Eduardo Menezes Moura e Vel Pereira Rabelo.



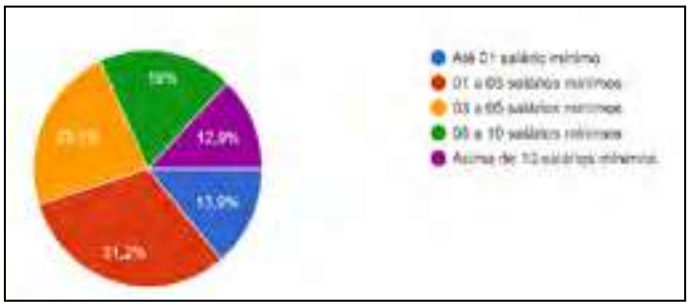
Um total de 47% das pessoas se identificou branca, enquanto 43% se identificaram negras pardas e negras pretas. Estes dados apontam diversidade racial relevante, mas também indicam a necessidade de políticas afirmativas para ampliar a presença de públicos historicamente sub-representados.



Quanto à identidade de gênero e à orientação sexual, o público respondente à pesquisa se mostrou relativamente equilibrado entre homens e mulheres cis, e quanto à auto declaração enquanto pessoa LGBTQIAPN+. Sendo a Pinacoteca, neste sentido, um espaço de boa abrangência e aberta à diversidade de gênero e sexual.

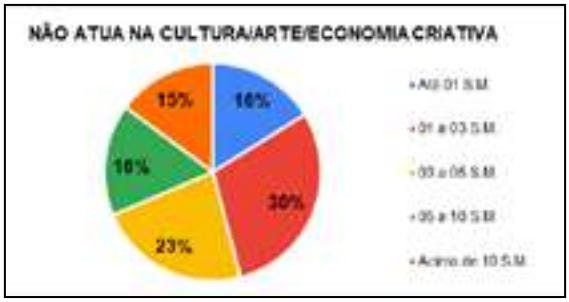


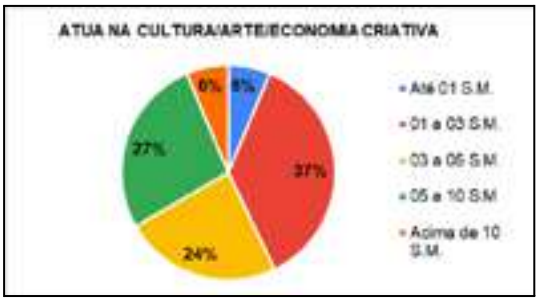
Observamos um público majoritariamente de renda baixa e média: 31,2% declara receber de 01 a 03 salários-mínimos (S.M.), seguido pelo público de 23,1% que recebe de 03 a 05 S.M. mensal. Observamos ainda que um número significativo recebe acima de 05 S.M., equivalendo a 31,9%. As famílias que recebem até 01 S.M. representam, nesta pesquisa, a 13,9%. Estes dados nos levam à reflexão sobre a importância da gratuidade para o consumo efetivo, considerando ainda a necessidade de maior promoção de inclusão social quanto a fruição das atividades culturais no equipamento. Ou, ainda, a compreender o que distancia este público de um equipamento cultural totalmente gratuito.



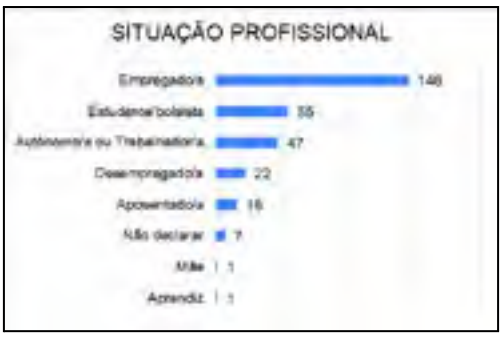
Do público respondente, apenas 21% atuam no campo cultural, sendo que 78% não atua. O que nos revela que a Pinacoteca tem um bom alcance para além do meio de agentes culturais, sendo um bom resultado no que tange à difusão cultural ampliada. O que também coloca em xeque a ideia de que é uma arte para os próprios artistas.

Ao cruzarmos os dados de renda dos respondentes e sua atuação na cultura, observamos que 78,4% afirmam não trabalhar no campo cultural. Destes, 46% pertencem à faixa que recebe renda familiar até 03 S.M., enquanto 23% recebem de 03 a 05 S.M. e 31% recebem 05 ou mais S.M. por mês. Dentre os que afirmam atuar no campo cultural, a maioria também é composta em 43% por famílias com renda de até 03 S.M., 24% recebem de 03 a 05 S.M., enquanto acima de 05 S.M. totalizam 33%. Neste sentido, observamos que a Pinacoteca atende majoritariamente às pessoas que recebem até 03 S.M por mês, comprovando a importância da gratuidade para o acesso à população com menor condições de renda para aquisição de ingressos culturais.





Destacamos a forte presença de pessoas empregadas na visitação da Pinacoteca, seguido de estudantes ou bolsistas e trabalhadores autônomos.



Dos 201 respondentes de Fortaleza, 29 não informaram o bairro de residência, os demais indicaram ao todo 64 Bairros dos 121 que existem na capital, revelando a

abrangência de alcance de 50% da cidade, com visitantes de todas as regionais de Fortaleza. Por ordem decrescente os bairros informados foram:

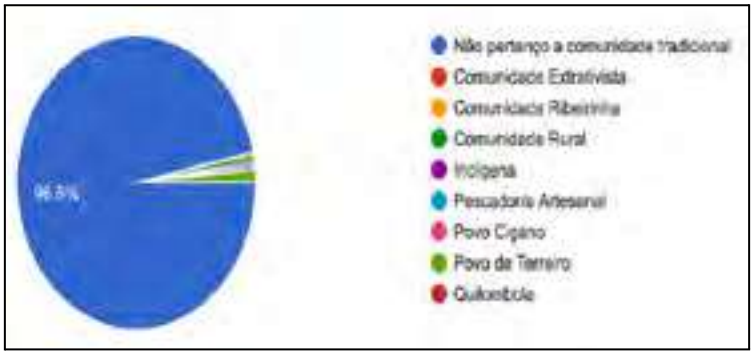
Observa-se que a maioria de 81% dos visitantes possui formação de nível superior concluída ou em andamento, sendo 50% na graduação, 19% especialização, 6% em mestrado e 6% em doutorado. Ficando as demais formações como ensino técnico, ensino médio ou fundamental com um total de 19%. Ressaltamos aqui a importância da vivência em ambiente formativo de nível superior como destaque para a fruição cultural, destacando o papel das universidades para o desenvolvimento cultural local.



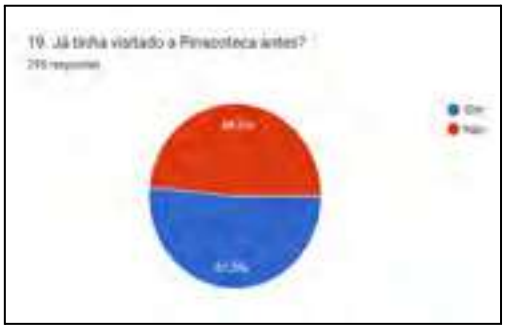
Apesar de ter profissionais capacitados para atendimento a diversos públicos, como por exemplo, medidas de atendimento às pessoas com deficiência, observamos que poucas pessoas dos segmentos PCD, comunidades tradicionais, desempregados, aposentados, ou outros grupos menos visibilizados visitam espontaneamente a Pinacoteca, considerando que nesta pesquisa não foram abordados grupos específicos, mas visitantes espontâneos.

Você é uma pessoa com deficiência (PCD)?	**TOTAL**
Não sou pessoa com deficiência	287
Visual	2
Auditiva	2

Intelectual	1
Fibromialgia e Espondilite	1
Invisível - gastrectomizada total	1
TEA	1



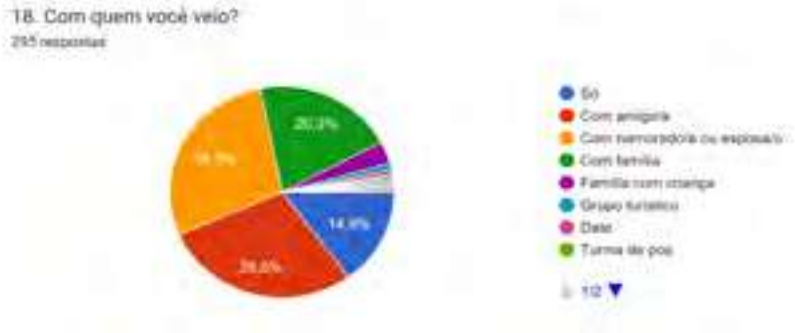
Com uma maioria expressiva de visitantes que estão frequentando a Pinacoteca pela primeira vez, observamos que o equipamento, apesar de não estar em seu período inaugural, ainda mantém um grande poder de atração de visitação espontânea, sendo este um fator positivo quanto à sua capacidade de captação de público. Relacionando com o quadro a seguir, observamos que, dos 51% que já tinham visitado antes, a maioria o fez 4 vezes ou mais, ou seja, além e atrair novos públicos, o equipamento possui uma boa capacidade de fidelização de público, especialmente quando constatamos no último quadro desta parte do estudo que 44,5% já visitou espaços semelhantes à Pinacoteca, comprovando que existe um público apreciador de artes visuais frequente.







Um quantitativo de 85,1% das pessoas que responderam à pesquisa realizou a visita à Pinacoteca acompanhadas, ou seja, é uma atividade compartilhada, sendo uma boa distribuição entre aquelas que vem com a família, com namorados/a ou esposo/a ou com amigos/a.



Neste quadro, observamos que a maior faixa etária a frequentar assiduamente o equipamento cultural está na faixa de 18 a 44 anos, sendo pessoas que pertencem à idade produtiva e acadêmica, o que dialoga com os dados anteriores de perfil de público.

FAIXA ETÁRIA X Nº VISITAS	**1 vez**	**2 vezes**	**3 vezes**	**4 ou mais**
até 17 anos	7			
18 a 24 anos	42	15	2	17
25 a 34 anos	60	11	13	29
35 a 44 anos	20	7	5	13
45 a 54 anos	13	4	3	2
55 a 64 anos	12	3	1	3
65 a 74 anos	9	1		
75 anos ou mais	3			

Para observarmos a percepção dos respondentes quanto à sua fruição após a visitação das exposições, aplicamos questões de graduação de 1 (desagradável) a 5 (agradável), sendo que a maioria das respostas indicou um resultado positivo quanto à experiência da visitação; a ampliação do interesse pelas artes e quanto à importância da Pinacoteca para a cultura cearense, ressaltando aqui que, neste sentido, o equipamento está colaborando para o efetivo desenvolvimento cultural de seu público e dos cearenses de um modo geral.

Como foi a sua experiência artística/cultural na Pinacoteca? (pergunta permitia até 03 opções)

Palavra-Chave	**Contagem (N)**	**Palavra-Chave**	**Contagem (N)**

Agradável	172	Transformadora	42
Enriquecedora	123	Normal	19
Educativa	110	Confusa	10
Motivadora	94	Cansativa	3
Impactante	70	Desmotivadora	1



Considerações finais

Todos os dados levantados possuem grande riqueza de informações, possibilitando novas análises que necessitam serem devidamente exploradas, tais como as respostas referentes à percepção de fruição artística-cultural ou, ainda, cruzamentos destes dados levantados com dados de outras pesquisas do campo cultural realizadas em equipamentos da mesma natureza que a Pinacoteca do Ceará, além de diversas outras possibilidades.

Estes resultados revelam a Pinacoteca do Ceará como um equipamento cultural em boa perspectiva de pertencimento por parte da população fortalezense, uma vez que, dos 295 respondentes escolhidos aleatoriamente, 205 residem na cidade, mesmo sendo este um espaço que visa, também, atingir ao público externo de uma cidade que tem forte apelo turístico.

Outro ponto de destaque que observamos quanto ao perfil do consumidor nos revela que, apesar de termos uma expressiva marca de 45% do público de renda abaixo de 3 salários-mínimos, a maioria de 81% possui formação superior. Neste sentido, a Pinacoteca do Ceará foge ao padrão observado nas pesquisas indicadas neste estudo, onde a América Latina apresenta uma realidade semelhante à da Europa, com frequência maior de pessoas das classes média ou alta e com alto nível de escolaridade e capital cultural. Ou seja, o equipamento cearense consegue chegar a um público com menores recursos financeiros, apesar de manter a característica de formação acima da média, o que nos indica que o objetivo de ser um museu para todas as pessoas vem sendo cumprido com respeito à inclusão social para pessoas de baixa renda.

Por fim, consideramos que, para uma melhor aplicabilidade destes dados nas políticas desenvolvidas pela Secretaria de Cultura do Ceará através da Pinacoteca, é necessária a continuidade deste estudo, contrastando os resultados aqui apresentados com as metas e objetivos elencados em planejamento pela equipe gestora do equipamento. E ressaltamos, ainda, que esta pesquisa pode ser desdobrada em outras etapas de qualificação, através de entrevistas com visitantes que se dispuseram a colaborar com este trabalho, bem como novas entrevistas realizadas com o público presente ao equipamento.

Referências Bibliográficas

ALFARO, Santiago. La distinción persistente: desigualdad de clase social en el consumo cultural del Perú. In: CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa (org). *Consumos Culturales en América Latina 2*: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia. Guayaquil: UArtes, 2024, p.293-328.

BARBALHO, Alexandre. A singularidade cearense: o incremento da política cultural no Ceará em tempos de desmonte. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; RUBIOM, Albino. (Org.). *Federalismo cultural em tempos nacionais sombrios*. Salvador: UFBA, 2023 p. 81-104.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: USP, 2007.

CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CÁRDENAS, Carlos Enrique Guzmán. Hacia la consolidación de los estudios de consumo cultural en Latinoamérica. Contratexto n.o 24, 2015, pp. 221-247

CARDOSO, Pablo; MAQUILÓN, Mario. Mirarnos en el espejo de los consumos culturales: estructuras y coyunturas en Ecuador In: CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa (org). *Consumos Culturales en América Latina 2*: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia. Guayaquil: UArtes, 2024, p. 199-254.

CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa. Introducão. In: CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa (org). *Consumos Culturales en América Latina 1*: discusiones conceptuales,

herramientas para la medición y casos de atención específica. Guayaquil: UArtes, 2024 p. 11-44.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. Plano museológico da Pinacoteca do Ceará 2024-2028. Fortaleza: Pinacoteca do Ceará, s/d.

COULANGEON, Philippe. Sociologie des pratiques culturelles. Paris: La Découverte, 2005.

_____. Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?. Sociologie et sociétés, v. 36, n. 1, p. 59-85, 2004.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens. Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

HEINICH, Nathalie. Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural. Políticas Culturais em Revista, v. 15, n. 1, 2022.

PETERS, Tomás. Oferta y consumo cultural. Los desafíos de un concepto sospechoso. In: CONTRERAS, R. et al (ed.). *Conceptos clave de la gestión cultural*. Enfoques desde latinoamérica. Volumen I. Santiago: Ariadna, 2019, p.. 271-292.

PINACOTECA DO CEARÁ. Bonito para chover. Fortaleza: Pinacoteca do Ceará, 2024.

RODRÍGUEZ, Francisco Javier Cortazar. Consumos culturales en México: aspectos metodológicos y transformación de las prácticas. In: CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa (org). *Consumos Culturales en América Latina 2*: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia. Guayaquil: UArtes, 2024, p.367-396

VILLOTA, Mario Eduardo Hidalgo. El consumo cultural en Colombia: ¿cómo estamos? In: CARDOSO, Pablo; REYES, Marissa (org). *Consumos Culturales en América Latina 2*: Evoluciones históricas, irrupción de lo digital y contextos postpandemia. Guayaquil: UArtes, 2024, p. 159-198

COMUNICAÇÃO COMO DIMENSÃO ESTRUTURANTE DA POLÍTICA CULTURAL: UM ESTUDO DE CASO DO MUSEU FERROVIÁRIO ESTAÇÃO JOÃO FELIPE, NO CEARÁ

Bruna Luyza Forte Lima Oliveira[1]

RESUMO:
O artigo analisa a comunicação como dimensão estruturante da política cultural, tendo como objeto empírico o Museu Ferroviário Estação João Felipe, localizado em Fortaleza, capital do Ceará. A pesquisa sustenta que a comunicação amplia o acesso simbólico ao patrimônio e reconfigura as relações entre Estado, instituição museal e sociedade. Metodologicamente, o estudo articula revisão bibliográfica e observação participante. A autora explicita sua dupla posição de pesquisadora e coordenadora de comunicação do museu desde 2023, assumindo uma perspectiva reflexiva sobre o próprio fazer institucional. Essa aproximação possibilita analisar estratégias e desafios da comunicação museal em contexto público. O artigo, assim, busca contribuir para o debate sobre comunicação como prática relacional e constitutiva do pertencimento cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação museológica, Museu Ferroviário Estação João Felipe, políticas culturais.

1. Memória ferroviária no Ceará, entre passado e presente

A história ferroviária no Brasil começou há mais de 170 anos, sem plano de viação e de forma desordenada. Em 30 de abril de 1854, o imperador D. Pedro II inaugurou a primeira linha férrea do país, a Estrada de Ferro Petrópolis, que tinha cerca de 14 km de trilhos e ligava a cidade do Rio de Janeiro à Raiz da Serra. A viagem da locomotiva *A Baroneza* fundou a era da ferrovia em território nacional (Iphan, 2024).

No Ceará, a primeira ferrovia foi inaugurada em 30 de novembro de 1873, a Estrada de Ferro de Baturité (EFB). A viagem foi curta — pouco mais de sete quilômetros ligando a Estação Central, localizada no Centro de Fortaleza, ao antigo Arronches, hoje bairro da Parangaba—, mas marcou o início de uma história fundamental para o desenvolvimento socioeconômico do estado. A EFB nasceu a partir de uma sociedade entre o senador Tomás Pompeu de Sousa Brasil; Gonçalo Batista

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (turma 2021); mestra em Comunicação pelo PPGCom/UFC em 2018; graduada em Comunicação Social também pela UFC (2014). Atualmente, atua como Coordenadora de Comunicação no Museu Ferroviário Estação João Felipe. E-mail: abrunaforte@gmail.com

Vieira, o Barão de Aquiraz; Joaquim da Cunha Freire, o Barão de Ibiapaba; o negociante inglês Henrique Brocklehurst e o engenheiro civil José Pompeu de Albuquerque Cavalcante (Lima; Pereira, 2009). O trem escoava o café baturitense para o porto da capital, então situado na Praia de Iracema.

A locomotiva Hunslet nº 01, conhecida como *A Fortaleza*, foi a primeira a andar sobre os trilhos da cidade. Pontualmente às 17 horas daquele 30 de novembro, o maquinista Mestre Rocha puxou a corrente, o trem salvou e logo dobrou a Rua Trilho de Ferro.

> Foi grande a expectativa, quando o maquinista José da Rocha e Silva e o foguista Henrique Pedro estacionaram a primeira composição no pátio da Estação Fortaleza, ainda com odor de tinta fresca. Os discursos foram eloquentes e, com aplausos, os mais efusivos cortaram a fita simbólica. As instalações foram visitadas e, com todas as honrarias, a diretoria da EFB foi cumprimentada pelo Presidente da Província Sr Francisco Teixeira Sá e sua comitiva. Após uma revista de curiosidade na máquina à vapor, todos se dirigiram aos carros de passageiros. A locomotiva Hunslet nº1, que havia recebido o nome de "A Fortaleza", já bem alimentada, bufava pelas válvulas, esperando o apoteótico momento da partida. Os três carros de passageiros ficaram lotados de autoridades e convidados especiais, diretoria e funcionários da Estrada de Ferro. [...] O Ceará entrava nos trilhos. Fortaleza passou a contar com seu primeiro transporte de massas. (*Id*., p.48/49).

Os impasses na gestão entre o público e o privado marcam a história da ferrovia desde os primórdios: a Estrada de Ferro de Baturité nasceu como um empreendimento privado, mas com a grande estiagem de 1877, foi encampada pelo governo de D. Pedro II com exploração de mão-de-obra de retirantes da seca e vivenciou um ciclo de arrendamentos até 1915, quando a União reassumiu o controle e renomeou a empresa como Rede de Viação Cearense (RVC).

No ano de 1957, o governo de Juscelino Kubitschek criou a Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), estatal de transporte que unificou 22 ferrovias brasileiras. Quando a RFFSA foi implantada no Ceará, iniciou-se também um processo de fusão da RVC com as diversas unidades de operação, para melhorar a qualidade dos serviços e reduzir os custos. Mas em 1998, apenas 41 anos depois de sua fundação, a

rede federal foi privatizada e a RVC/RFFSA foi concedida à Companhia Ferroviária do Nordeste (CFN).

A entrada da rede ferroviária no campo da preservação do patrimônio público nacional deu-se no contexto de vigência da RFFSA. No ano de 1980, o Ministério dos Transportes (MT) criou o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico, intitulado Preserve, coordenado pela museóloga Maria Elisa Carrazzoni. A ação tinha por objetivo promover, recuperar e preservar materiais e construções de valor histórico e artístico importantes para a memória do setor de transporte (Matos, 2019). Dois anos depois, fundou-se o Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará (CPHFC).

Em 1986, a RFFSA elaborou o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário (Preserfe), com sede no Rio de Janeiro; o novo programa dava continuidade às ações iniciadas pelo Preserve enquanto setor do MT, mas se concentrava naquelas relacionadas apenas ao patrimônio ferroviário para garantir a manutenção dos Centros. Por meio da estrutura e funcionamento dos dois programas, foi possível construir um percurso de valorização dos bens ferroviários de monumentos históricos a patrimônio cultural.

O Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará, conhecido pela classe ferroviária como Museu da RFFSA, situava-se ao número 4829 da Avenida Francisco Sá, outrora denominada Estrada do Urubu, no bairro Carlito Pamplona, periferia da capital cearense. O então prédio administrativo das Oficinas Demóstenes Rockert — conhecidas pelos fortalezenses como Oficinas do Urubu desde os seus primórdios, nos anos 1930, quando pertenciam à Rede Viação Cearense — abrigou o acervo, que contava ainda com a pioneira locomotiva Fortaleza e Marta-Rocha, utilizada no período da II Guerra Mundial (Id.).

Com a extinção da RFFSA, os Centros de Preservação foram desativados, entre eles o Museu Ferroviário. Em 2000, a maior parte do acervo museal cearense foi deslocado para o Centro de Controle Operacional (CCO), sediado na então Estação Ferroviária Prof. João Felipe — antiga Estação Central, que abrigou a primeira viagem de trem do Ceará. No traslado, muitas peças se perderam ou foram danificadas, segundo

relatos da própria classe ferroviária. Foi em 31 de maio de 2007, com a Lei 11.483, que o Governo atribuiu ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a responsabilidade de "receber e administrar os bens móveis e imóveis de valor artístico, histórico e cultural, oriundos da extinta RFFSA, bem como zelar pela sua guarda e manutenção" (Brasil, 2007).

Em 2009, o Iphan transferiu a cessão de mais de 600 itens tridimensionais do antigo Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará para a Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearense (AERVC), conforme o Termo de Cessão n. 020/2009. A entidade de engenheiros, que atualmente possui a tutela dos bens ferroviários no Ceará, é guardiã desta memória. Após receber o acervo do extinto Museu da RFFSA, o grupo tentou organizar uma exposição no CCO, que foi desativada por falta de recursos em 2007. Em 2015, os materiais foram transportados para o Chalé do Engenheiro, também situado na Estação Ferroviária, onde ficaram abrigados até o Governo do Estado do Ceará iniciar as obras de restauro do Complexo Cultural Estação das Artes em 2019.

Em 17 de novembro de 2023, um novo Museu Ferroviário foi apresentado ao público cearense: o Museu Ferroviário Estação João Felipe, cujo acervo é oriundo dos objetos remanescentes do antigo museu do Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará. Agora, o equipamento é vinculado à Secretaria da Cultura do Governo do Ceará e gerido pela Organização Social (OS) Instituto Mirante de Cultura e Arte.

Na fala inaugural do espaço, a Secretária da Cultura do Ceará em exercício, Luisa Cela de Arruda Coelho, pontuou o valor histórico arraigado ao equipamento cultural, o último a compor o Complexo Cultural Estação das Artes:

> É importante um governo que reconheça a cultura como parte importante. Porque é impressionante a quantidade de pessoas que chegam à Estação que recuperam memórias e vidas. Entregar hoje esse museu é mais um passo na nossa responsabilidade, porque a cultura é um direito humano. As pessoas devem ter acesso a nossa memória porque é ela que faz sermos o que nós somos e que constrói nossa história. (Campos, 2023)

A reconstrução do Museu Ferroviário — ou a construção de um novo Museu Ferroviário, em consonância com as atuais diretrizes do campo museal e em diálogo com outros atores sociais — suscita múltiplas questões. De um Centro de Preservação da História Ferroviária vinculado ao Ministério do Transporte a um equipamento público gerido por uma Secretaria da Cultura estadual, o que muda, o que permanece, o que comunica atualmente este museu?

Este artigo analisa a comunicação como dimensão estruturante da política cultural, tomando como objeto empírico o Museu Ferroviário Estação João Felipe. Nossa investigação trabalha o campo comunicacional, em seu sentido amplo de difusão, como eixo transversal da política pública, ampliando o acesso simbólico ao patrimônio e reconfigurando a relação entre Estado, instituição museal e sociedade.

O experimento metodológico deste artigo é atravessado por diferentes formas de pesquisar, pluralidade que busca dialogar com a minha proximidade enquanto autora — e aqui abandono o "nós" ontológico — que pesquisa e trabalha no Museu Ferroviário Estação João Felipe, ocupando o cargo de coordenação de comunicação desde 2023. Neste sentido, trilho um percurso entre revisão bibliográfica e observação participante.

2. Museu Ferroviário Estação João Felipe

A proximidade entre os campos da museologia e da comunicação se apresenta já na definição do que é um museu. O conceito mais recente, no âmbito deste artigo, foi aprovado em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do International Council of Museums (ICOM) em Praga, capital da República Checa. A elaboração teórica aconteceu ao longo de meses entre os anos 2020 e 2022 e incluiu variadas etapas colaborativas, nas quais a comunidade museal de diversos países enviou sugestões e comentários — no Brasil, mais de 2.300 participações foram registradas nas consultas públicas realizadas.

A atual definição de museu postula que:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a

> sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM Brasil, 2022)

Ao comunicar o patrimônio cultural, função dos museus por excelência, a instituição museal expande o objeto de estudos da comunicação. França e Simões (2016) destacam que as práticas comunicativas são mais amplas que as mídias: das conversas pessoais às atividades grupais, a exemplo. Para as pesquisadoras, o objeto de estudo do campo comunicacional é, exatamente, a comunicação.

> Uma concepção, uma forma de ver, perceber e enquadrar uma ação qualquer enfocando e resgatando sua dimensão comunicacional. Trata-se de um modelo através do qual podemos ler um dado fenômeno, por exemplo, um programa televisivo, um comício, uma conversa, enquanto prática comunicativa, troca simbólica que envolve vários elementos. (...) A Comunicação, enquanto campo de estudo, apresenta-se como proposta de um novo caminho para conhecer e tratar os fenômenos sociais. (França e Simões, 2016, p.27)

O objetivo da análise comunicativa, na leitura das autoras, é captar o desenho dessas relações; o posicionamento dos sujeitos interlocutores; a criação das formas simbólicas; a dinâmica de produção de sentidos. Como uma instituição que “pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe” (ICOM, 2022) o patrimônio, o museu comunica por meio do objeto musealizado e a mediação entre os acervos e o público receptor. “Qualquer museu é o lugar onde se expõem objetos, e isso compõe processos comunicativos que necessariamente se constituem na seleção de peças que devem ir para o acervo e no modo de ordenar as exposições” (Ramos, 2004, p.14), descreve Ramos na obra *A danação do objeto.*

A atual exposição de longa duração do Museu Ferroviário Estação João Felipe intitula-se *Nos trilhos do tempo. Histórias da ferrovia do Ceará*, com curadoria e expografia assinadas por André Scarlazzari e Marcus Braga. A mostra reúne 180 obras, entre objetos, fotografias e documentos, conforme indica a Figura 1. A criação de ambientes cenográficos e imersivos, bem como a utilização de recursos tecnológicos para transmitir a história e o significado, integram o jogo de projetos da expografia. A sala expositiva conta também com projeções de locomotivas em tamanho real e um

monitor profissional touch screen que apresenta aos visitantes fotos e informações sobre a via férrea cearense.

Figura 1 - Exposição “Nos trilhos do tempo. Histórias da ferrovia do Ceará” no Museu Ferroviário Estação João Felipe, em Fortaleza (CE)



Crédito: Tainá Cavalcante, 2024.

Para construir a exposição de longa duração, André Scarlazzari e Marcus Braga dialogaram com historiadores — como o pesquisador cearense Levi Jucá, creditado na mostra como autor dos textos — e com entidades ferroviárias atuantes no estado, sejam elas a Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearense (AERVC); a Associação de Preservação da Memória Ferroviária do Ceará (APREMFECE) e a Associação dos Ferroviários Aposentados do Ceará (AFAC). Os temas dos painéis são: “Brasil nos trilhos”, “Ceará nos trilhos”; “Impactos sociais”; “Rede ferroviária”; “Impactos ambientais”; “Da ferrovia para o mundo”; “Estação ferroviária”; “Garagem”; “Os trabalhadores”; “O trem e as horas”; “O trem agente de informação”; e “A mulher na ferrovia”.

O depoimento da pesquisadora e historiadora Cristina Holanda, primeira diretora do Museu Ferroviário Estação João Felipe (2022-2024), indica o teor do caminho expográfico: uma mostra visual que evidencia não o trem enquanto meio de transporte, mas o papel histórico e social dos trabalhadores da via férrea e a transformação dos centros urbanos a partir do modal:

> O Museu Ferroviário é um museu histórico com recorte específico, que é a história da ferrovia e das pessoas que passaram pelas ferrovias e pelas estações de trem — ou seja, do contributo desta tecnologia e de que forma essa tecnologia ainda impacta no estado. O trem está no presente, e um dos elementos do Museu é contribuir para essa reflexão. (HOLANDA, 2024, entrevista concedida à autora).

Uma das referências clássicas nas investigações teóricas sobre museus históricos, tipologia do Museu Ferroviário Estação João Felipe, é o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses. Na obra *Para que serve um museu histórico?* (1992), o autor concebe museus históricos não como instituições voltadas para objetos históricos, mas sim para problemas históricos. Isso nos coloca reflexões importantes sobre os usos públicos do passado: quais objetos são musealizados? Por quem? Por quê?

> No museu os objetos se transformam, todos, em documentos, isto é, objetos que assumem como papel principal o de fornecer informação, ainda que, para isso , tenham que perder a serventia para a qual foram concebidos ou que definiu sua trajetória. É por isso que um relógio, numa coleção, deixa de ser um artefato que marca a hora: ninguém coleciona relógios para cronometrar o tempo com maior precisão. (...) Num museu histórico, nenhum objeto é utilizado segundo seus objetivos práticos originais. (Meneses, 1992, p.4)

Diretor do Museu Paulista da USP à época da obra, Meneses questionou-se: "Poderia o Museu Paulista, como museu histórico que é, conciliar as necessidades de evocação e celebração da memória com a responsabilidade?" (Meneses, 1992, p.4). Em diálogo com Michael Pollak, compreendemos a memória como um campo em disputa. O austríaco retoma o pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs sobre a seletividade de toda memória e a negociação entre as memórias coletivas e individuais, mas questiona o caráter "destruidor , uniformizador e opressor da memória coletiva nacional" (Pollack, 1989). O caráter potencialmente problemático de uma memória

coletiva nos interessa nesta investigação, onde a narrativa do progresso é associada à ferrovia. Mas quais grupos ferroviários têm suas narrativas contempladas pelo museu?

É neste contexto que observamos o lugar da oralidade na construção da memória. "Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional" (Pollack, 1989, p.4).

A seleção dos temas que integram a exposição, retomando o conceito de Halbwachs, não apenas indica uma seletividade de toda memória, como também um processo de negociação para traçar conversações entre memórias individuais e memórias coletivas. Seriam as memórias dos trabalhadores das vias férreas tão somente a dos engenheiros que tutelam o acervo? O pesquisador Nilton Melo Almeida, na obra *Os ferroviários na cartografia de Fortaleza: Rebeldes pelos caminhos de ferro* (2012), apresenta uma variedade de profissionais trabalhadores da via férrea, de eletricistas a maquinistas.

> Interessa dar relevância ao papel dos ferroviários que pilotaram locomotivas, dos ferroviários como trabalhadores que resistiram aos sistemas de controle no ambiente de trabalho, dos ferroviários como militantes que agitaram as entidades representativas da sua categoria, dos ferroviários como sujeitos de sua classe espalhando ideais revolucionários, dos ferroviários cidadãos que, no anonimato, interferiram no cotidiano de Fortaleza. (Almeida, 2012, p.51)

É nesta complexa trama de sujeitos e narrativas que se edifica o trabalho do Museu Ferroviário Estação João Felipe. Com uma equipe composta por 16 funcionários em fevereiro de 2026 — sendo oito ligados ao núcleo educativo; três ao núcleo de acervo; dois ao financeiro; dois à comunicação e uma direção —, o equipamento público constrói uma programação diversa que envolve rodas de conversa, palestras, oficinas, visitas mediadas às exposições de longa e curta duração, como também ao prédio histórico do Complexo Cultural Estação das Artes, entre outras ações para promover a cultura ferroviária no estado.

No sistema PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação), proposto pela *Reinwardt Academie de Amsterdam* no final da década de 1980, as funções de exposição, publicação e educação exercidas pelas instituições museais estão relacionadas ao campo da comunicação. “De maneira mais geral, a comunicação foi-se tornando progressivamente, no fim do século XX, o princípio motor do funcionamento do museu” (Desvallées; Mairesse, 2013, p.36), defendem André Desvallées e François Mairesse.

O papel da comunicação na salvaguarda do patrimônio cultural e da memória cearense, neste sentido, é aqui compreendido como uma política cultural.

3. Comunicação museológica como política cultural

Sede da primeira secretaria estadual de cultura do Brasil — a Secult Ceará, criada em 1966 —, o Ceará assumiu posições relevantes nesse setor (Barbalho, 1998; 2005). O estado foi o primeiro do Brasil, a exemplo, a sancionar a Lei Aldir Blanc em 2020. É neste estado pioneiro, onde quase 30 espaços integram a Rede Pública de Equipamentos Culturais da Secult CE, que avançamos no debate sobre comunicação museológica e seu impacto na construção simbólica do Museu Ferroviário Estação João Felipe.

A pesquisadora Marília Xavier Cury, em sua tese de doutoramento *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção* (2005), ampliou o conceito de estudos de recepção de museu ao refletir sobre um modelo que nomeou como interação: “Esta proposta foi assim denominada porque rompe com a cadeia linear emissor-receptor, ao rever os seus papéis no processo de comunicação. A interação cria um lugar de encontro dos horizontes da instituição museal e do público” (Cury, 2005, p.78). Neste sentido, abandona-se a noção da comunicação apenas como um instrumento de divulgação da programação, compreendendo o campo como fundamental na construção de espaços de diálogo onde a sociedade debate seus valores, memórias e identidades.

No caso do Museu Ferroviário Estação João Felipe, a relação entre os ferroviários e o equipamento cultural é muito mais profunda do que a de um simples visitante com um espaço de exposições. A presença constante de integrantes da AERVC, APREMFECE e AFAC — ferroviários aposentados da RFFSA ou entusiastas do tema — na construção de eventos e programações transforma essa relação emissor-receptor, operando o fazer museal em outra lógica. Exemplificamos: em pelo menos três quartas-feiras do mês, trabalhadores da via férrea realizam uma Roda de Conversa com Ferroviários em parceria com o Museu Ferroviário, pautando temas ligados à memória do segmento.

Figura 2 - Maria Erivany Soares, presidenta da AFAC, conduz atividade na Roda de Conversa com Ferroviários



Crédito: Fernanda Siebra, 2025.

Iniciada ainda em 2023, a Roda de Conversa com Ferroviários é uma atividade do projeto Memória Viva Ferroviária, ligada ao programa educativo do equipamento. Em março de 2026, a ação completa a marca de 100 encontros, promovendo um espaço de comunicação onde os sujeitos narram suas próprias histórias. São essas narrativas que atualizam a atuação dos educadores museais, tornando a exposição de longa duração também um espaço vivo de construção discursiva. Maria Erivany Soares da Silva (Figura 2), professora aposentada, presidenta da Associação dos Ferroviários Aposentados do Ceará (AFAC) e militante ativa pelos direitos das pessoas idosas, relata:

> Essa memória tem que ser permanente. Diante da extinção da RFFSA e da destruição da Estação João Felipe pelo próprio tempo, este Museu nos traz uma história tão bonita, que enfrentou dificuldades, mas teve muitas vitórias. A importância do transporte ferroviário para o desenvolvimento do Ceará, as cidades que a ferrovia originou, o emprego para as famílias, as gerações que trabalharam lá… Tudo isso está retratado na exposição. Eu me vejo no Museu Ferroviário Estação João Felipe, eu me encontrei em muitas imagens. Isso toca profundamente a nós, ferroviários (SILVA, 2024, entrevista concedida à autora).

A política cultural é uma política de produção de sentidos, e a comunicação é um vetor importante nessa complexa equação. O campo comunicacional, em seu sentido amplo de difusão, atua como um princípio organizador, uma prática de escuta ativa e um dispositivo entre o público e a gestão. “No Brasil, na maioria das vezes, a ação na área da cultura tem sido pensada a partir de uma visão limitada ao acontecimento episódico, ao evento, inclusive por muitos dos gestores da área pública”, pontua Lia Calabre (2019, p.18).

No âmbito da administração pública, as políticas culturais também enfrentam o desafio da descontinuidade, ora por fatores econômicos, ora por mudanças na gestão. Um dos caminhos a serem trilhados nesse processo de construção de políticas de longo prazo, segundo Calabre (2019) é o do envolvimento dos agentes afetados por essas políticas. “As políticas públicas implementadas tenderão tanto mais a se efetivar, quanto maior for o grau de pactuação com o público por ela atingido” (*id*., p.22).

É neste lugar que a comunicação museológica se firma, ultrapassando os limites da institucionalidade ao trabalhar com a ressignificação do patrimônio cultural, com a vinculação das pessoas com a narrativa histórica. Ao deslocar as atenções do museu como edifício ou acervo musealizado para o cotidiano do público como mediador dessa construção simbólica, a comunicação atua como prática relacional e não apenas informativa, movendo o patrimônio da condição de objeto preservado para uma noção de pertencimento.

Referências Bibliográficas

CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. 1 e-book (218 p.).

CAMPOS, Isabella. *Governo do Ceará inaugura Museu Ferroviário no Complexo Estação das Artes.* Casa Civil do Governo do Ceará, Fortaleza, 22 nov. 2023. Disponível em: https://www.casacivil.ce.gov.br/2023/11/22/governo-do-ceara-inaugura-museu-ferroviario-no-complexo-estacao-das-artes/. Acesso em: 10 ago. 2024.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM Brasil). *O que é um museu?* Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2781. Acesso em: 10 ago. 2024.

BRASIL. Lei nº 11.483, de 31 de maio de 2007. Dispõe sobre a revitalização do setor ferroviário, altera dispositivos da Lei nº 10.233, de 5 de junho de 2001, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 31 maio 2007.

FRANÇA, Vera. SIMÕES, Paula. *Curso Básico de Teorias da Comunicação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. Entrevista concedida a Bruna Forte. Fortaleza, 23 jun. 2024. Gravação em áudio.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Histórias da ferrovia no Brasil*. Portal Iphan. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/609. Acesso em: 10 ago. 2024.

LIMA, Francisco de Assis Silva de; PEREIRA, José Hamilton. *Estradas de ferro no Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2009. 248 p.

MATOS, Lucina Ferreira. A entrada da rede ferroviária no campo da preservação do patrimônio público nacional. *Revista CPC*, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 27, p. 86–113, 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v14i27p86-113. Disponível em: https://revistas.usp.br/cpc/article/view/151523. Acesso em: 10 ago. 2024.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Para que serve um museu histórico?* Como explorar um museu histórico. São Paulo: Museu Paulista, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SILVA, Maria Erivany Soares da. Entrevista concedida a Bruna Forte. Fortaleza, 15 jan. 2024. Gravação em áudio.

MESA VII

Equipamentos:
Gestão e política

GESTÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Rebeca Brandão[1]
Cíntia Monsores[2]
Manoel Silvestre Friques[3]

RESUMO:
A comunicação compartilha uma abordagem metodológica para a gestão de redes de equipamentos culturais, tendo por base nossa experiência com uma rede de equipamentos públicos, a consultoria de uma rede privada de equipamentos, além de pesquisas sobre o tema. A sistematização da metodologia ocorre no âmbito do Laboratório de Cultura e Tecnologia Social (LACUTS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

PALAVRAS-CHAVE: gestão cultural, federalismo cultural, políticas culturais, políticas públicas, cultura.

Introdução

Nas últimas décadas, o debate sobre a gestão cultural no Brasil tem se consolidado por meio de uma série de iniciativas que contemplam questões diversas, incluindo-se aí ao federalismo cultural, a institucionalização de políticas culturais, os mecanismos de financiamento, as condições de trabalho, a cidadania cultural, dentre outras frentes. Neste campo, um debate importante diz respeito ao que podemos chamar

[1] Rebeca Brandão é gestora cultural, pesquisadora e assessora da Secretaria Executiva do Ministério da Cultura. Integra o LACUTS — Laboratório de Cultura e Tecnologia Social da UNIRIO e foi coordenadora do curso Engenharia Cultural: como práticas de gestão podem impactar territórios (2021 - 2024), realizado em parceria com o Observatório de Favelas. E-mail: outrarebeca@gmail.com
[2] Cíntia Monsores é gestora pública cultural e pesquisadora, mestranda em Administração Pública pela Fundação Getulio Vargas (FGV). Foi gestora da Arena Jovelina Pérola Negra (2012–2018) e Gerente da Rede de Lonas, Arenas e Areninhas da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2021–2023). Atualmente é Coordenadora do Núcleo de Projetos Culturais do Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro. E-mail:cintiamonsores@gmail.com
[3] Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), professor de Engenharia de Produção da Unirio e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO- UFRJ) e em Memória Social (Unirio). Engenheiro de produção (UFRJ), teórico do teatro (Unirio), doutor em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento (IE-UFRJ), doutor em Teatro (Université Paris-Nanterre) e doutor em História da Arte (PUC-Rio). Mestre em Artes Cênicas (Unirio). Foi Pesquisador Visitante na Columbia University (2015-16), na Université Paris Nanterre (2019), na Université Libre de Bruxelles (2024) e na Universitat Autonoma de Barcelona (2025). E-mail: manoel.friques@gmail.com

de “políticas de equipamentos culturais”, considerando os esforços de descentralização das práticas artísticas-culturais e o pleno exercício dos direitos culturais resguardados pela Constituição Federal de 1988.

A construção de uma rede descentralizada de equipamentos culturais enfrenta um feixe de desafios, que incluem o conhecimento do território, as diferentes vocações artístico-culturais e perspectivas de grupos comunitários, os jogos de persuasão política, os recursos orçamentários escassos, dentre outros fatores. Dada a complexidade que o tema solicita, compartilhamos, nesta comunicação, uma proposta metodológica para a gestão de rede de equipamentos culturais. Tal proposta se baseia em três fontes: a experiência gerencial das autoras em equipamentos culturais públicos, seja como gerente da rede ou gestora de equipamento; o conhecimento acumulado em consultorias de redes privadas de equipamentos culturais; e, por fim, a pesquisa sobre o tema empreendida ao longo desta jornada.

É importante dizer que nossa proposta metodológica adota a premissa central do *design thinking*, qual seja, a necessidade de se construir consensos em um contexto marcado pela heterogeneidade de saberes, trajetórias e visões de mundo. Para isso, mobilizamos instrumentos metodológicos distintos e complementares, que incluem questionários (abertos e fechados), cartografias afetivas, imersões, dinâmicas de toró de palpites (*brainstorming*) e prototipagens. A partir desta caixa heterogênea de ferramentas, a gestão de uma rede de equipamentos culturais se torna efetiva, podendo atender às múltiplas demandas dos agentes aí envolvidos.

O primeiro passo: quebrando o gelo

O primeiro passo de nossa proposta metodológica é o conhecimento dos sujeitos implicados na rede de equipamentos culturais. Quais são suas formações? Suas histórias? Seu perfil socioeconômico? Seu perfil acadêmico? Gostos? Preferências? Necessidades? Condições financeiras?

Devemos tentar responder a tais perguntas, propondo algumas segmentações. Pois, de um lado, há a comunidade de gestores, coordenadores, analistas e técnicos cujo

trabalho é essencial para o funcionamento diário de um equipamento. Complementarmente, há a comunidade de artistas e fruidores culturais que frequentam o equipamento, cabendo ao primeiro grupo a responsabilidade de satisfazê-los. Há, ainda, outros agentes envolvidos no processo. Por ora, vamos focalizar estes dois grandes grupos: os trabalhadores de um equipamento; e aqueles que usufruem – seja como artistas ou participantes-fruidores – dos fenômenos culturais programados em um determinado equipamento cultural.

Para o primeiro grupo – dos trabalhadores culturais envolvidos na gestão diária do equipamento – propomos duas dinâmicas: em primeiro lugar, uma apresentação "quebra-gelo", na qual cada trabalhador fala de seu percurso formativo e de suas competências centrais, elegendo, em seguida, o próximo a fazê-lo. O compartilhamento coletivo de trajetórias e competências em uma dinâmica circular permite um autorreconhecimento do grupo enquanto coletividade específica de gestão. Deste primeiro momento, podemos retirar informações preciosas, como, por exemplo, a constatação que a maioria de gestores possui (ou não) o ensino superior em produção cultural. Estas tendências estruturais de formação nos ajudam a mapear as necessidades de tradução e de mediação entre linguagens profissionais distintas, resultantes de formações díspares – entre um físico e um historiador, por exemplo. Desta dinâmica, resulta o primeiro mapeamento de competências e recursos centrais à rede de equipamentos, sendo possível identificar também possíveis lacunas.

Outra ferramenta bastante útil é a cartografia afetiva do território. Aqui, solicitamos aos trabalhadores que construam coletivamente o mapa do território onde o equipamento se localiza, identificando aqueles espaços – ruas, festas, equipamentos, casa, escolas, etc. – atrelados afetivamente a suas trajetórias individuais. Deste exercício, resulta um importante ativo: o valor coletivo do território derivado das afecções das vivências individuais e coletivas.

Segundo passo: design de serviços culturais

Para o segundo grupo – as comunidades de artistas e fruidores/participadores –, propomos o que batizamos de "design de serviços culturais". O que isso significa?

Nas últimas décadas, o termo *design*, antes voltado apenas à construção de artefatos, passou a ser utilizado para o mundo dos serviços. Tanto em um caso quanto em outro, o processo de criação tem como ponto de partida o usuário do bem ou serviço, cujo olhar deflagra um fluxo interdisciplinar de criação pautado por uma abordagem holística, evidente e co-criativa. A diferença, contudo, refere-se ao modo como o design pode conectar ou dissociar os seres humanos.

Ao refletir sobre a diferença entre "designs materiais" e "designs imateriais", Vilém Flusser (2007) destaca nos segundos a visibilidade de sua face intersubjetiva e dialógica. Em outras palavras, enquanto o design de coisas reforça a relação do ser humano com um objeto, distanciando-o de seus pares, o "design imaterial" tem a capacidade de robustecer as conexões entre os sujeitos.

Flusser (2007) ressalta ainda que o termo "design", em sua acepção anglo-saxônica, pode funcionar como verbo ou substantivo. É interessante observar como a palavra, tal como ela é recuperada pelo autor, abarca muitos dos sentidos vinculados à noção de estratégia: plano, propósito, astúcia, fraude, meta, intenção, projetar, configurar, esquematizar etc. Além disso, o termo naturalmente se situa na fronteira entre o estético e o científico; entre arte e técnica.

A abordagem teórica de Flusser, conjugada ao desenvolvimento do "design de serviços", nos permite dizer que o "design de serviços culturais" requer o diagnóstico territorial. Isto quer dizer que o processo de composição de uma programação deve considerar critérios como: adequação ao perfil do equipamento e do território; disponibilidade de pauta; adequação aos princípios da instituição, etc. Para isso, é necessário um processo de diagnóstico realizado pela comunidade na qual o equipamento está inserido. Tal diagnóstico é realizado por meio de diversos canais, a depender do agente cultural contemplado: para os artistas locais, espaços de apresentação e de desenvolvimento de suas pesquisas de linguagem; para os parceiros

locais, como escolas e centros de assistência social, espaços para a prestação de serviços sociais e comemorações de ciclos; para os cidadãos, de modo geral, experiências de fruição cultural, sociabilidade e pertencimento.

Sendo assim, a primeira etapa no processo de "Design de Serviços Culturais" diz respeito ao retrato das necessidades artísticos-culturais mapeadas por gestores, cidadãos e coletivos culturais de um dado território. Trata-se, em outras palavras, de um processo centrado no cidadão cultural e que mobiliza, necessariamente, pessoas com trajetórias profissionais e experiências de vida distintas. Há, portanto, um processo colaborativo e experimental onde os gestores, em diálogo com os cidadãos e parceiros, arriscam alguns eventos e atividades, em uma lógica de tentativa e erro típica das experiências artístico-culturais. Caso os eventos sejam bem-sucedidos, em termos quantitativos e/ou qualitativos, eles entram no calendário do espaço.

Terceiro passo: pactuando conceitos

Uma terceira frente de ação refere-se à construção coletivas de conceitos-chave para a gestão de equipamentos culturais. Como diriam os comunicólogos, comunicação é ruído. Para que possamos minimizar os ruídos comunicacionais – ou, ao menos, utilizá-los de modo efetivo e criativo – sugerimos uma etapa fundamental, que é a pactuação de conceitos. Afinal de contas, o que é uma rede? O que é um território? O que é um equipamento cultural? O que é um ecossistema cultural? O que é uma programação? Quais os princípios de uma curadoria/direção artística? Todas estas perguntas, devem ser respondidas coletivamente, gerando, em decorrência daí, maior engajamento da equipe e também um alinhamento institucional.

É importante dizer que a conceituação coletiva não deve ser lida como o estabelecimento rígido de conceitos imutáveis e atemporais. Embora a conceituação deva ser rigorosa, ela não é rígida. Em outras palavras, é preciso que os conceitos sejam repactuados ao sabor das transformações sociais. Além disso, o desafio aqui é conceituar coletivamente as noções fundamentais, de modo que elas engendrem, de um

lado, um alinhamento institucional, e, de outro lado, uma autonomia e uma flexibilidade gerencial. Este equacionamento não é simples de ser feito, merecendo atenção especial.

Quarto passo: mapeando os grupos de interesse

No mundo dos negócios, há uma ferramenta frequentemente utilizada para organizar as diferentes expectativas, desejos, motivações, poderes, impactos, dentre outros fatores, dos diferentes agentes envolvidos em uma determinada organização. Consideramos este instrumento analítico fundamental para um olhar integrado para a gestão da rede de equipamentos culturais.

Para compreender o funcionamento de uma determinada rede de equipamentos culturais, adotamos o conceito de "grupos de interesse" (*stakeholders*), por sua capacidade de dar conta de sistemas organizacionais baseados em relações, interdependências e múltiplos centros de influência. Esse conceito permite deslocar a análise da unidade isolada para o conjunto de atores que, de diferentes formas, participam, influenciam ou são impactados pela atuação dos equipamentos culturais.

Nessa abordagem, *stakeholders* não são tratados como públicos segmentados ou beneficiários passivos, mas como grupos de interesse que constituem a própria rede. Cada grupo ocupa uma posição específica, com distintos graus de poder, interesse, influência e alinhamento. É a configuração dessas relações que determina a capacidade de uma rede operar de forma integrada. Assim, a atuação cultural não é compreendida apenas como oferta de programação, mas como resultado da interação contínua entre agentes institucionais, territoriais, produtivos e simbólicos.

A análise pelos grupos de interesse torna visível a arquitetura relacional da rede: quem são os atores reconhecidos como centrais, quais relações são estruturadas, onde há assimetrias e quais grupos permanecem pouco integrados aos processos de decisão. Essa leitura é fundamental para compreender os desafios observados na construção de consensos e pactuações comuns, uma vez que tais dificuldades estão diretamente relacionadas à forma como os grupos de interesse se posicionam e se conectam no interior da rede.

A opção por esta ferramenta não é neutra: trata-se de deslocar o foco da programação e das atividades para o modo como o sistema se organiza, distribui poder, reconhece expectativas e estrutura suas decisões. Em termos produtivos, *stakeholders* revelam:

- Onde o sistema concentra esforço;
- Quem é reconhecido como estratégico;
- Quais relações são estruturais e quais são contingentes.

Assim, compreender os *stakeholders* da rede é compreender o projeto institucional que a rede executa — ainda que não explicitamente formulado.

Cada rede de equipamentos culturais mobiliza uma diversidade de grupos de interesse, dentre os quais podem destacar: funcionários, gestores, comunidade empresarial, comunidade industrial, públicos, alunos, famílias, artistas, sindicatos, pontos de cultura, escolas, associações de moradores, governos (municipal, estadual e/ou federal), intermediários culturais, instituições culturais, curadores, fornecedores, etc. Para cada um dos grupos de interesse selecionado, é importante que os gestores identifiquem suas expectativas, interesses e motivações, dentre as opções abaixo:

- Apoio financeiro ou logístico;
- Espaço de visibilidade e difusão cultural;
- Participação em decisões estratégicas;
- Formação artística ou técnica;
- Sustentabilidade de projetos;
- Reconhecimento simbólico e institucional;
- Valorização de identidades locais;
- Inovação e criação de redes colaborativas.

O próximo passo é compreender como cada equipamento atende às expectativas para cada grupo selecionado, identificando-se quais os indicadores de monitoramento de atendimento e de satisfação utilizados em cada equipamento. Para um maior

aprofundamento, os gestores devem registrar suas percepções sobre cada grupo de interesse, considerando os seguintes aspectos:

- Grau de satisfação percebido com o equipamento;
- Grau de influência e poder sobre o equipamento;
- Grau de impacto do equipamento;
- Grau de alinhamento de objetivos com o equipamento;
- Tipo de envolvimento predominante;
- Nível de diálogo e interação entre o grupo e o equipamento;
- Nível de controle de recursos para o equipamento;
- Estágio da relação do equipamento com cada grupo;
- Conflitos entre expectativas, interesses e motivações entre os grupos.

Podemos ainda aprofundar este mapeamento, considerando quatro aspectos complementares:

1. Grau de alinhamento dos objetivos de cada grupo de interesse com o equipamento, a partir de uma escala Likert;
2. Nível de diálogo e interação estabelecido entre o grupo e o equipamento, a partir de uma escala Likert;
3. Estágio de maturidade dessa relação: Para isso, podem ser oferecidas cinco possibilidades: inexistente; inicial (contato pontual); em consolidação (diálogo frequente); consolidada (parceria contínua); estratégica (integração permanente).; e
4. Tpo de envolvimento que cada grupo mantém com o teatro, dentre as seguintes opções: Financeiro (apoio, patrocínio, repasse); Operacional (execução, gestão); Estratégico (planejamento, decisão); Simbólico (imagem, legitimidade); Educativo (formação, capacitação); Comunitário (pertencimento, identidade local); Digital/Comunicacional (plataformas, campanhas, dados); e Curadoria (programação, pauta).

Em conjunto, esses quatro aspectos permitem aprofundar e qualificar as análises anteriormente empreendidas. A pergunta norteadora desta etapa é: as respostas relativas ao alinhamento, envolvimento, diálogo e maturidade das relações refletem — e em que medida — a arquitetura relacional da rede delineada anteriormente?

Um outro passo importante no mapeamento dos grupos de interesse refere-se à identificação das funções de um equipamento cultural conforme cada grupo. A tabela abaixo apresenta oito dimensões complementares da função do equipamento cultural no interior de seu ecossistema, formuladas como um instrumento teórico-analítico para o mapeamento das expectativas dos diferentes grupos de interesse mobilizados por cada unidade.

Quadro 01 – Tabela de Expectativas

Dimensão	Expectativa	O que revela
Material	Apoio financeiro ou logístico	O equipamento como infraestrutura de viabilização
Visibilidade	Espaço de visibilidade e difusão cultural	O equipamento como vitrine
Governança	Participação em decisões estratégicas	O equipamento como arena política
Formativo	Formação artística ou técnica	O equipamento como escola
Produtivo	Sustentabilidade de projetos	O equipamento como incubadora
Simbólico	Reconhecimento simbólico e institucional	O equipamento como legitimador
Territorial	Valorização de identidades locais	O equipamento como nó comunitário
Inovação	Inovação e criação de redes colaborativas	O equipamento como laboratório de rede

É possível ainda analisar o poder relativo de cada grupo de interesse a partir de três dimensões correlacionadas: o grau de controle que os grupos exercem sobre os recursos do equipamento; o grau de impacto que o equipamento produz sobre esses grupos; e o grau de influência e poder que cada grupo exerce sobre as decisões, dinâmicas e orientações do equipamento. Para isso, a ferramenta metodológica utiliza é a escala Likert. A partir da análise desses aspectos, é possível propor, ao final, uma “geografia do poder” por meio de uma matriz de poder e impacto, considerando o mapa político do ecossistema do equipamento.

A matriz de poder e interesse é um instrumento derivado da teoria dos *stakeholders*, utilizada na gestão de sistemas complexos e na análise de governança. Seu objetivo não é classificar atores de forma normativa, mas tornar visível a distribuição de poder, expectativas e capacidade de influência dentro de um sistema. A matriz cruza duas dimensões fundamentais:

- Poder: capacidade efetiva de influenciar decisões, controlar ou mobilizar recursos (financeiros, simbólicos, institucionais), impor restrições ou viabilizar ações.
- Interesse: grau de envolvimento, expectativa, dependência ou impacto percebido em relação às atividades e aos resultados do sistema.

A força da matriz não está na categorização em si, mas no fato de que ela expõe assimetrias, zonas de conflito silencioso e desalinhamentos estruturais entre quem decide, quem executa e quem é afetado. Em sistemas culturais institucionais, a matriz permite deslocar a análise da programação para a governança, evidenciando que dificuldades de consenso raramente decorrem de divergências de opinião, mas da forma como poder e interesse estão distribuídos e reconhecidos. Embora o questionário não investigue diretamente poder e interesse, ele reúne um conjunto de variáveis que permitem inferi-los de maneira consistente, a partir de indicadores como: grau de influência percebido; grau de impacto percebido; nível de alinhamento de objetivos; tipo de envolvimento; controle de recursos; e expectativas e desejos atribuídos a cada grupo de interesse.

Nesse sentido, a matriz não se configura como uma sobreposição externa ao formulário, mas como uma leitura transversal que organiza percepções dispersas em uma estrutura analítica inteligível.

Quinto passo: quais mecanismos de coordenação da rede?

Se o quarto passo permitiu explicitar a arquitetura relacional da rede – tornando visível a distribuição de poder, interesse e influência entre os grupos que compõem o ecossistema cultural – o quinto passo desloca a atenção para a organização dos processos decisórios que sustentam essa arquitetura. A partir da análise relacional, torna-se possível identificar não apenas quem participa da rede, mas como as decisões circulam entre seus diferentes níveis. Nesse sentido, o quinto passo não se dedica à descrição de conteúdos programáticos, mas à estruturação dos mecanismos de coordenação que organizam a interdependência entre unidades, territórios e instâncias institucionais.

A metodologia parte de uma distinção analítica fundamental: a existência de práticas colaborativas não implica necessariamente a consolidação de governança compartilhada. Redes podem operar com trocas frequentes de informações, circulação de agentes e reconhecimento mútuo sem que seus critérios de decisão estejam explicitados ou formalmente pactuados. Assim, o objetivo deste passo é examinar os dispositivos que estruturam – ou deixam de estruturar – as escolhas estratégicas da rede, deslocando a análise do plano relacional para o plano decisório.

O primeiro movimento metodológico consiste na explicitação de papéis e responsabilidades. A análise da arquitetura relacional frequentemente revela a presença de entendimentos tácitos, nos quais papéis, expectativas e níveis de autonomia operam de forma implícita. Tais arranjos sustentam o cotidiano da rede, mas dificultam a mediação de dissensos ou o alinhamento estratégico quando surgem zonas de ambiguidade. Tornar visíveis esses pactos informais implica identificar níveis de decisão – local, sistêmico e institucional – bem como mapear sobreposições de responsabilidade e campos de indefinição.

O segundo movimento refere-se à pactuação de critérios de tomada de decisão. Uma vez explicitadas as relações e assimetrias, torna-se possível examinar quais parâmetros orientam as escolhas estratégicas. Não se trata de uniformizar práticas ou

restringir autonomias territoriais, mas de estabelecer referências compartilhadas capazes de organizar a interdependência entre unidades. A metodologia propõe, portanto, a análise das instâncias deliberativas existentes, da distribuição de competências e da distinção entre decisões executivas, consultivas e estratégicas. Esse exercício permite deslocar a rede da simultaneidade de iniciativas para a articulação consciente entre elas.

O terceiro movimento consiste na formalização de instâncias de deliberação. A existência – ou ausência – de espaços estáveis de mediação coletiva constitui indicador relevante do grau de maturidade da rede enquanto sistema de governança. A formalização, nesse contexto, não deve ser confundida com burocratização excessiva, mas compreendida como mecanismo de continuidade institucional, memória decisória e transparência dos processos. Ao institucionalizar rituais de alinhamento e critérios compartilhados, a rede fortalece sua capacidade de sustentar pactuações no tempo, reduzindo a dependência de acordos circunstanciais ou lideranças individuais.

O quinto passo, portanto, não introduz um novo eixo temático, mas organiza metodologicamente aquilo que o passo anterior tornou visível. Se a matriz de poder evidencia a distribuição relacional do sistema, os mecanismos de coordenação examinam como esse sistema decide, pactua e sustenta suas escolhas ao longo do tempo. Trata-se do deslocamento da análise da arquitetura relacional para a análise da governança, consolidando a rede como projeto institucional estruturado e não apenas como conjunto articulado de iniciativas.

Sexto passo: O que é curadoria/programação?

Se, no terceiro passo, propusemos a pactuação coletiva de conceitos como estratégia para reduzir ruídos comunicacionais e alinhar sentidos no interior da rede, o sexto passo permite compreender que tal pactuação não constitui apenas um momento preparatório da metodologia, mas um elemento constitutivo da própria curadoria e da programação. Em outras palavras, programar não é um gesto que sucede à pactuação; programar é o modo pelo qual a pactuação ganha forma, densidade e permanência no

tempo. A programação é, assim, o lugar onde o acordo conceitual se transforma em prática institucional da rede.

A experiência demonstra que, na ausência de conceitos compartilhados acerca do que se entende por território, rede, equipamento cultural, ecossistema ou mesmo curadoria, as decisões programáticas tendem a se organizar de maneira fragmentada, respondendo prioritariamente a demandas imediatas, pressões circunstanciais ou disputas implícitas entre grupos de interesse. Nesses casos, o calendário pode até apresentar diversidade aparente, mas carece de coerência interna, pois não se ancora em critérios explicitamente negociados. A pactuação, portanto, não é mero exercício teórico, mas mecanismo estruturante que permite transformar a programação de uma sucessão de eventos em um discurso institucional consistente.

Compreendida nessa chave, a programação deixa de ser concebida como etapa operacional e passa a ser entendida como gramática institucional. A pactuação fornece os termos fundamentais (os princípios, as definições, as prioridades) enquanto a curadoria organiza esses elementos em uma sintaxe temporal, estabelecendo relações entre ações formativas, processos de criação, apresentações públicas, parcerias territoriais e estratégias de difusão. Ao longo do tempo, a repetição de determinadas escolhas, a recorrência de certas linguagens e a valorização contínua de públicos específicos produzem uma linguagem reconhecível, que traduz, de forma concreta, o projeto institucional que uma rede de equipamentos, bem como cada um deles, afirma sustentar.

Nesse sentido, a pergunta metodológica central desloca-se de “o que programar?” para “como os conceitos pactuados organizam as escolhas programáticas?”. Se o território foi coletivamente definido como trama de relações sociais, históricas e simbólicas, a programação deverá refletir essa compreensão por meio de ações que dialoguem com agentes locais, articulem permanência e escuta, reconheçam saberes e práticas já existentes. A pactuação, portanto, infiltra-se nas decisões curatoriais, orientando tanto a seleção de conteúdos quanto a organização das temporalidades e das articulações institucionais.

A programação também constitui o espaço privilegiado de convergência entre os elementos mapeados nos passos anteriores. A arquitetura relacional evidenciada na análise dos grupos de interesse, bem como os mecanismos de coordenação estruturados no quinto passo, encontram na curadoria seu campo de materialização mais visível. Ao observar como se distribuem as pautas, quais grupos são priorizados, quais dimensões do equipamento são ativadas (formativa, territorial, produtiva, simbólica) e quais permanecem periféricas, torna-se possível avaliar se a pactuação conceitual foi efetivamente incorporada ou se permaneceu restrita ao plano discursivo.

Importa destacar que a dimensão política da programação não se apresenta como ponto de partida, mas como decorrência desse processo metodológico. O caráter público da curadoria emerge quando as escolhas deixam de ser resultado de decisões isoladas e passam a expressar consensos construídos coletivamente. A programação torna-se uma linguagem institucional não apenas porque aborda determinados temas ou acolhe determinadas linguagens, mas porque materializa um acordo institucional sobre o papel do equipamento no território e no interior da rede. Nesse sentido, o político não antecede a pactuação; ele se constitui a partir dela, como expressão organizada do comum.

Ao reconhecer a programação como gramática e como ecossistema, a metodologia proposta reafirma que a maturidade de uma rede de equipamentos culturais não pode ser aferida apenas pela quantidade de atividades realizadas, mas pela coerência entre conceitos pactuados, governança estruturada e escolhas curatoriais. A programação funciona, assim, como instância de verificação e síntese: nela se revela se a rede opera por improvisação fragmentada ou por projeto compartilhado; se os pactos construídos são capazes de sustentar decisões no tempo; se a gestão consegue transformar alinhamento conceitual em experiência pública.

O sexto passo, portanto, não inaugura um novo eixo temático, mas consolida o percurso metodológico apresentado ao longo do artigo. É na curadoria e na programação que a rede se torna visível, que os consensos se tornam prática e que a metodologia se converte em forma sensível. Ao organizar o tempo comum, a

programação organiza também o sentido institucional, permitindo que a rede se reconheça não apenas como conjunto de equipamentos articulados, mas como projeto cultural estruturado, capaz de sustentar, no plano simbólico e territorial, os pactos que decidiu assumir.

Considerações Finais

A gestão de redes de equipamentos culturais exige o reconhecimento de que estamos diante de sistemas complexos, nos quais território, políticas públicas, subjetividades profissionais, disputas simbólicas e restrições orçamentárias operam simultaneamente. O desafio não está apenas em fazer funcionar unidades descentralizadas, mas em produzir coerência institucional em um ambiente marcado por heterogeneidades estruturais. É nesse ponto que a metodologia proposta se afirma, não como receita operacional, mas como dispositivo de leitura e organização da complexidade. Algo que, no campo brasileiro de gestão cultural, ainda se revela tímido.

Um dos principais deslocamentos sugeridos por nosso trabalho consiste em retirar o foco exclusivo da programação e direcioná-lo para as camadas que a antecedem e a sustentam: os sujeitos, os territórios, os conceitos, os grupos de interesse e os mecanismos de coordenação. Ao fazer isso, buscamos evidenciar que muitas fragilidades atribuídas à escassez de recursos ou à instabilidade política decorrem, na verdade, da ausência de pactos explícitos e da dificuldade de estruturar arquiteturas relacionais e ecossistemas de governança.

A construção de redes implica lidar com diversidade: de formações, de expectativas, de interesses, de níveis de poder etc. Essa diversidade, se não organizada, tende à fragmentação; se excessivamente controlada, tende à homogeneização improdutiva. O equilíbrio entre alinhamento e autonomia aparece, assim, como um dos grandes desafios das redes de equipamentos culturais. A pactuação conceitual, tal como proposta, surge como mecanismo intermediário: não fixa sentidos de maneira rígida, mas cria um horizonte comum capaz de orientar decisões e reduzir ruídos sem sufocar a pluralidade.

Outro ponto central diz respeito à explicitação das assimetrias. Ao trazer à luz a teoria dos grupos de interesse e a matriz de poder e impacto, propomos uma leitura que desloca o debate do campo das opiniões para o campo das estruturas. Redes de equipamentos culturais são atravessadas por relações de influência e por diferentes graus de controle sobre recursos materiais e simbólicos. Tornar visível essa geografia do poder não significa hierarquizar atores de forma normativa, mas reconhecer que decisões programáticas, critérios curatoriais e prioridades institucionais são sempre atravessados por tais dinâmicas. A maturidade de uma rede não está na ausência de assimetrias, mas na capacidade de reconhecê-las e organizá-las estrategicamente.

A governança aparece, nesse contexto, como dimensão central. Redes de equipamentos podem compartilhar valores e produzir intensa circulação simbólica, mas, sem mecanismos claros de coordenação, permanecem vulneráveis à descontinuidade e à personalização excessiva das decisões. Formalizar instâncias deliberativas, explicitar responsabilidades e pactuar critérios decisórios não significa burocratizar a cultura, mas criar condições para sua sustentabilidade institucional naquilo que denominamos “políticas de equipamentos culturais”. Trata-se de produzir memória organizacional e de garantir que os consensos construídos não dependam exclusivamente da permanência de determinados indivíduos.

A compreensão da programação como gramática e como ecossistema consolida essa perspectiva. Ao afirmar que programar é dar forma concreta aos pactos conceituais, dizemos que a “política de equipamentos culturais” não se realiza apenas no plano normativo, mas na coerência entre discurso e prática. A programação revela o projeto institucional em operação: evidencia quem é priorizado, quais dimensões do equipamento são ativadas e como o território é incorporado à ação cultural. Nesse sentido, a gestão deixa de ser mera administração de eventos e passa a ser construção deliberada de sentido público.

Assim, a proposta aqui apresentada sugere que construir uma rede de equipamentos culturais é construir um ecossistema capaz de organizar o comum sem apagar as diferenças que o constituem. Trata-se de aceitar que a cultura opera no entre –

entre arte e técnica, entre território e instituição, entre autonomia e coordenação; entre a dimensão antropológica e a dimensão sociológica – e que a gestão precisa ser capaz de habitar essas zonas de tensão. A metodologia construída não elimina os desafios inerentes ao campo cultural, mas oferece instrumentos para que eles sejam enfrentados de maneira consciente, estruturada e politicamente responsável.

É nesse gesto, de tornar visível o que estrutura as relações e de transformar pactos em prática institucional que reside a contribuição central deste trabalho para o debate sobre redes e políticas de equipamentos culturais.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Jorge Luiz. Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro, Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, Ano 4, número 7, semestral, setembro 2014.

BARBOSA, Jorge. Culturas de Periferias, 2017. Disponível em: https://of.org.br/wp-content/uploads/2017/03/OBSERVATORIO-DE-FAVELAS-E-BOOK-CULTURAS-DE-PERIFERIA-V9.pdf. Acesso em: 15 de nov. 2024

BONET, L.; SCHARGORODSKY, H. La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales. Barcelona: Bissap Consulting S.L., 2016.

BOURDIEU, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CALABRE, L. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CANCLINI, N. G.; SILVA, L.; MELO, S.; BRIZUELA, J. (Org.). Cadernos de Pesquisa N.1 A institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais. São Paulo: Editora Amavisse, 2021.

CANCLINI, N. Política cultural: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

FLUSSER, V. Mundo Codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2007

FRIQUES, Manoel. BRANDÃO, Rebeca. (org.) Gestão Cultural, Território e Diversidade no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: NUMA, 2025.

GREY, Chris. Um livro bom e barato sobre estudos organizacionais. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SOUZA, Isabela. BRANDÃO, Rebeca. FRIQUES, Manoel. (org.) Culturas de Periferia 4. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2024.

REQUALIFICAÇÃO PATRIMONIAL E GOVERNANÇA CULTURAL: O CASO DO CINE OLYMPIA EM BELÉM DO PARÁ

Luciana Kelly Pinho de Medeiros[1]

RESUMO:
Este artigo analisa modelos de gestão aplicáveis a equipamentos culturais históricos requalificados com recursos públicos, tomando o Cine Olympia, em Belém do Pará, como estudo de caso. A partir de revisão bibliográfica sobre políticas culturais e governança, articulada à análise de entrevistas com agentes institucionais envolvidos na trajetória recente do cinema, discute-se a relação entre requalificação patrimonial, programação cultural e sustentabilidade institucional. Como resultado, evidencia-se que a preservação física do patrimônio não garante sua função social, sendo indispensável a definição de arranjos institucionais, dotação orçamentária e políticas permanentes de gestão cultural para o pleno funcionamento e acesso público.

PALAVRAS-CHAVE: Governança cultural, requalificação patrimonial, políticas culturais, gestão de equipamentos culturais, Cine Olympia.

INTRODUÇÃO

Inaugurado em 24 de abril de 1912, o Cine Olympia, em Belém do Pará, integra o ciclo de modernização urbana associado à economia da borracha e é reconhecido como a sala de cinema mais antiga do Brasil em funcionamento. Sua trajetória atravessa transformações urbanas, mudanças no circuito exibidor e crises estruturais, constituindo-se como marco da memória cinematográfica da cidade, conforme registram estudos sobre a história do cinema no Pará (VERIANO, 1999).

Localizado na Avenida Presidente Vargas, o edifício atravessou diferentes fases de uso e gestão, na iniciativa privada entre 1912 e 2006, passando à municipalização, em 2007, após mobilização da sociedade civil contra seu fechamento, em 2006. Neste período o Olympia sobrevive com uma gestão conjunta, envolvendo a Fumbel -

[1] Jornalista, documentarista e produtora cultural. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA), com Especialização em Comunicação e Marketing Digital. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPA). E-mail: lume.com@gmail.com

Fundação Cultural de Belém (extinta em 2025) e a ACCPA – Associação de Críticos de Cinema do Pará, que organizava a programação das sessões regulares e outras iniciativas. O edifício se deteriorava, mas o cinema seguia funcionando e levando público, formando plateia. Fechado na pandemia e hoje, com 114 anos de existência, o Olympia vive uma nova e decisiva etapa: a requalificação integral de sua estrutura física, após anos sem manutenção.

As obras iniciaram em março de 2024, a partir de uma parceria firmada em 2023, entre a Prefeitura de Belém, por meio da Fundação Cultural de Belém (extinta em 2025) e o Instituto Pedra, responsável pela captação de recursos. O projeto de restauro é patrocinado pela Vale, via Lei Federal de Incentivo à Cultura, em parceria com a Prefeitura de Belém, Instituto Pedra e IPHAN, copatrocínio do Banco da Amazônia. O valor total orçado e captado por meio da Lei Rouanet é de exatos R$ 11.146.218,35. São R$ 8 milhões repassados pelo Instituto Cultural Vale e e R$ 3,1 milhões aportados pelo BNDES e Banco da Amazônia (BASA).

A iniciativa tem acompanhamento do IPHAN e veio ao encontro dos anseios da população, representando um investimento expressivo na preservação arquitetônica e na atualização tecnológica do equipamento. O projeto prevê restauração integral da sala histórica, recuperação de elementos originais – nas prospecções da obra foi encontrado um arco estrutural que permitiu a recuperação da fachada original –, modernização das instalações e adequação às normas de acessibilidade e segurança, conciliando preservação patrimonial e exigências contemporâneas de exibição audiovisual.

Entretanto, a obra física recoloca uma questão fundamental: qual modelo de gestão será capaz de garantir não apenas a entrega do prédio restaurado, mas sua sustentabilidade programática e institucional? A municipalização iniciada em 2007 redefiniu o Olympia como equipamento público voltado à formação de público e à gratuidade.

A Lei Municipal nº 8.907, de 13 de março de 2012, que declara o Cinema Olympia integrante do patrimônio histórico de Belém, estabelece a responsabilidade do

poder público em promover, garantir e incentivar sua preservação e proteção. A lei não se restringe à integridade física do edifício, mas implica a adoção de medidas que assegurem sua função cultural. Nesse sentido, a definição de um modelo de gestão e a previsão de recursos para manutenção e programação não configuram apenas uma demanda da sociedade civil, mas decorrem de obrigação legal já instituída.

A experiência acumulada entre 2007 e 2019, reconstruída a partir de entrevistas com gestores e agentes institucionais diretamente envolvidos na administração do cinema, permite problematizar os limites e potencialidades da gestão direta municipal e tensionar a relação entre restauro patrimonial e governança cultural.

Este artigo parte, portanto, da hipótese de que a requalificação patrimonial só se converte em política cultural efetiva quando acompanhada de arranjos institucionais claros, dotação orçamentária previsível e missão pública formalizada. Ao tomar o Cine Olympia como estudo de caso, busca-se contribuir para o debate mais amplo sobre governança de equipamentos históricos requalificados com recursos públicos no Brasil contemporâneo.

Conforme argumenta Françoise Choay, o patrimônio não se esgota na materialidade do monumento, mas é construção histórica e simbólica permanentemente ressignificada pela coletividade. Nessa perspectiva, restaurar um edifício não equivale automaticamente a garantir sua função social. O patrimônio cultural, quando incorporado às políticas públicas, exige dispositivos de gestão capazes de assegurar continuidade, mediação e acesso.

No campo das políticas culturais brasileiras, autores como Lia Calabre e Albino Rubim destacam que a consolidação de equipamentos culturais públicos depende menos do evento inaugural e mais da institucionalização de políticas permanentes, dotadas de orçamento, diretrizes programáticas e estabilidade administrativa.

A ausência de tais instrumentos tende a produzir descontinuidades, subutilização ou fragilização da função pública dos espaços culturais, sobretudo em contextos de alternância de governos e restrições fiscais. Tais perspectivas permitem compreender a

governança cultural não como mera administração operacional, mas como arranjo estrutural que assegura missão pública e permanência institucional.

Ao mesmo tempo, a reflexão de Néstor García Canclini sobre cultura e cidadania amplia o debate ao compreender os equipamentos culturais como espaços de mediação simbólica e formação de público. Ao narrar os cem anos do Olympia, Veriano e Miranda (2012) evidenciam que a relevância do cinema não reside apenas em sua arquitetura, mas também na relação afetiva construída com sucessivas gerações de espectadores, transformando-o em um lugar de memória da cidade.

Outras experiências

Os cinemas de rua configuram-se historicamente como espaços de sociabilidade, formação cultural e construção de memórias urbanas. Entretanto, muitos desses equipamentos enfrentaram períodos de fechamento, abandono ou deterioração, evidenciando desafios relacionados à sua preservação e gestão.

A seguir, serão apresentadas brevemente algumas experiências brasileiras de requalificação e gestão de cinemas de rua, com foco nos arranjos institucionais adotados e nos desafios de sua sustentabilidade. Não se pretende analisar aspectos relacionados à programação ou à formação de público, mas identificar elementos de governança que possam contribuir para a compreensão do estudo de caso central deste artigo: o Cine Olympia, em Belém do Pará.

Cine Marrocos - SP

O antigo Cine Marrocos, na Rua Conselheiro Crispiniano, no centro de São Paulo, foi inaugurado em 1951, com projeto do arquiteto João Bernardes Ribeiro. O edifício reunia cinema no térreo e uma torre de 12 andares. Sua decoração, inspirada no imaginário de As Mil e Uma Noites, marcou época e foi cenário do primeiro Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954. O Marrocos fechou as portas por falta de investimentos e entrou em decadência.

Em 2010, a Prefeitura anunciou que o prédio seria transformado em sede da Secretaria Municipal de Educação. O plano, inserido em um projeto de revitalização do Centro, não avançou. Sem destinação definida, o imóvel foi ocupado por famílias em situação de vulnerabilidade até a reintegração de posse, em 2016. Em 2026, o Cine Marrocos segue sem função cultural definida e está entre os imóveis históricos que o Governo de São Paulo pretende destinar à iniciativa privada como parte do processo de requalificação da região central.

Cine Ipiranga - SP

Inaugurado em 1943, na Avenida Ipiranga, o Cine Ipiranga integrou o circuito das grandes salas de rua que marcaram o auge da experiência cinematográfica na cidade. Com arquitetura monumental e localização estratégica, tornou-se referência de estreia e encontro cultural durante décadas. Tinha cerca de 2.000 lugares. Tombado em 2009, mas a partir da migração das salas para os shoppings e do esvaziamento progressivo do centro, foi perdendo público.

Entre promessas de revitalização e tentativas de requalificação, o prédio atravessou sucessivos períodos de fechamento, deterioração e incerteza quanto ao seu uso. Segue fechado há 20 anos. Em abril de 2025, o Cine Ipiranga reabriu, por um dia, para mostra de filmes experimentais. Em 2026, o Cine Ipiranga permanece fechado ao público e sem programação regular.

Cine São Luiz (Ceará)

Outros cinemas tiveram destinos diferentes. O Cine São Luiz, em Fortaleza, vive uma realidade diferente de muitos cinemas históricos brasileiros que permanecem fechados ou degradados. Inaugurado em 1958, o edifício passou por um amplo processo de restauração concluído em 2014, conduzido pelo Governo do Estado do Ceará. O projeto recuperou elementos originais da arquitetura e da decoração, lustres, detalhes em mármore, balcões e a grande sala de exibição, devolvendo ao espaço sua monumentalidade.

Atualmente, o Cine São Luiz funciona como equipamento público cultural, vinculado à Secretaria da Cultura do Ceará. Mantém programação regular de cinema com mostras, festivais, clássicos e produções contemporâneas, além de debates e atividades formativas. Também abriga ações voltadas à preservação da memória do audiovisual. Embora enfrente desafios comuns à manutenção de grandes equipamentos culturais, como orçamento, conservação contínua e atualização tecnológica, o São Luiz é considerado um caso bem-sucedido de requalificação aliada a modelo de gestão pública ativa. Em 2026, o cinema celebrou aniversário com visita guiada.

Cinema Odeon (RJ)

O Cine Odeon, na Cinelândia do Rio de Janeiro (RJ) é um dos mais tradicionais cinemas de rua do Brasil. Inaugurado em 1926, tornou-se referência do circuito exibidor carioca e palco histórico do Festival do Rio. Ao longo das últimas décadas, enfrentou sucessivas crises financeiras e fechamentos temporários. Em 2015, encerrou as atividades por dificuldades de manutenção. Reabriu posteriormente sob novo arranjo de gestão, com patrocínio e parceria público-privada, assumindo o nome Odeon Petrobras e integrando o circuito Estação. Hoje, o cinema segue em funcionamento mas não regular, ancorado por ocasiões especiais, com programação voltada ao cinema de arte, mostras, festivais e estreias independentes.

Olympia – municipalização e gestão

Entramos agora no caso do Olympia, cuja municipalização inaugura um período singular na história do cinema, marcado pela transição de um equipamento cultural de lógica comercial para um cinema público, orientado por princípios de acesso democrático, formação de público e função social.

Para reconstruir de forma consistente o conjunto de experiências implementadas nesse período, entre 2007 e fevereiro de 2020, bem como identificar os limites estruturais do modelo adotado e os desafios colocados para o processo atual de requalificação, foi entrevistada Nazaré Moraes, servidora pública responsável pela administração do cinema durante esse ciclo.

Já a análise da entrevista com Marco Antônio Moreira, da Associação de Críticos de Cinema do Pará, pesquisador, professor e crítico de cinema, programador do cinema por quase duas décadas, permite dimensionar essa tensão entre patrimônio restaurado e sustentabilidade operacional.

Em entrevista ao artigo, a responsável técnica pela obra de requalificação do Cine Olympia, a arquiteta Beth Almeida, do Instituto Pedra, concorda que só faz sentido toda a requalificação se o espaço mantiver sua vocação histórica como equipamento público de formação de público e educação audiovisual e que a ausência de um modelo de gestão já próximo da entrega da obra constitui um ponto de atenção. Entretanto, reconhece que a definição sobre o funcionamento não depende do Instituto Pedra.

Ao assumir a gestão do cinema em abril daquele de 2007, Nazaré Moraes encontrou um equipamento recém-transferido à Prefeitura de Belém, ainda sob regime de aluguel, com funcionamento intermitente e sem um desenho claro de ocupação cultural. Juntamente com Marco Antonio Moreira e outros agentes parceiros, a partir daquele momento se iniciou um plano de ação. Como equipamento público de cultura, a programação precisava ser gratuita e regular, que seria sustentada não por um orçamento destinado à gestão, mas por uma intensa capacidade de articulação institucional, parcerias e trabalho de mediação cultural.

O projeto A Escola vai ao Cinema tornou-se o eixo estruturante dessa nova trajetória. Voltado inicialmente às escolas públicas municipais, o projeto rapidamente se expandiu para redes estaduais, privadas e até instituições de outros estados, consolidando o Cine Olympia como espaço educativo. A iniciativa articulava exibição cinematográfica, mediação pedagógica e introdução à história do cinema, integrando o equipamento à rotina formativa e educacional da cidade.

O cinema passou a funcionar intensivamente no período diurno, com sessões agendadas de terça a sexta-feira, atendendo mensalmente milhares de estudantes, o que rompeu com a lógica do cinema como espaço restrito à fruição noturna. A consolidação dessa experiência revelou, contudo, os limites do acesso territorial, especialmente para

comunidades ribeirinhas e populações das ilhas, cujos deslocamentos até o centro da cidade se mostravam extenuantes. “As crianças acabavam dormindo na sessão”, explicou Nazaré.

A partir dessa constatação, foi criado o Cinema Olympia Itinerante, a partir de 2013, ampliando o alcance da política cultural por meio do deslocamento da estrutura de exibição até os territórios. O projeto exigiu complexa articulação intersetorial, envolvendo Secretaria Municipal de Educação, Guarda Municipal, Guarda Fluvial, museus e bibliotecas públicas, além de logística de transporte, segurança e mediação cultural. Realizado mensalmente, o Cinema Itinerante reafirmou o cinema como política cultural territorializada, voltada ao direito à cultura e à convivência comunitária.

A rede de parcerias institucionais se estendia a consulados, institutos culturais e à Cinemateca Brasileira, que forneceram filmes com direitos de exibição, condicionados à não cobrança de ingressos. Essa estratégia garantiu diversidade de linguagens e cinematografias, mas também evidenciou a fragilidade orçamentária do modelo, fortemente dependente da manutenção dessas parcerias e da capacidade de articulação da equipe gestora.

Além da programação regular, outros projetos especiais ampliaram a função cultural do cinema, como o Curta Olympia, que inseria curtas-metragens antes das sessões principais, abrindo espaço para a produção local; o Cinema e Música, com exibições de cinema silencioso acompanhadas por trilha sonora ao vivo; e o acolhimento de festivais, mostras e projetos universitários, mediante reorganização temporária da programação. Essas iniciativas reforçaram o Cine Olympia como espaço de experimentação, memória e circulação audiovisual, articulado à cena cultural da cidade.

O equipamento atendeu grupos em situação de vulnerabilidade, como pacientes hospitalares, crianças em tratamento oncológico, populações em situação de rua, jovens do sistema socioeducativo e pessoas privadas de liberdade, reafirmando o cinema como política pública orientada pelo direito à cultura, e não pelo consumo. Essa dimensão

fortaleceu o vínculo histórico entre o Cine Olympia e a sociedade civil, descrito por Veriano e Miranda (2012).

Apesar dos resultados expressivos em termos de público, reconhecimento e impacto social, o modelo de gestão apresentou limites estruturais significativos. A equipe era reduzida, composta majoritariamente por servidores públicos sem regime de trabalho compatível com o funcionamento noturno e aos fins de semana, o que exigia constantes negociações internas. Embora houvesse um vínculo com a FUMBEL, não havia orçamento específico para aquisição de direitos de exibição ou manutenção contínua do equipamento. A questão da segurança também se mostrava crítica, com registros de invasões e furtos mesmo quando o cinema estava em funcionamento regular.

Embora a entrevistada reconheça a importância da reforma física, especialmente no que diz respeito à infraestrutura, acessibilidade e segurança, ela alerta para o risco de se concentrar esforços apenas na obra, sem um desenho claro de governança, funcionamento e programação. Para Nazaré, a requalificação só se justifica plenamente se estiver articulada a um modelo de gestão compatível com a natureza do cinema como equipamento público de cultura, e não subordinada a lógicas comerciais ou eventuais.

Organograma e administração

Segundo Marco Antônio Moreira, um dos principais entraves históricos do Olympia não foi a ausência de programação ou de público, mas a falta de inserção formal no organograma financeiro municipal. Hoje, com a FUMBEL extinta e vinculado administrativamente à SECULT BEL – Secretaria Municipal de Cultura de Belém, o cinema segue fora do organograma da prefeitura.

Essa ausência confirma o diagnóstico de Calabre acerca da fragilidade estrutural das políticas culturais municipais no Brasil, frequentemente marcadas por dependência de articulações circunstanciais e ausência de previsão orçamentária específica. Na perspectiva de Rubim, tal situação revela a dificuldade de consolidar a cultura como

política de Estado, uma vez que a inexistência de dotação permanente submete os equipamentos às oscilações administrativas e compromete sua estabilidade programática.

Com a requalificação do prédio e a instalação de equipamentos digitais, os custos operacionais tendem a aumentar. Sem orçamento regular e planejamento financeiro de médio prazo, a requalificação pode converter-se em um investimento de alto impacto inicial, mas de sustentabilidade frágil.

Nesse contexto, o debate sobre modelo de gestão torna-se central. A hipótese de uma gestão exclusivamente municipal, com orçamento próprio e equipe permanente, corresponde ao ideal de responsabilidade pública sobre o patrimônio cultural. Contudo, a realidade administrativa aponta para limitações orçamentárias e disputas internas por prioridade. Surge, ainda, a possibilidade de um modelo híbrido ou compartilhado, que preserve o controle público, mas incorpore instâncias consultivas e participação representativa da sociedade civil e parcerias institucionais.

Também é decisiva a definição de premissas estruturantes e legais: regimento interno, missão institucional formalizada, critérios de programação, definição de responsabilidades financeiras e mecanismos de continuidade frente às mudanças de gestão municipal. A ausência desses instrumentos tende a submeter o equipamento às oscilações políticas de governo, fragilizando sua estabilidade.

A equipe que atuava no cinema até 2020, embora marcada por precariedades orçamentárias, construiu vínculos com escolas, festivais e cineclubes, desenvolvendo práticas de formação de público e circulação de cinema brasileiro e local, uma experiência preciosa. Durante a pandemia, a equipe manteve ativo um perfil no Instagram como forma de preservar o vínculo com seu público presencial.

Considerando a complexidade operacional de um cinema histórico requalificado, com funcionamento regular e ações no campo do audiovisual, um estudo feito pela antiga gestão do cinema e entregue à prefeitura, em 2024, demonstra que o

funcionamento regular do equipamento exige equipe multidisciplinar permanente e previsão orçamentária compatível.

Gestão e coordenação - 01 gerente; 01 programador/curador; 01 técnico audiovisual; 02 assessores técnicos; 02 projecionistas.

Comunicação e mediação 02 assessores de comunicação.

Operação e atendimento - 02 bilheteiros; 02 porteiros (diurno e noturno); 02 agentes administrativos.

Manutenção e apoio - 04 profissionais na equipe de limpeza (por turno).

Segurança patrimonial - 01 vigilante – empresa de monitoramento e vigilância contratada.

Requalificação e sustentabilidade

Do ponto de vista arquitetônico para essa requalificação, a arquiteta Beth Almeida, do Instituto Pedra, aponta que um dos maiores desafios da obra foi compatibilizar tecnologia contemporânea de projeção com a preservação das características históricas da sala. Os projetores digitais atuais não alcançam a mesma dimensão de projeção que os equipamentos antigos comportavam. Houve propostas de redução da sala, mas a equipe optou por preservar suas proporções originais.

A solução encontrada foi a construção de um mezanino na parte posterior, permitindo reposicionar o projetor e garantir o ângulo adequado, sem comprometer a integridade visual da sala nem interferir na possível recuperação dos projetores históricos. “A nossa ideia sempre foi que os projetores antigos fossem recuperados e funcionassem”, afirma. Além disso, todo o tratamento acústico foi refeito, o forro, piso e paredes, uma vez que o cinema não possuía solução acústica adequada. Para essa etapa, foi contratada equipe especializada em arquitetura e tecnologia de salas de exibição.

Um dos pontos mais debatidos do projeto é a criação de um café, no hall de entrada, e um bar no espaço físico do cinema. “A parte da frente, que é o café, e no fundo, o bar, é exatamente para que o cinema continue funcionando com mais autonomia”, diz e garante que o funcionamento estaria vinculado às sessões, com isolamento acústico garantido.

Como indicam Rubim e Calabre, a consolidação de políticas culturais exige não apenas recursos, mas clareza de missão, estabilidade administrativa e coerência entre finalidade pública e arranjos de gestão. No caso do Cine Olympia, a discussão sobre café, bar ou fontes complementares de receita pode ser melhor compreendida quando articulada a um projeto institucional definido capaz de assegurar que eventuais estratégias de sustentabilidade não desloquem o sentido público do equipamento.

Secult Belém

A pesquisa para o artigo buscou realizar uma entrevista com a secretaria de cultura de Belém. O posicionamento veio por meio de nota escrita pela assessoria da gestão. Em sua resposta, a secretaria, sem citar nomes de instituições parceiras ou tipos de modelos de gestão que estariam sendo estudados, afirma que “vem avaliando diferentes possibilidades de modelos de gestão para o Cinema Olympia, considerando sua relevância histórica, simbólica e estratégica para a política cultural do município”.

A manifestação institucional também diz que estão em estudo alternativas que contemplem “parcerias institucionais com organizações de reconhecida experiência na área cultural e audiovisual; modelos híbridos de gestão que preservem a autonomia pública do espaço; [e] estratégias que garantam eficiência administrativa e sustentabilidade a médio e longo prazo”. Acrescenta que as análises estão sendo conduzidas “com cautela técnica e jurídica”, visando assegurar a melhor solução institucional.

Quanto à composição da equipe, a Secretaria indica que a estrutura deverá incluir “Coordenação geral do equipamento cultural; Curadoria especializada em audiovisual; Equipe técnica operacional (projeção, som, manutenção e atendimento); e apoio administrativo”, ressaltando que “a definição final do organograma observará critérios de eficiência, adequação orçamentária e compatibilidade com o modelo de gestão a ser adotado”.

Em relação aos recursos para custeio e licenciamento de filmes, informa que “o orçamento da secretaria contempla dotações voltadas ao custeio e ao fomento de equipamentos culturais, incluindo o cinema”, além de estratégias de “captação de recursos externos; parcerias institucionais; cooperação com distribuidoras, mostras e festivais; e editais e programas de incentivo cultural”.

A Secretaria declara via e-mail o compromisso de “manter o caráter público e acessível do cinema, com programações gratuitas e ações voltadas à inclusão social e formação de público”, bem como a intenção de retomar sessões educativas e projetos de mediação cultural.

Sobre os espaços comerciais previstos no projeto de requalificação, informa que a gestão do café e do bar “encontra-se em fase de análise técnica e jurídica”, estando em avaliação “diferentes possibilidades de operação, sem que haja definição formal neste momento”. Considerando a previsão de reabertura do equipamento no segundo semestre de 2026, observa-se que, até a data de fechamento deste artigo, o modelo de gestão, o organograma definitivo e eventuais instrumentos normativos específicos ainda se encontravam em fase de estudo, conforme informado pela Secretaria Municipal de Cultura.

Em abril de 2026, durante visita guiada de jornalistas às obras por ocasião dos 114 anos do Cine Olympia, a titular da pasta foi questionada sobre o funcionamento do equipamento, o modelo de gestão e as formas de acesso previstas para o público. Em

resposta, informou apenas que o tema estava sendo discutido em reuniões internas, sem apresentar detalhes adicionais.

Considerações finais

O caso do Cine Olympia demonstra que a requalificação patrimonial, embora essencial à preservação da memória arquitetônica e simbólica, não assegura, por si só, a vitalidade institucional do equipamento. A experiência entre 2007 e 2020 evidencia que o cinema operou como política pública efetiva de formação de público e democratização do acesso, mesmo sob restrições estruturais. A análise das experiências nacionais também indica que a sustentabilidade de cinemas históricos depende da formalização de instrumentos de gestão e da estabilidade administrativa frente às alternâncias de governo. Sem esses elementos, a requalificação corre o risco de resultar em uso episódico ou subutilização.

No caso do Olympia, a experiência acumulada após a municipalização, especialmente por meio de projetos educativos, ações de formação de público, parcerias institucionais e iniciativas voltadas a diferentes segmentos sociais, demonstra que o equipamento preservou sua relevância simbólica e operou como política pública de acesso e democratização da cultura, constituindo um repertório significativo de práticas e experiências que pode contribuir para a reflexão sobre seu funcionamento futuro.

Nesse contexto, a discussão sobre sustentabilidade institucional torna-se tão relevante quanto a própria obra física, uma vez que a preservação do patrimônio cultural depende também da existência de mecanismos capazes de garantir programação contínua, acesso público, estabilidade administrativa e clareza de missão institucional. A análise desenvolvida ao longo deste artigo reforça que a vitalidade de equipamentos culturais históricos está diretamente relacionada à capacidade de articular preservação patrimonial, planejamento de longo prazo e continuidade das políticas culturais, independentemente das mudanças administrativas e dos ciclos de governo.

Considerando que a requalificação foi viabilizada por meio de recursos oriundos de uma política pública de incentivo à cultura e que o cinema possui proteção patrimonial reconhecida pelo município, o caso do Olympia reforça a importância de instrumentos institucionais que promovam planejamento permanente, participação social e articulação entre poder público, setor cultural, universidades e sociedade civil.

As entrevistas realizadas para este artigo evidenciam que, embora os diferentes agentes envolvidos no processo — gestores, programadores e responsáveis técnicos pela obra — partam de perspectivas distintas, há convergência quanto à relevância cultural do equipamento e à necessidade de assegurar sua continuidade como espaço de acesso público ao audiovisual.

Ao longo de mais de um século, o Cine Olympia reuniu e reúne um patrimônio imaterial de práticas e experiências que também integra o processo de preservação. O momento atual configura-se como uma oportunidade de assegurar ao Cine Olympia sua condição de patrimônio vivo, capaz de manter sua relevância cultural e social para as próximas gerações e de converter o investimento oriundo da renúncia fiscal (Lei Rouanet) em política pública de acesso à cultura.

Referências Bibliográficas

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, 1993.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais e democracia*. Salvador: EDUFBA, 2019.

VERIANO, Pedro; ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. *Cinema Olympia: 100 anos da História Social de Belém*. Belém: GEPEM, 2012.

Outras fontes da pesquisa:

O LIBERAL. Prefeitura anuncia obras no Cinema Olympia e retorno do espaço. Belém, 2023. Disponível em:

https://www.oliberal.com/cultura/cinema/prefeitura-anuncia-obras-no-cinema-olympia-e-retorno-do-espaco-1.770893. Acesso em: 06 jun. 2026.

O ESTADO DE S. PAULO. Governo pretende vender Cine Marrocos, Hotel Esplanada e Banco de São Paulo para revitalização do centro. São Paulo, 2026. Disponível em: https://www.estadao.com.br/sao-paulo/governo-pretende-vender-cine-marrocos-hotel-esplanada-banco-de-sao-paulo-e-predios-tombados-no-centro-para-lazer-e-hotelaria/. Acesso em: 08 jun. 2026.

FOLHA DE S.PAULO. Depois de 20 anos fechado, Cine Ipiranga tem operação por um dia para mostra de filmes experimentais. São Paulo, 11 abr. 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/04/11/depois-de-20-anos-fechado-cine-ipiranga-tem-operacao-por-um-dia-para-mostra-de-filmes-experimentais.shtml. Acesso em: 06 jun. 2026.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. Cine São Luiz celebra 86 anos com vida e memória cultural e é patrimônio artístico em Fortaleza. Fortaleza, 2024. Disponível em: https://www.ceara.gov.br/2024/07/24/cine-teatro-sao-luiz-celebra-86-anos-com-vida-e-memoria-cultural-e-e-patrimonio-artistico-em-fortaleza/. Acesso em: 20 jul. 2026.

FOLHA DE S.PAULO. Cine Odeon faz 100 anos e ressurge como símbolo da resistência do cinema de rua. São Paulo, 2026. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2026/04/07/cine-odeon-faz-100-anos-e-ressurge-como-simbolo-da-resistencia-do-cinema-de-rua.shtml. Acesso em: 6 jun. 2026.

GESTÃO PÚBLICA DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO

Leonardo Minervini[1]
Cristina Carvalho[2]

RESUMO:
O artigo reflete sobre a atuação da gestão pública do município do Rio de Janeiro na administração de equipamentos culturais, tendo como ênfase a realização de atividades de fruição cultural. Para isso, foram utilizados os seguintes recursos metodológicos: identificação dos equipamentos culturais públicos da cidade e aplicação de questionário aos gestores. Os resultados indicam que há expressiva oferta de equipamentos, incluindo diversas modalidades. Em contrapartida, os dados apontam para a desigualdade na distribuição territorial, com maior concentração nas regiões do Centro e da Zona Sul. Além disso, a pesquisa apresenta dados sobre as características da gestão de equipamentos culturais, abordando aspectos como: composição de equipe, modelo de administração, perfil de programação e origem dos recursos.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão cultural, Políticas públicas, Equipamentos culturais.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo traçar um panorama dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro dedicados à realização de atividades de fruição cultural. Como premissa conceitual, vale destacar que as expressões culturais estão presentes em todos os espaços e territórios, não dependendo de estruturas arquitetônicas, convencionalmente denominadas de equipamentos culturais, para se materializarem. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a diversidade de manifestações artísticas e culturais faz parte da identidade do carioca, ocupando e se apropriando de ambientes com as mais variadas características.

Nesse sentido, vale citar alguns logradouros públicos ressignificados em espaços de cultura, tais como: o Espaço Cultural Viaduto de Realengo[3], criado em 2013 como um centro de produção cultural que congrega grafiteiros, músicos, dançarinos, poetas,

[1] Doutor em Educação pela PUC-Rio e Gerente de Cultura do Departamento Nacional do Sesc. E-mail: leo.minervin@gmail.com
[2] Doutora em Educação pela PUC-Rio, Professora do Departamento de Educação da PUC-Rio, Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: cristinacarvalho@puc-rio.br
[3] Disponível em: <https://www.viadutoderealengo.com/>. Acesso em 21 abr. 2024.

slamers e coletivos artísticos, gerando impacto positivo para a comunidade no qual está inserido; o Espaço Cultural Rio Hip Hop Charme, mais conhecido como Viaduto de Madureira[4], local onde há mais de três décadas ocorre o tradicional baile charme, reconhecido como bem cultural de natureza imaterial da cidade; a Praça do Choro, situada na Rua General Glicério, que há mais de 15 anos reúne músicos semanalmente para apresentações de chorinho, gênero musical reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; o Museu Vivo NAMI[5], composto por murais de grafites com cerca de um quilômetro de extensão localizados na comunidade Tavares Bastos, no bairro do Catete, que desde 2013 fomenta a produção artística e cultural de grupos sociais minorizados; o Museu das Remoções[6], que é um museu de território desenvolvido na Vila Autódromo, comunidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro, como um movimento de resistência e luta dos moradores pelo direito de permanecer em seu território, em contraposição às reformas urbanas realizadas na cidade para os Jogos Olímpicos de 2016 e que foram responsáveis pela remoção de milhares de pessoas de suas moradias; o Museu de Favela (MUF)[7], fundado em 2008 por moradores das favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, configurando-se como um museu territorial ou um território-museu, cujo acervo se define pelos modos de vida e memórias das cerca de 20 mil pessoas que moram nestas favelas; entre tantos outros.

Mais um movimento importante que faz parte da cena cultural do Rio de Janeiro são os espaços privados pertencentes a indivíduos da sociedade que os transformam em centros culturais comunitários, tais como: o CineClube Tia Nilda[8], localizado na comunidade do Dourado, no bairro de Cordovil, Zona Norte do Rio de Janeiro, que tem como objetivo promover ações sociais por meio de sessões de cinema brasileiro, oferecendo também ações formativas para moradores da região; a Casa do Jongo[9], situada no Morro da Serrinha, em Madureira, que mantém viva e fortalecida, por meio

[4] Disponível em: <http://viadutodemadureira.com.br/2016/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[5] Disponível em: <https://redenami.com/museu-vivo-nami/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[6] Disponível em: <https://museudasremocoes.com/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[7] Disponível em: <https://www.museudefavela.org/>. Acesso em 10 mai. 2024.
[8] Disponível em: <https://cineclubetianilda.com.br/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[9] Disponível em: <https://jongodaserrinha.org/>. Acesso em 21 abr. 2024

da preservação de acervos particulares, produção de livros, *podcats* e apresentações artísticas, esta tradição cultural que é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro pelo IPHAN; o Espaço Cultural Raízes de Gericinó[10], atuante na comunidade do Catiri, no bairro de Bangu, dedicada à valorização e propagação das tradições culturais maranhenses; e o Instituto Arteiros, fundado em 2010, composto por jovens da Cidade de Deus com o intuito de promover ações sociais, culturais e educacionais, são apenas alguns exemplos entre diversos coletivos, associações, institutos, organizações não governamentais, pontos de cultura e outras variadas formas de articulação social atuantes no município do Rio de Janeiro.

Vale ainda destacar os centros culturais que não se configuram como espaços físicos, mas atuam no ambiente virtual em prol da salvaguarda e da valorização da memória de seus territórios, tais como: o Museu dos Meninos[11], projeto multilinguagem criado em 2019 com o intuito de mapear, preservar e criar memórias a partir de relatos de jovens com idades entre 15 e 19 anos, moradores da Favela da Maré, sobre seus cotidianos, medos, desafios e esperanças; o Museu Sankofa[12], voltado à defesa da memória e dos direitos dos moradores da Rocinha, uma das maiores favelas da América Latina, localizada na Zona Sul carioca; o Museu Afetivo de Rua, promovido pelo fotógrafo e educador Leonardo Lopes dos Santos, dedicado a registrar momentos cotidianos da vida de pessoas que residem em territórios periféricos do Rio de Janeiro; entre outros diversos projetos.

Iniciativas como essas, que nascem da batalha contra movimentos opressores de invisibilização que as colocam à margem do acesso aos direitos culturais, trazem consigo a força da resistência e da luta por todas as formas de ser e existir no mundo. Criadas por membros da sociedade civil, na maioria dos casos se estabelecem a partir de investimentos feitos pela própria comunidade, pela perseverança e envolvimento dos indivíduos que se dedicam diariamente para manter vivas as tradições e memórias que constituem suas identidades culturais. Reconhecer que a produção artística e cultural da

[10] Disponível em: <https://www.raizesdegericino.org/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[11] Disponível em: <https://www.museudosmeninos.com.br/>. Acesso em 21 abr. 2024.
[12] Disponível em: <https://museusankofarocinha.com.br/>. Acesso em 21 abr. 2024.

cidade não se resume ao que é promovido por equipamentos culturais de maior visibilidade midiática, como os grandes museus, teatros, galerias de artes e casas de espetáculos, é determinante para ratificar a compreensão democrática da cultura em suas dimensões simbólica e cidadã.

Soma-se à lista de equipamentos culturais as instituições privadas mantidas e/ou que têm suas programações financiadas parcial ou totalmente por meio de captação de recursos via leis de incentivo fiscal, tais como a Lei Rouanet e a Lei do ISS[13]. Alguns exemplos são: Memorial às Vítimas do Holocausto, Museu Casa do Pontal, Casa Museu Eva Klabin, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, Teatro Rival Petrobrás, Teatro Riachuelo, Teatro Prio, entre tantos outros.

Tendo em vista as limitações de diversas ordens – tempo, orçamento, volume de informações etc.- que exigem do pesquisador a necessidade de fazer escolhas no recorte do objeto de pesquisa, para fins metodológicos a investigação se deteve aos equipamentos culturais públicos do município do Rio de Janeiro e que têm como vocação a realização de atividades de fruição cultural, ratificando a relevância de coexistirem espaços especializados para a produção cultural, sendo este um dos princípios das políticas públicas de cultura. Tal indicativo está presente nas diretrizes do Programa Territórios da Cultura, no qual afirma que a criação de equipamentos culturais em territórios periféricos tem entre seus objetivos

> I - **diminuir a desigualdade de acesso à infraestrutura cultural por meio da implementação de espaços e equipamentos culturais em territórios periféricos;** II - ampliar a capilarização da oferta de espaços culturais a partir da atuação em rede e de equipamentos de dimensões variadas, fixos ou itinerantes, com recursos adequados para a formação, a produção e a fruição cultural, especialmente em locais de vulnerabilidade social; **III - dignificar populações historicamente minorizadas por meio da elaboração e utilização de projetos arquitetônicos qualificados e adequados à diversidade cultural e bioclimática do país**; **IV - promover o exercício da cidadania e da pluralidade de expressões culturais por meio da gestão compartilhada dos equipamentos de infraestrutura cultural nas comunidades e territórios onde se inserir (...)** (MINC, 2023; grifos nossos)

[13] Disponível em: <https://portaldoiss.prefeitura.rio/a-lei-do-iss/>. Acesso em 10 mai. 2024.

Por esses vieses, mais do que uma composição de estruturas arquitetônicas, equipamentos culturais podem representar um cabedal simbólico de autoestima comunitária, pertencimento, representatividade, inserção sociocultural, cidadania, perspectiva profissional e efetiva participação dos indivíduos nos rumos das políticas culturais de seus territórios.

Sobre a pesquisa com equipamentos culturais

No período de novembro de 2023 a março de 2024 foi aplicado um questionário aos equipamentos culturais públicos do município do Rio de Janeiro, por meio de envio de formulário online para gestores e trabalhadores das instituições previamente selecionadas pelo pesquisador, garantindo o anonimato dos respondentes, respeitando os princípios éticos da pesquisa, a participação voluntária e as normas estabelecidos pela Lei Geral de Proteção de Dados. A pesquisa teve como intuito conhecer e caracterizar a atuação do poder público no nível executivo ou na perspectiva da burocracia da linha de frente, tendo como foco o desenvolvimento de iniciativas de fomento ao acesso à fruição cultural.

As perguntas norteadoras do questionário foram organizadas em quatro blocos, dedicados respectivamente aos seguintes temas: 1) características gerais das instituições (tipologia, perfil das atividades programáticas realizadas por mês, formação profissional da equipe etc.); 2) oferta, bem como, a sistematização de ações voltadas à fruição cultural; 3) existência de programas educativos e de mediação na promoção das atividades; e 4) formação do interesse espontâneo entre os estudantes que participam das programações. Este artigo abordará uma síntese dos achados referentes aos dois primeiros blocos de perguntas do questionário.

O *Survey* aplicado na pesquisa teve característica interseccional, visto que a análise se concentrou em um determinado momento do tempo, e, por não ter premissa censitária, pretendeu obter quantitativo de respostas referente a uma parcela significativa, mas não totalitária, dos equipamentos culturais existentes, sendo, portanto, amostral. A escolha pelo método *Survey* se justifica por sua característica generalista e a

possibilidade de correlação entre os diversos dados produzidos no campo. Babbie (1999) afirma que três objetivos gerais resumem as diversas finalidades das pesquisas de *Survey*: descrição, explicação e exploração. O principal intuito desta etapa da investigação está voltado à descrição e à exploração. Nesse sentido, estão no foco aspectos como a diversificação programática das atividades por linguagens artísticas, a abordagem de temas transversais à cultura nas ações curatoriais, a tipologia das instituições, os modelos de administração dos espaços culturais, entre outros diversos fatores. Para tanto, foram selecionadas instituições que têm como uma de suas principais características a realização de atividades de fruição cultural. Vale destacar a ênfase dada ao aspecto da cultura, tendo em vista que não necessariamente os equipamentos culturais selecionados têm perfil de atuação voltado ao campo das artes. Por esse viés, foram contemplados museus de diferentes tipologias, teatros, lonas, arenas e centros culturais, deixando de fora bibliotecas, espaços de leitura, arquivos públicos, museus virtuais, casas históricas, sítios arqueológicos, entre outros. Ao todo, foram listados 97 equipamentos, conforme o quadro a seguir:

Quadro 1: Instituições inicialmente listadas para aplicação do questionário

Arena Carioca Abelardo Barbosa – Chacrinha
Arena Carioca Carlos Roberto de Oliveira Dicró
Arena Carioca Fernando Torres
Arena Carioca Jovelina Pérola Negra
Areninha Carioca Gilberto Gil
Areninha Carioca Hermeto Pascoal
Areninha Carioca Renato Russo
Areninha Carioca Sandra Sá
Areninha Cultural da Maré - Herbert Vianna
Areninha Cultural João Bosco
Areninha Cultural Terra - Guadalupe
Casa da Ciência da UFRJ
Casa da Marquesa de Santos
Casa de Cultura Laura Alvim
Casa França-Brasil
Casa Paschoal Carlos Magno / Teatro Funarte Duse
Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro
Centro Cultural da Justiça Federal
Centro Cultural Memorial Getúlio Vargas
Centro Cultural Municipal José Bonifácio

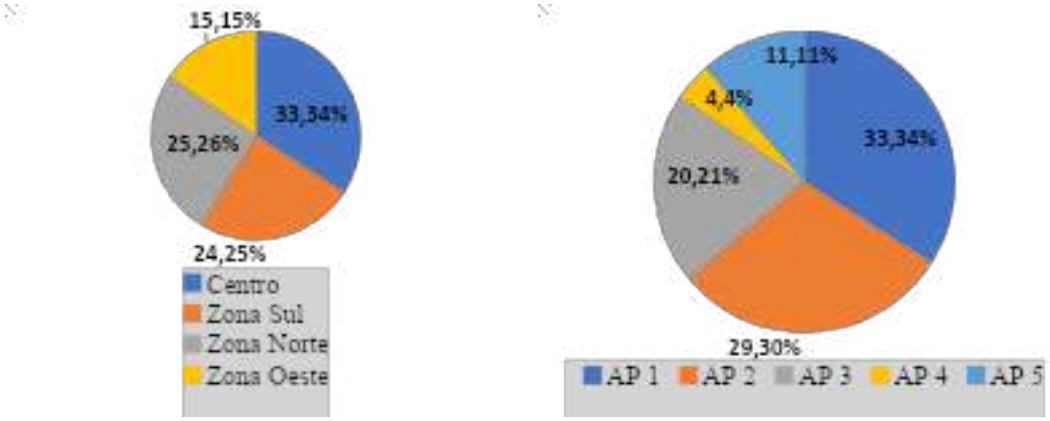
Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo
Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho (Castelinho do Flamengo)
Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá
Centro Cultural Paço Imperial
Centro da Música Carioca Artur da Távola
Centro de Artes Calouste Gulbenkian
Centro Histórico e Cultural do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Cidade das Artes Bibi Ferreira
CineCarioca José Wilker
CineCarioca Nova Brasília
Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto
Espaço Memorial Carlos Chagas Filho
Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro (Planetário da Gávea)
Imperator Centro Cultural João Nogueira e CineCarioca Méier
Lona Cultural Municipal Carlos Zéfiro
Lona Cultural Municipal Elza Osborne
Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolim
MUHCAB - Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira
Museu Aeroespacial
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
Museu Carmen Miranda
Museu Casa de Benjamin Constant
Museu Casa de Rui Barbosa
Museu Cidade Olímpica
Museu da Geodiversidade
Museu da Imagem e do Som
Museu da Moda Brasileira
Museu da República
Museu da Vida
Museu de Anatomia "Por Dentro do Corpo"
Museu de Arte do Rio (MAR)
Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST
Museu de Ciências da Terra
Museu de Imagens do Inconsciente
Museu do Amanhã
Museu do Carnaval
Museu Dom João VI
Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro
Museu Histórico Nacional
Museu Interativo da Física
Museu Militar Conde de Linhares
Museu Nacional
Museu Nacional de Belas Artes
Museu Nacional dos Povos Indígenas
Museu Naval
Museu Villa-Lobos
Museus Castro Maya: Museu da Chácara do Céu e Museu do Açude

Parque Glória Maria (Parque das Ruínas): Teatro Municipal Ruth de Souza
Planetário de Santa Cruz
Sala Cecília Meireles
Sala Funarte Sidney Miller
Sala Municipal Baden Powell
Sítio Roberto Burle Marx
Teatro Armando Gonzaga
Teatro Arthur Azevedo
Teatro Cacilda Becker
Teatro Correios Léa Garcia
Teatro da Uerj
Teatro da Unirio
Teatro Municipal de Marionetes e Fantoches Carlos Werneck de Carvalho
Teatro Dulcina
Teatro Glauce Rocha
Teatro Glaucio Gill
Teatro Gonzaguinha
Teatro Ipanema
Teatro João Caetano
Teatro Mário Lago
Teatro Municipal Café Pequeno
Teatro Municipal Carlos Gomes
Teatro Municipal de Guignol da Tijuca
Teatro Municipal de Guignol do Méier
Teatro Municipal Maria Clara Machado (Teatro Municipal Domingos Oliveira)
Teatro Municipal Ziembinski
Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Fonte: dados da pesquisa

A partir do quadro criado, é possível traçar um panorama da distribuição territorial dos equipamentos voltados à fruição cultural no município do Rio de Janeiro, obtendo os seguintes dados:

Gráfico 1: Distribuição territorial de equipamentos voltados à fruição cultural no Rio de Janeiro, considerando os bairros e as áreas de planejamento da cidade



Fonte: dados da pesquisa

Uma análise preliminar e superficial dos dados apresentados no gráfico 1 pode induzir à percepção de que a distribuição dos equipamentos culturais no município do Rio de Janeiro ocorre com certo equilíbrio entre as Zonas Norte, Sul e o Centro da cidade, tendendo à redução de oferta na Zona Oeste[14]. No entanto, ao colocar uma lupa sob os territórios, nota-se que o Centro e a Zona Sul concentram 59% dos equipamentos culturais públicos voltados à oferta de fruição cultural na cidade, apesar de, segundo dados do Censo 2022[15], realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, representarem 10,4% da população da cidade, com 643.700 moradores, e 10,8% do território carioca, com cerca de 133 km² de área. Em contrapartida, a Zona Oeste, onde estão presentes 15% dos equipamentos culturais públicos voltados à fruição cultural, corresponde a, aproximadamente, 72% do território da cidade do Rio de Janeiro, concentrando 2,9 milhões de moradores, o que equivale a 47,4% da população do município. Esta distribuição desigual dos equipamentos culturais corrobora com os achados de pesquisas anteriores (CARVALHO, 2016).

Mesmo onde os percentuais parecem mais equilibrados, as desigualdades de acesso ficam latentes quando considerados os quantitativos populacionais. É o caso da Zona Norte do Rio de Janeiro, que possui 26% da oferta de equipamentos culturais públicos dedicados à fruição, porém com uma população de 2,6 milhões de moradores.

[14] A pesquisa foi realizada anteriormente à Lei nº 3.692/2025 do município do Rio de Janeiro, sancionada em 9 de setembro de 2025, e que estabelece a criação da Zona Sudoeste do Rio de Janeiro.
[15] Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama>. Acesso em: 13 de abr. 2024.

Levando em consideração a organização da cidade em suas áreas de planejamento, observa-se que a AP4 possui apenas 4% da oferta de equipamentos públicos voltados à fruição cultural. Vale ressaltar que nesta área de planejamento está situada, por exemplo, a Região Administrativa XVI Jacarepaguá, composta por 10 bairros que concentram 635,5 mil habitantes[16].

É possível afirmar que o problema da concentração de equipamentos culturais em determinadas regiões da cidade é potencializado pelas imensas dificuldades existentes na mobilidade urbana do Rio de Janeiro. Considerando aspectos como os valores das passagens, o tempo de deslocamento, a escassez de transportes, a distância entre as áreas da cidade e a ausência de segurança, agravada em determinados horários do dia, entre outros diversos pontos, nota-se uma conjuntura de fatores que são suficientemente capazes de inibir ou até impossibilitar o acesso de uma parcela significativa da população carioca aos equipamentos culturais. Nesse sentido, é notável a relevância da política pública que criou as lonas e arenas culturais no Rio de Janeiro, localizadas em territórios da cidade onde a oferta de equipamentos públicos é escassa.

A seguir, serão apresentados os dados da pesquisa considerando o espaço amostral de 76 instituições. Destas, foram obtidas 52 respostas, o que corresponde a 68,4% do total. Tendo como referência os cálculos de tamanho de amostra para pesquisa *Survey*[17], a pesquisa possui grau de confiança de 95% (padrão do setor) e margem de erro de 8%. A seguir, serão analisadas as respostas considerando o universo de respondentes.

Sobre as características de gestão dos equipamentos culturais

O percentual de equipamentos culturais que possuem equipe própria é significativo, representando 63% do total. O dado pode ser interpretado como possível indicativo de aspectos como: autonomia, capacidade para dar continuidade às ações de

[16]Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2024/03/21/rio-de-janeiro-populacao-zona-oeste-zona-mais-populosa>. Acesso em: 13 de abr. 2024.
[17] Disponível em: <https://pt.surveymonkey.com/mp/sample-size-calculator/>. Acesso em: 6 abr. 2024.

médio e longo prazo, maior interlocução com políticas públicas, viabilidade de realização de programas de formação continuada das equipes, gerando consequências mais perenes às estratégias de gestão, entre outros fatores.

Gráfico 3: Sobre a gestão do equipamento cultural



Fonte: dados da pesquisa

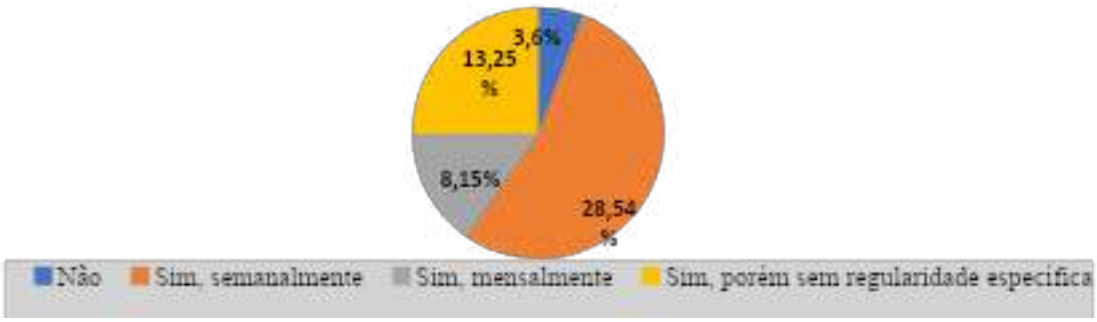
Os editais de ocupação, presentes na gestão de 8 equipamentos culturais públicos, o que representa o percentual de 15%, são iniciativas interessantes de articulação entre o poder estatal e a sociedade civil, baseados em modelos de governança. Por meio de processos de seleção abertos à participação de profissionais do setor cultural, a iniciativa pública concede a representantes da sociedade, por um tempo determinado, a responsabilidade pela gestão do equipamento de cultura. Com isso, abre-se a possibilidade de a instituição ter uma gestão identificada com o local no qual está inserida, ampliando mecanismos de adesão comunitária, corresponsabilização social e articulação com elementos identitários do território. Neste caso, cabe ao poder público o acompanhamento sistemático da gestão, criando ferramentas e metodologias que garantam a transparência e a prestação de contas por parte da gestão privada, bem como os compromissos e responsabilidades que permanecem sendo da esfera governamental.

Os dados produzidos nesta pergunta do questionário não tinham como propósito analisar os modelos de contratação das equipes que integram os equipamentos culturais. No entanto, sobre o tema vale ressaltar a importância e a fundamental necessidade de profissionais com vínculos perenes com os espaços, tanto no modelo de equipe própria

quanto na gestão feita por editais de ocupação, por meio de contratos que lhes garantam as condições dignas para a realização de um trabalho dedicado, seguro e sustentável. Por experiência empírica, sabe-se que uma prática comum do setor cultural, e que vem sendo expandida nos últimos anos, é a "pejotização", isto é, modelo de contratação temporário que não oferece aos trabalhadores os direitos estabelecidos na Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), criando sérias consequências, tais como: precarização da mão-de-obra, estabelecimento de vínculos superficiais entre empregados e instituições, alta rotatividade das equipes, afetando a continuidade das ações, diminuição da qualidade de vida dos trabalhadores, entre outros diversos fatores.

Ainda visando elaborar o perfil institucional dos equipamentos culturais públicos do Rio de Janeiro voltados à fruição, o questionário abordou a regularidade das programações oferecidas, resultando no seguinte gráfico:

Gráfico 4: Regularidade da programação oferecida pelo equipamento cultural (exposições, exibições de cinema, apresentações de música, teatro, dança, circo, artes visuais, performance)



Fonte: dados da pesquisa

A pergunta sobre a regularidade da programação dos equipamentos oferece dados importantes, a começar pelo indicativo de que apenas 3, isto é, 6%, não realizam programação cultural. Isto quer dizer que 94% dos equipamentos de cultura do município do Rio de Janeiro, que têm a fruição como uma característica importante de sua existência, promovem agenda de atividades com alguma regularidade.

Observa-se ainda que mais da metade das instituições realizam programação cultural semanalmente, percentual que chega a 69% quando somados os equipamentos

culturais com programação semanal e mensal. Considerando apenas as instituições que realizam programação cultural sistematicamente e adotando o filtro daquelas que oferecem atividades com regularidade semanal ou mensal, observa-se a seguinte distribuição territorial: 20% estão localizadas no Centro, 18% na Zona Sul, 22% na Zona Norte e 12% na Zona Oeste.

Sobre a programação cultural

O segundo bloco de perguntas do questionário contemplou todas as instituições que afirmaram realizar programação cultural, totalizando 49 equipamentos culturais. Visando identificar as linguagens artísticas consideradas na programação dos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, foi elaborado o gráfico a seguir a partir das respostas sobre o tema:

Gráfico 5: Ações de programação cultural realizadas pelas instituições (possibilidade de marcação de mais de uma resposta):



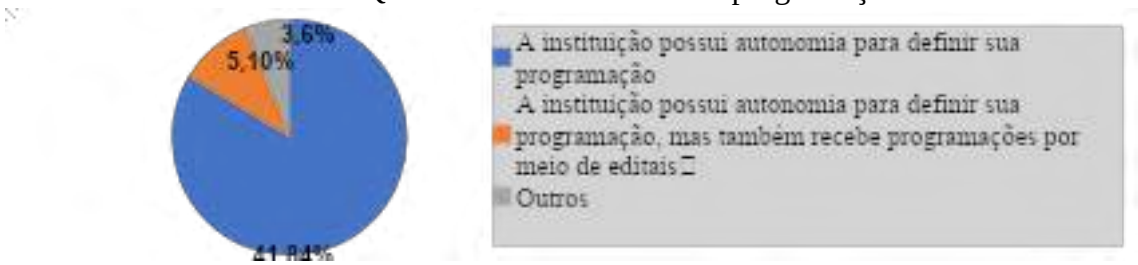
Fonte: dados da pesquisa

Nota-se que há certo equilíbrio entre as ofertas, o que pode ser interpretado como indicativo de diversidade programática dos equipamentos culturais. Considerando o universo de espaços que oferecem programação cultural com regularidade, os percentuais chegam a 73,4% para a realização de exposições e apresentações musicais, 69,3% para oficinas artísticas, 65,3% para palestras/lançamentos de livros, 63,3% para

contação de histórias, 61,2% para rodas de conversa, 59,2% para apresentações de dança e 57,1% para espetáculos teatrais. Na outra ponta do gráfico, estão os saraus e as apresentações de circo, sendo ofertadas por 31% e 29%, respectivamente, dos equipamentos culturais públicos do município do Rio de Janeiro.

Sabe-se que para um espaço cultural promover iniciativas programáticas é necessário importante trabalho de curadoria, que envolve uma série de conhecimentos e constante pesquisa, análise, estudo, criatividade e articulação com a cena cultural. A seguir, o questionário buscou compreender como a responsabilidade curatorial é definida, obtendo-se o seguinte gráfico:

Gráfico 6: Quem realiza a curadoria da programação?



Fonte: dados da pesquisa

Sobre o gráfico 7, observa-se que 41 equipamentos culturais, ou 84% do total, possuem autonomia para definir suas programações. Sobre esse dado, duas inferências importantes na esfera das políticas públicas podem ser feitas. A primeira, é que no âmbito das iniciativas de curadoria e composição programática não há atuação das burocracias de alto e médio escalões que possa ser caracterizada como *top down*, isto é, a imposição de instâncias como secretarias, ministérios e outros órgãos que, em geral, possuem maior poder político, sobre o que deve ser curado. A segunda inferência é que tal fator pode ser um indicativo da existência de relevante grau de discricionariedade dentro das instituições, ou seja, as ações realizadas pelos equipamentos culturais são determinadas e/ou fortemente influenciadas pela ação dos funcionários que fazem parte destas instituições, que podem ser identificados a partir do referencial teórico dos estudos de implementação de políticas públicas como atuantes nas burocracias da linha de frente (LOTTA, 2019). Já as políticas públicas de editais, marca importante da gestão

cultural brasileira, inclusive no Rio de Janeiro, não é um fator determinante na esfera curatorial, estando presente em apenas 10% das respostas.

Apesar de um aumento significativo no percentual, o gráfico a seguir, referente à origem dos recursos, indica que valores obtidos por meio de parceria público-privada, incluindo patrocínio via leis de incentivo fiscal, representam apenas 23% do total. Os dados obtidos dão indícios para afirmar que os equipamentos culturais não dependem exclusivamente do modelo de editais para a realização de suas programações, tendo em vista que 40% dos recursos investidos são oriundos do setor público, 18% são receitas geradas pela própria instituição, 10% têm origem em doações e 9% correspondem a associações vinculadas ao equipamento cultural.

Gráfico 7: Origem dos recursos destinados à realização da programação cultural (possibilidade de marcação de mais de uma resposta):



Fonte: dados da pesquisa

Os resultados apresentados no gráfico 8 apontam para o protagonismo e, por conseguinte, a responsabilidade do poder público na elaboração de políticas culturais no Rio de Janeiro, característica presente, de maneira geral, em todo o país. Há quase quatro décadas, o Brasil busca ampliar a participação do setor privado no incentivo à cultura, tendo como marcos a criação da Lei Sarney, em 1986, e da Lei Rouanet, em 1991, vigente até os dias atuais, sendo o principal mecanismo de fomento à cultura brasileira. No entanto, no que tange à origem dos recursos destinados à programação dos equipamentos culturais cariocas, o setor público permanece sendo a fonte majoritária de investimentos.

Para entrar em questões relacionadas às práticas de fomento ao acesso dos públicos aos espaços culturais, o questionário abordou os valores de ingressos cobrados nas programações culturais, obtendo os seguintes dados:

Considerações finais

O município do Rio de Janeiro possui uma ampla estrutura de equipamentos culturais sob a responsabilidade administrativa do poder público, contemplando também diversas tipologias, tais como: museus, centros culturais, lonas, arenas, areninhas, planetários, teatros e cinemas. A maior parte dos equipamentos está vinculada à Secretaria Municipal de Cultura (SMC), o que pode ser entendido como um fator propício ao desenvolvimento de políticas e programas, tendo em vista a infraestrutura disponível, sobretudo quando considerado que a maioria dos equipamentos culturais são compostos por equipe própria e detêm autonomia em seus processos curatoriais, fatores que podem ser preponderantes para o adensamento de políticas e programas com perspectiva de médio e longo prazo de execução.

Além disso, a partir dos dados produzidos na pesquisa é possível afirmar que há ampla oferta de programação cultural realizada pelos equipamentos públicos do município do Rio de Janeiro, contemplando de certa maneira equilibrada as diversas linguagens artísticas e práticas culturais por meio de programações que, de maneira geral, são oferecidas gratuitamente ou a preços populares.

No entanto, os desafios do campo da produção cultural são imensos e estão presentes no cotidiano dos profissionais que atuam na capital carioca, dentre os quais valem destacar fatores como a concentração territorial dos equipamentos culturais da cidade, a escassez de recursos e a fragilidade dos vínculos profissionais, entre outros. Portanto, por meio desta pesquisa e dos dados analisados neste artigo, buscou-se apresentar um panorama dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro visando contribuir para a continuidade das iniciativas existentes, assim como para a concepção de políticas e programas que fomentem o acesso à cultura aos diversos públicos.

Referências bibliográficas

BABBIE, Earl. **Métodos de Pesquisa de Survey.** Ed.UFMG, 1999.

CARVALHO, Cristina. **Quando a escola vai ao museu.** Campinas, SP: Papirus editora, 2016.

LOTTA, Gabriela. A política pública como ela é: contribuições dos estudos sobre implementação para a análise de políticas públicas. In: LOTTA, G. (Org.) **Teoria e análises sobre implementação de políticas públicas no Brasil.** Brasília: Enap, 2019, p. 11-38.

MINC. **Programa Territórios da Cultura.** Brasília - DF, 2023.

FORMAÇÃO DE HABILIDADES DIGITAIS NOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS BRASILEIROS: ANÁLISE DE INDICADORES CULTURAIS DA PESQUISA TIC CULTURA (2022-2024)

Lúcia de Toledo França Bueno[1]

RESUMO:
O presente artigo analisa a oferta de formações em Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) nos equipamentos culturais brasileiros. A partir de dados da pesquisa *TIC Cultura* (2016-2024) e das diretrizes do novo Plano Nacional de Cultura (PNC 2025-2035), discutem-se as habilidades digitais promovidas nas instituições mencionadas, com enfoque sobre formações para os públicos e para as equipes internas. Embora a digitalização avance em todos os tipos de equipamentos investigados, os resultados indicam que há lacunas a serem preenchidas quanto ao letramento digital crítico e à infraestrutura tecnológica necessários para a mediação de conteúdos sobre o digital, além de conhecimentos técnicos pertinentes às atividades-fim das instituições.

PALAVRAS-CHAVE: Letramento digital, Equipamentos culturais, Indicadores culturais, Formação de gestores, Inteligência Artificial.

Introdução

A rápida difusão da inteligência artificial (IA) tem transformado profundamente o ecossistema cultural e criativo no mundo. Com isso, há desdobramentos diretos e indiretos sobre os processos de criação e produção, disseminação e consumo, preservação e transmissão de bens e serviços culturais. No Brasil, tais mudanças ocorrem em um contexto marcado por forte heterogeneidade a nível institucional, técnico e operacional entre equipamentos culturais, que assumem papéis centrais na mediação de conteúdos a respeito das tecnologias digitais.

Realizada em 2024, a 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ª CNC) representou um marco no debate público contemporâneo sobre a relação entre cultura, tecnologia, cidadania digital e desenvolvimento. Nos processos de escuta e participação social,

[1] Analista de Informações no Centro Regional de Estudos sobre o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br). Mestra e Bacharela em Relações Internacionais (Universidade Federal de Uberlândia e Universidade de Poitiers-França). Supervisora da Linha de Pesquisa "Cooperação África-Brasil em Tecnologia, Internet, Comunicação e Cultura" (UNILAB). E-mail: luciatoledo.cetic@gmail.com.

emergiram diversas pautas a respeito da importância de promover o letramento digital e as variadas formas de expressão no meio digital, além de outros temas focados em comunicação na rede e sistemas de informação e dados culturais.

Nota-se que a síntese desse amplo processo participativo demonstra uma lacuna concreta a ser preenchida na esfera das políticas culturais: a formação de equipes e públicos em temáticas afeitas à esfera digital. Assim, este artigo busca responder à seguinte questão: os equipamentos culturais brasileiros oferecem formação em habilidades digitais adequadas ao escopo da instituição no contexto da plataformização da cultura? Com tal questionamento, não se sugere que um conhecimento em TIC seja condição necessária para a concretização plena dos objetivos de cada equipamento cultural brasileiro. Habilidades digitais podem, de fato, servir para elevar níveis de alcance das iniciativas e para explorar novas técnicas de produção artística por meio de linguagens digitais, por exemplo. Contudo, existe a opção pelo não uso ou pelo uso limitado de tecnologias digitais. Além disso, seu uso não se restringe a tais explorações.

A formação crítica também permite contornar desafios insurgentes devido à intensificação no uso de TIC. Portanto, o intuito deste trabalho é ressaltar lacunas e o potencial do digital para o avanço das atividades dos equipamentos cujos públicos e equipes se percebem possíveis beneficiários da oferta de conteúdos sobre tecnologia. Para tanto, analisamos resultados da pesquisa TIC Cultura, coletados e publicados bienalmente pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), departamento do Núcleo de Coordenação do Ponto BR (NIC.br), vinculado ao Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br).

Em contraste, tem-se como premissa a ideia de que as aplicações de Inteligência Artificial efetivamente geram efeitos no cotidiano das pessoas conectadas à rede mundial das redes. Em 2024, pelo menos metade dos equipamentos culturais investigados possuíam perfil ou conta em redes sociais ou plataformas, majoritariamente direcionadas por algoritmos - 94% dos pontos de cultura, 88% dos cinemas, 80% dos bens tombados, 71% dos arquivos, 67% dos museus, 59% dos teatros e 49% das bibliotecas. (CGI.br, 2025).

Nesse sentido, algumas questões complementares são: que tipo de atividades ou materiais os equipamentos culturais têm ofertado ao público e às suas equipes para promover o letramento digital diante da ascensão da IA? Pretende-se descrever e discutir quais as condições técnicas, de infraestrutura tecnológica e operacional estão disponíveis para a realização dessas iniciativas. Além disso, é pertinente abordar que tipos de conteúdos e temas são facilitados ou ministrados.

Com este trabalho, propõe-se contribuir com a sistematização de evidências em torno da oferta de formações sobre tecnologias digitais. O presente trabalho é fruto da produção e análise descritiva de dados quantitativos a respeito da adoção de TIC nos equipamentos culturais brasileiros, por meio da pesquisa *survey* TIC Cultura. O objetivo do estudo é investigar a adoção de tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos, tanto na mediação com os públicos quanto nas rotinas internas.

Busca-se analisar de maneira articulada indicadores culturais, publicações oficiais diretamente vinculadas ao processo de elaboração do novo Plano Nacional de Cultura (PNC) e revisão da literatura atualizada nos campos de políticas culturais e tecnologias de informação e comunicação (TIC). Em outros termos, tem-se como principal insumo a análise de dados secundários provenientes das séries históricas da TIC Cultura, examinados em conjunto com a análise documental dos relatórios da 4ª CNC e o Projeto de Lei do PNC 2025-2035, além de referencial teórico guiado pela conceitualização de “plataformização da cultura” (Poell et al., 2019; Van Dijck et al., 2018) e “letramento digital”.

O artigo está estruturado em duas seções. Após a introdução, inicia-se com conceitualizações relevantes acerca da diferença entre digitalização e plataformização, que amparam o referencial teórico-conceitual deste trabalho. Na sequência, é traçado um breve histórico da demanda social pela aproximação institucional, perene e sistemática entre políticas culturais e políticas digitais na ocasião da elaboração do novo PNC (2025-2035), comparando-o com o Plano anterior. Em contraste, as condições atuais da oferta de formações são evidenciadas por meio de indicadores presentes na TIC Cultura.

1 Os espaços culturais e a plataformização da cultura

Espaços culturais são reconhecidos como locais privilegiados de aprendizagem não formal e de mediação tecnológica. A presente pesquisa, confere-se ênfase particularmente ao tema da formação de habilidades digitais nos equipamentos culturais, tanto para os públicos quanto para as equipes, considerando as mudanças geradas pela introdução de aplicações de IA no cotidiano da gestão cultural. Isso envolve não apenas oferta de cursos e formações, mas também a infraestrutura necessária (rede, dispositivos, *software*), competências dos gestores, atividades oferecidas *online* e práticas pedagógicas capazes de promover o uso crítico e cidadão dessas tecnologias.

Os resultados desta investigação evidenciam como museus, bibliotecas e pontos de cultura, notadamente, têm o potencial de tornarem-se ambientes de experimentação sociotécnica para a formação e atualização de equipes e públicos em um mundo cada vez mais pautado pela economia de dados (Poell et al., 2019; Van Dijck et al., 2018). Para alcançar o objetivo desta comunicação, empregam-se os conceitos de plataformização da cultura, letramento digital e letramento algorítmico como âncoras do referencial teórico. A digitalização e a plataformização de todas as esferas da vida afetam a visibilidade dos equipamentos culturais, o acesso à informação e os modos de interagir e mediar os diferentes públicos. Modos de se fazer presente *online*, antes do fenômeno da plataformização da cultura, poderiam ser caracterizados como "digitalização".

Isto é, a digitalização se distingue da plataformização uma vez que a primeira consiste propriamente na navegação *online*, na disponibilização de informações nesse ambiente e na interação comunicacional estabelecida virtualmente. A plataformização, por outro lado, está fortemente atrelada à economia de dados e ao uso deles como insumo e produto do modelo de negócio, incluindo sistemas de recomendação e monetização de dados de usuários (Almeida 2025; Oliveira 2023; Poell et al. 2019; van Djick et al. 2018).

A formação em letramento digital, em particular, é monitorada na pesquisa TIC Cultura por meio de dados a respeito dos dispositivos tecnológicos disponíveis (computadores, celulares, dentre outros), os tipos de *software* utilizados, recursos disponíveis no *website* da instituição, as atividades formativas realizadas em plataformas ou redes sociais, uso de ferramentas de IA nos equipamentos e oferta de treinamentos internos e cursos externos para as equipes. Neste artigo, focaremos na oferta de formações e na infraestrutura disponível para realizar tais ações.

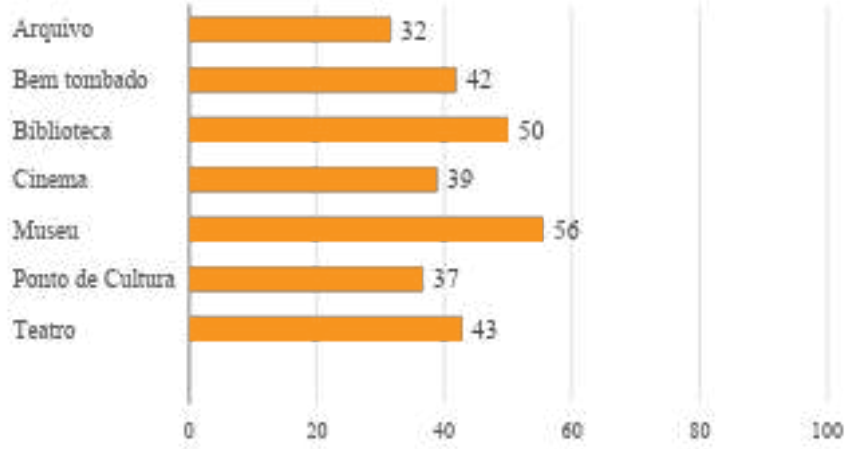
No que se refere à utilização de aplicações de IA nos espaços culturais supracitados, nota-se um uso incipiente já que apenas dois tipos de equipamentos declaram adotá-las com frequência relevante. Ou seja, 20% dos arquivos e 16% dos cinemas relataram utilizar IA, enquanto 9% dos pontos de cultura, 4% dos museus, 4% dos teatros, 4% dos bens tombados e 2% das bibliotecas fizeram o mesmo. (CGI.br, 2025)

A despeito disso, a digitalização e a plataformização têm se intensificado, apresentando novos fenômenos que podem vir a impactar a gestão dos equipamentos culturais. Os resultados da pesquisa mostram aumento na presença e uso de dispositivos - como *notebooks*, *tablets* e celulares – próprios das organizações, embora persista o uso de dispositivos pessoais das equipes para atividades institucionais. Também se observa uso maior frequência na disponibilização de Wi-Fi ao público, sobretudo em bibliotecas, museus e pontos de cultura. Entre 2020 e 2024, nota-se crescimento na posse de perfil em plataforma ou rede social *online* em todos os tipos de equipamentos. (CGI.br, 2021, 2023, 2025).

Contudo, quando se analisa o cenário de formação interna das equipes em habilidades digitais, independentemente do tema, percebe-se que uma proporção relevante dos equipamentos não disponibilizou qualquer tipo de formação às suas equipes. No ano de referência 2024 (Gráfico 1), pelo menos metade dos museus (56%) e das bibliotecas (50%) não desenvolveram o tema internamente, nem por meio de atividades internas nem mediante cursos externos pagos. Seguindo o mesmo padrão, 43% dos teatros, 42% dos bens tombados, 39% dos cinemas, 37% dos pontos de cultura

e 32% dos arquivos declararam o mesmo (CGI.br, 2025). Para Isaura Botelho, oferecer formações *online* significa buscar contornar o desafio histórico da baixa profissionalização do setor, o que ela denomina de “improvisação de quadros profissionais” (BOTELHO, 2022, p. 56).

GRÁFICO 1 - EQUIPAMENTOS CULTURAIS QUE NÃO OFERECERAM FORMAÇÃO EM TIC À EQUIPE NOS ÚLTIMOS 12 MESES (2024)



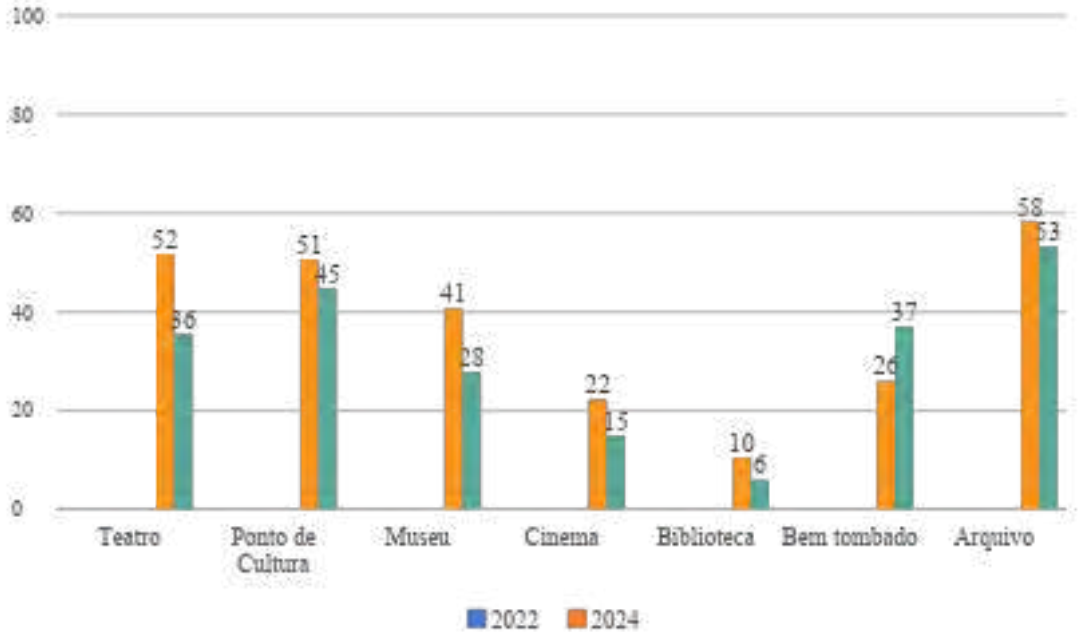
Fonte: CGI.br (2025)

Considerando temas específicos na área de tecnologias digitais, os resultados indicam que somente 21% dos teatros, 18% das bibliotecas e 17% dos museus oferecem treinamento interno acerca de informática, computador e/ou Internet, apesar do potencial de tais ferramentas nas mais diversas atividades-fim como gestão da produção cultural, curadoria de fontes e materiais e catalogação de acervo. Já outros equipamentos declararam existir a oferta de treinamentos em maiores proporções, como é o caso de 25% dos pontos de cultura, 26% dos bens tombados, 43% dos cinemas e 50% dos arquivos. Assuntos de Privacidade e proteção de dados também foram ministrados para equipes no ano de referência nas seguintes proporções: 15% em bibliotecas, 20% em museus, 28% em bens tombados e em pontos de cultura, 33% em teatros, 37% em cinemas e 51% em arquivos (CGI.br, 2025).

Os cursos externos pagos pela instituição foram ainda menos frequentes que os treinamentos internos em todos os tipos de equipamentos no mesmo período de referência. Como ilustração, 4% das bibliotecas ofertaram cursos acerca de temas gerais de Informática, patamar próximo ao de museus (6%) e teatros (9%) que fizeram o mesmo. Similarmente, enquanto metade dos arquivos nos arquivos - instituições altamente digitalizadas - disponibilizaram treinamentos internos sobre os dois temas supramencionados, menos de um quarto oferece cursos externos pagos (23% sobre Privacidade e 24% sobre Informática). O mesmo ocorreu com os cinemas, entre os quais 4 a cada 10 ofereceram treinamentos internos, em contraste com 2 a cada 10 que proporcionaram a modalidade externa. (CGI.br, 2025).

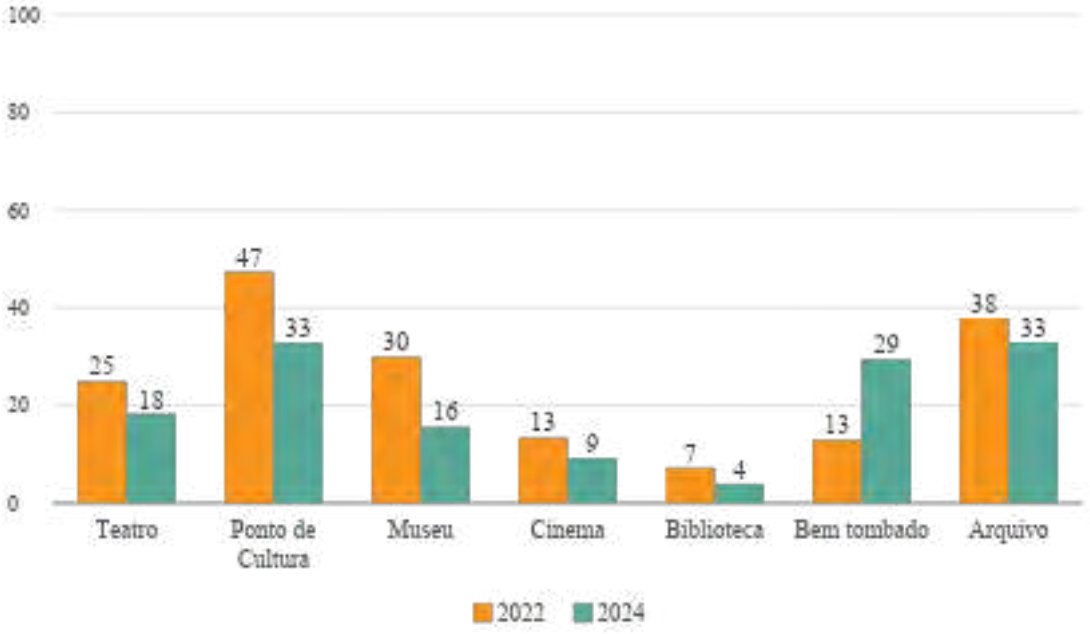
É sabido que os espaços culturais são chave para a mediação de informações, expressões culturais e processos educativos. Não raro são realizadas ações, projetos e programas de caráter formativo pelos meios comunicacionais disponíveis. Resultados da pesquisa TIC Cultura demonstram que tanto a oferta de “seminários, palestras, debates ou encontros” quanto a de “oficinas ou atividades de formação” aumentaram sua disponibilização na modalidade híbrida - presencial e *online* - durante a pandemia. Em 2024, a realização de tais atividades nesse formato não retornaram aos patamares anteriores, apenas foram reduzidas em relação ao ápice do isolamento (Gráficos 2 e 3).

GRÁFICO 2 - OFERTA DE SEMINÁRIOS, PALESTRAS, DEBATES OU ENCONTROS AOS PÚBLICOS NA MODALIDADE HÍBRIDA (2022-2024)



Fonte: CGI.br (2023, 2025)

GRÁFICO 3 - OFERTA DE OFICINAS OU ATIVIDADES DE FORMAÇÃO AOS PÚBLICOS NA MODALIDADE HÍBRIDA (2022-2024)



Fonte: CGI.br (2023, 2025)

2 Formação de habilidades digitais e o planejamento das políticas culturais a longo prazo

Apesar da ampla e reconhecida importância da formação de gestores no campo cultural, a esfera digital integrou de forma robusta os esforços de planejamento do Ministério da Cultura em tempos recentes, durante o processo de participação social e elaboração do novo Plano Nacional de Cultura (PNC) retomado em 2023 (Ministério da Cultura - MinC, 2025a).

Um destaque referente a essa aproximação entre cultura e tecnologia centra-se no uso dos ambientes digitais para o acesso a direitos culturais. Segundo os dados da TIC Cultura, a inscrição em conferências e audiências públicas alcançou uma proporção de 61% entre os pontos de cultura e de 40% entre os arquivos. O crescimento mais significativo no uso desse tipo de serviço ocorreu entre os bens tombados, que triplicaram o percentual de uso desse serviço de 12% em 2022 para 37% em 2024, e nos próprios pontos de cultura, entre os quais o percentual aumentou de 49% para 61% (CGI.br, 2023, 2025).

No contexto brasileiro, a sociedade civil organizada reivindica a importância da realização de espaços de participação social quando, no relatório-síntese da 4ª CNC, aponta-se para a "(j) (…) [criação de] estruturas de comunicação que possam reunir e disponibilizar as informações produzidas, como em sites, catálogos e revistas eletrônicas; (…)" e para o "(f) desenvolvimento de mecanismos digitais de participação e de comunicação em rede em múltiplos formatos acessíveis;". (MinC, 2024, p. 60). Essas ideias figuram no rol de propostas aprovadas para compor o Plano Nacional de Cultura, com vigência para os próximos 10 anos (2025-2035) (MinC, s.d.).

Sobretudo durante tais processos consultivos e participativos da sociedade civil, notou-se a consolidação da Internet como espaço de mobilização e construção de políticas culturais, inclusive no quadro da pandemia COVID-19. A 4ª CNC configura-se como espaço fundamental de participação social e de formulação de novas demandas

políticas, incluindo pautas relativas à digitalização, conectividade, gestão de dados e uso de tecnologias em equipamentos culturais.

Devido à crescente presença de IA em vários processos do fazer cultural, reforça-se a necessidade de investigar sob quais circunstâncias os equipamentos culturais brasileiros podem contribuir para a superação de desafios emergentes, como o alcance dos objetivos traçados no novo PNC (2025-2035).

O novo PNC aborda de maneira inédita a importância das tecnologias digitais no campo cultural, reconhecendo a relação praticamente intrínseca do fazer cultural com os algoritmos, as mídias e a Internet na contemporaneidade. Embora o Plano anterior (2010-2022) já apresentasse a associação direta entre cultura e tecnologia (Brasil, 2012), o novo PNC apresenta uma relação de maior robustez dado que confere ao universo da cultura digital priorização em torno de um eixo estratégico denominado “Cultura Digital e Direitos Digitais”.

Dentre os objetivos do oitavo eixo, chegou-se ao seguinte texto final:

> a) promover uma cultura digital democrática e incentivar as diversas linguagens artísticas e expressões digitais, a inovação, o pensamento crítico, o letramento digital, as tecnologias livres e acessíveis e as redes colaborativas; e
> b) assegurar e proteger os direitos de autores, artistas e titulares de direitos autorais e conexos no contexto do ambiente digital e da inteligência artificial, com políticas reparatórias de acesso a grupos historicamente vulnerabilizados. (MinC, 2025b)

Como ilustra o Quadro 1, havia ao menos doze metas diretamente focadas em tecnologia, comunicação e/ou sistemas de dados e informações culturais, de um total de 53 metas. Com isso, evidencia-se que as tecnologias digitais já se faziam presentes em diversas instâncias das políticas culturais do período, a ponto de serem pautadas no principal instrumento para planejamento de longo prazo da cultura, orquestrado pelo governo federal.

QUADRO 1 – METAS DO PLANO NACIONAL DE CULTURA (2010-2022) CORRESPONDENTES DIRETAS AO EIXO ESTRATÉGICO “8 – CULTURA DIGITAL E DIREITOS DIGITAIS” DO NOVO PNC (2025-2035)

Identificação da meta	**Conteúdo**
2	100% das Unidades da Federação (UFs) e 60% dos municípios com dados atualizados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC)
6	50% dos povos e comunidades tradicionais e grupos de culturas populares que estiverem cadastrados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
7	100% dos segmentos culturais com cadeias produtivas da economia criativa mapeadas
34	50% de bibliotecas e museus modernizados
38	Instituição Pública Federal de promoção e regulação de direitos autorais implantada
39	Sistema Unificado de registro público de obras intelectuais protegidas pelo direito de autor implantado
40	Disponibilização na internet dos conteúdos que estejam em domínio público ou licenciados
41	100% de bibliotecas públicas e 70% de museus e arquivos disponibilizando informações sobre seu acervo no SNIIC
42	Política para acesso a equipamentos tecnológicos sem similares nacionais formulada
43	100% das Unidades da Federação (UFs) com um Núcleo de Produção Digital Audiovisual e um Núcleo de Arte, Tecnologia e Inovação
45	450 grupos, comunidades ou coletivos beneficiados com ações de comunicação para a cultura
48	Plataforma de governança colaborativa implementada como instrumento de participação social com 100 mil usuários cadastrados, observada a distribuição da população nas macrorregiões do país.

Fonte: Brasil (2012)

O novo Plano considera aprendizados provenientes da experiência anterior, com o intuito de propiciar melhor direcionamento e alcance dos objetivos pretendidos. (MinC, 2024, 2025a, 2025b). Dentre as preocupações inerentes ao processo de elaboração das diretrizes recentemente lançadas, consta a continuidade tão almejada no âmbito das políticas culturais. A oferta de formações regulares, possibilitando a colheita de resultados significativos, depende consideravelmente de seu caráter estável. Em contextos carentes de institucionalidade política, o planejamento, o monitoramento, a geração de resultados e a avaliação de iniciativas formativas são praticamente fadados ao recomeçar reiterado, com baixa efetividade e eficácia.

Em continuidade ao exame de desafios na realização de formações em temáticas digitais, sugere-se que é fundamental observar aspectos relacionados à infraestrutura de TIC, à oferta de conteúdos formativos e ao preenchimento de lacunas de qualificação técnica. Para tornar tal afirmação tangível, vale exemplificar dois apontamentos.

Primeiramente, formações internas que versam sobre as atividades-fim dos equipamentos são, certamente, fundamentais na qualificação ou profissionalização das equipes, potencialmente propiciando melhores bens e serviços aos públicos. Contudo, temas geralmente associados a atividades-meio não podem ser deixados de lado quando se trata da formação de equipes. No caso específico das tecnologias digitais, estas figuram tanto como meio quanto como fim em si mesmas no fazer cultural. O exemplo a seguir refere-se ao campo dos Acervos Digitais. Dentre as principais dificuldades de digitalização de acervos, os equipamentos culturais declaram amplamente que a qualificação das equipes é um tema relevante. Após a falta de financiamento, a falta de equipe qualificada é a principal dificuldade informada pelo conjunto dos equipamentos culturais (arquivos 11%, bens tombados 15%, bibliotecas 23%, cinemas 8%, museus 22%, pontos de cultura 16% e teatros 9%) (CGI.br, 2025). Haja vista o grande volume de dados e informações com os quais públicos e equipes se deparam rotineiramente nos processos de preservação digital da memória, atualizações formativas em habilidades digitais para manipulação de bases de dados são basilares.

Em segundo lugar, conforme documentação oficial do Ministério da Cultura brasileiro, uma das propostas mais bem votadas, em relação ao “fator amazônico” pauta-se na importância da disponibilidade de conexão à Internet para o acesso às políticas culturais inclusive em territórios onde há menos opções no mercado e, com frequência, opções essas que apresentam custos mais elevados em comparação com o restante do país. Visando a superar desigualdades regionais, a proposta defende, dentre outros assuntos, o “acréscimo de, no mínimo, 15% de custeio para projetos da região amazônica e territórios fronteiriços, assegurando assim o acesso à tecnologia, energia elétrica, infraestrutura de estradas e questões como clima, distâncias, transporte, deslocamento e custo de vida, entre outras” (MinC, 2024, p. 55). A medida visa garantir o acesso à tecnologia, à energia elétrica, à infraestrutura de estradas e questões como clima, distâncias, transporte, deslocamento e custo de vida, entre outras. A infraestrutura de TIC pode favorecer ou limitar o alcance e a qualidade das atividades culturais oferecidas pelos equipamentos culturais.

Conclusão

Por fim, a pesquisa permite identificar, quantificar e compreender os desafios e potencialidades associados à intensificação tecnológica nos equipamentos culturais brasileiros. O artigo demonstrou haver um descompasso entre a complexidade dos algoritmos, notadamente nas plataformas e redes sociais, e as limitações relevantes na oferta de formações a respeito de um tema que tem moldado as rotinas de milhares de pessoas, entre públicos e equipes. Com base na análise dos indicadores e da literatura condizente, por um lado são observados avanços no arcabouço jurídico-institucional, como é o caso do oitavo eixo estratégico do novo PNC denominado “Cultura Digital e Direitos Digitais”, fruto dos intensos processos participativos por parte da sociedade civil na onda de Conferências de Cultura realizadas entre 2023 e 2025. Por outro lado, há os reflexos da descontinuidade de políticas culturais formativas.

Os dados revelaram que apesar de haver amplos esforços em torno da acessibilização das atividades e conteúdos culturais na Era da Informação, há

proporções significativas de equipamentos que não oferecem qualquer capacitação. A pesquisa TIC Cultura auxilia na identificação da dinâmica das capacidades institucionais, de maturidade digital e necessidades de formação dos equipamentos culturais brasileiros. Desse modo, é possível coletar insumos para a elaboração de políticas públicas, formação continuada e constante monitoramento e atualização da agenda digital governamental, abrindo caminho para que os espaços culturais se consolidem como centros capacitados para o melhor aproveitamento das oportunidades ofertadas pelas tecnologias digitais.

Devido ao lugar estratégico dos dados e do fenômeno da plataformização no fazer cultural contemporâneo, a discussão pode ter continuidade em pesquisas futuras a partir da investigação em torno da disponibilização de conteúdos e formações a respeito de conceitos básicos vinculados à IA, direitos autorais e propriedade intelectual, criação e produção artística, aplicações de IA no contexto da gestão cultural, preservação digital e dados culturais, bem como mediação cultural usando IA.

Referências

Barros, J. M., & Rattes, P. C. S. 2021. Formação de gestores de equipamentos culturais: desafios e perspectivas. Revista Extraprensa, 14(2), 264–280. https://doi.org/10.11606/extraprensa2021.185246

Belluzzo, R. C. B. 2023. Competência em informação, midiática e digital: reflexões desde suas origens às principais tendências em espaços econômicos, educacionais e culturais na era digital. Informatio, 28(2), 55–89. https://doi.org/10.35643/info.28.2.13

Botelho, Isaura. Romance de formação: Funarte e política cultural (1976-1990). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

Canedo, Daniele Pereira; Neto, Carlos Beyrodt Paiva (coord.). Pesquisa impactos da covid-19 na economia criativa: relatório final de pesquisa. Salvador: Observatório de Economia Criativa; Santo Amaro: UFRB. 2020. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/proexc/economiacriativa-covid19/. Acesso em: 19 mar. 2024.

Conselho Nacional de Política Cultural, Ministério da Cultura, & Flacso Brasil. 2024. Relatório final da 4ª Conferência Nacional de Cultura. https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4aconferencia-nacional-de-cultura/bannersedocumentos/4cnc-documento-final-20240524-1.pdf

Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC Cultura 2020. São Paulo: CGI.br, 2023. Disponível em:

https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210616181537/tic_cultura_2020_livro_eletronico.pdf.

Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC Cultura 2022. São Paulo: CGI.br, 2023. Disponível em: https://www.cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2022/.

Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br). Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC Cultura 2024. São Paulo: CGI.br, 2025. Disponível em: https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/pt-br/20251107185333/tic_cultura_2024_livro_eletronico.pdf.

Ministério da Cultura (MinC). (2012). As metas do Plano Nacional de Cultura (PDF). https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICNCultura/metas-do-plano-nacional-de-cultura.pdf

Ministério da Cultura (MinC). (2024). *4ª Conferência Nacional de Cultura: Documento final* (PDF). https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura/bannersedocumentos/4cnc-documento-final-20240524-1.pdf

Ministério da Cultura (MinC). 2025a. Método e memória da participação social no Novo Plano Nacional de Cultura. https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/novopplanonacionaldecultura/MtodoememriadaparticipaosocialnonovoPlanoNacionaldeCultura.pdf

Ministério da Cultura (MinC). 2025b. Plano Nacional de Cultura do povo brasileiro - Resumo Executivo do Projeto de Lei do Plano Nacional de Cultura. https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/plano-nacional-de-cultura-2025-2035/PNC_digital.pdf

Ministério da Cultura (MinC). s.d. Construindo os Caminhos da Cultura no Brasil para os próximos 10 anos – Plano Nacional de Cultura Participativo. https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/novopplanonacionaldecultura/24_PNC_GuiadoparticipantecartilhaA51.pdf

Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. 2022. Inteligência Artificial e cultura: perspectivas para a diversidade cultural na era digital (Cadernos NIC.br de Estudos Setoriais). https://
cetic.br/pt/publicacao/inteligencia-artificial-e-cultura-perspectivas-para-a-diversidade-culturalna-era-digital/

Oliveira, D. J. 2023. Reflexões sobre a promoção da diversidade cultural diante dos processos de digitalização e plataformização do campo da cultura. Revista Extraprensa, 16(2), 9–18. https:// doi.org/10.11606/extraprensa2023.212660

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. 2017. Orientaciones prácticas para la aplicación de la Convención en el entorno digital. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378132_spa/PDF/378132spa.pdf.multi

Poell, T., Nieborg, D., & van Dijck, J. 2019. Platformisation. Internet Policy Review, 8(4). https:// doi.org/10.14763/2019.4.1425

van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. 2018. The platform society. Oxford University Press. https:// academic.oup.com/book/1237

O CENTRO CULTURAL CAUBY PEIXOTO: DESCENTRALIZAÇÃO E DIREITO À CIDADE NA POLÍTICA CULTURAL DE NITERÓI

Leonardo Giordano[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a inauguração do Centro Cultural Cauby Peixoto (CCCP), na Zona Norte de Niterói, como um estudo de caso sobre a descentralização de equipamentos culturais públicos. A partir de uma perspectiva histórica, examina o papel de gestões progressistas, articulando conceitos de territorialidade, memória e participação social, tendo a Carta de Direitos Culturais de Niterói como instrumento de validação democrática. O CCCP materializa, assim, uma política de Estado voltada à equidade territorial e à diversidade simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais; Descentralização; Direitos Culturais; Niterói; Centro Cultural Cauby Peixoto.

INTRODUÇÃO

A construção de equipamentos culturais distribuídos pela cidade constitui parte fundamental de uma estratégia de democratização cultural, desenvolvimento social, reconhecimento de identidades culturais diversas, combate às desigualdades históricas e fortalecimento do tecido comunitário pela garantia da Cultura enquanto Direito fundamental, assegurado pelo Estado.

Historicamente, os equipamentos culturais são concentrados nas áreas centrais e de fácil acesso para classes médias e altas, geralmente próximas às melhores infraestruturas urbanas e de transporte. Em Niterói, a concentração de equipamentos culturais também é visível na geografia, onde a grande maioria está localizada entre as regiões do Centro e Zona Sul, como por exemplo, o Teatro Municipal João Caetano, o Teatro Popular Oscar Niemeyer, o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Solar do Jambeiro, o Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, a Sala Nelson Pereira dos Santos, os Museus do Ingá, Janete Costa e Antônio Parreiras, entre outros. Somente muito recentemente a expansão para além desse eixo histórico começou a se materializar com

[1] Gestor público. Secretário Municipal das Culturas de Niterói-RJ nos anos de 2021-2022 e 2025. Participou de seis legislaturas na Câmara Municipal como vereador, onde presidiu a Comissão de Cultura e Patrimônio Histórico. E-mail: leonardogiordano@gmail.com

a inauguração do Centro EcoCultural Sueli Pontes, primeiro equipamento cultural público municipal da Região Oceânica, e, sobretudo, com o Centro Cultural Cauby Peixoto, primeiro equipamento cultural público da Zona Norte de Niterói, cuja implantação inaugura um novo patamar de justiça territorial ao reposicionar o investimento público cultural.

Esse padrão de concentração dos prédios públicos de cultura nas mesmas áreas é observado nas principais cidades brasileiras sem que isso seja coincidência: o modelo de sociedade de classes orienta de forma permanente os investimentos culturais para os territórios das elites econômicas e políticas, de modo a consolidar e reforçar as hegemonias culturais e sociais vigentes. Assim, a apropriação e distribuição desigual dos bens culturais não ocorrem de forma neutra, mas como expressão direta das contradições sociais, perpetuando a exclusão simbólica e material.

Um espaço cultural sem vínculo real com a população, que não expresse a identidade do território que pertence, ou dos artistas da cidade, pode ter sua função social distorcida e apropriada por uma noção de exclusão. É assim que um povo pode aprender que aquele prédio luxuoso "não é seu lugar" ou que "não está vestido adequadamente" para transitar naquele espaço. É necessário franquear o acesso do povo aos tesouros que lhe pertencem e desafiar as barreiras simbólicas e materiais que segregam e excluem. Nesse cenário, a distinção entre "democratização da cultura" e "democracia cultural" torna-se fundamental, conforme apontado por Isaura Botelho (2016). Enquanto a democratização da cultura se refere à ampliação do acesso a bens e serviços culturais já existentes, muitas vezes produzidos e distribuídos por instituições hegemônicas, a democracia cultural propõe a valorização e o fomento das diversas manifestações culturais presentes na sociedade, reconhecendo a pluralidade de vozes e a autonomia dos grupos sociais na produção de seus próprios significados e expressões. A democracia cultural, portanto, não se limita a levar a cultura "para o povo", mas a empoderar o povo para que produza e defina sua própria cultura, garantindo o direito à participação e à diversidade.

A urgência de políticas de descentralização territorial, materializada de forma emblemática pelo Centro Cultural Cauby Peixoto, encontra lastro empírico incontestável em dados de pesquisas como Cultura nas Capitais (LEIVA; MEIRELLES, 2018). O estudo desnuda o profundo abismo socioeconômico que caracteriza o acesso aos bens culturais no Brasil: enquanto o consumo nas faixas de maior renda beira a universalização, mais de 70% da população pertencente às classes D e E declara nunca ter frequentado um museu ou teatro no último ano. Essa exclusão sistemática não se esgota na barreira financeira; ela é alimentada pela concentração física dos equipamentos em enclaves de elite, o que impõe obstáculos geográficos de deslocamento e, fundamentalmente, reforça um sentimento de não pertencimento simbólico. Para as classes trabalhadoras, esses espaços tradicionais muitas vezes aparecem como territórios interditados, tornando a presença do Estado na Zona Norte de Niterói um ato indispensável de reparação e afirmação da cidadania cultural.

O presente artigo tem como objetivo analisar como a inauguração do CCCP em Niterói se insere nessa perspectiva de democracia cultural, buscando romper com a lógica centro-periferia e promover a justiça territorial. Desta forma, o Centro Cultural Cauby Peixoto emerge não apenas como um espaço físico, mas um catalisador de transformações sociais e um instrumento para a efetivação dos direitos culturais, conforme preconizado pela Constituição Federal (BRASIL, 1988) e pela Carta de Direitos Culturais de Niterói (NITERÓI, 2021). Por meio de uma análise que perpassa o histórico das políticas culturais no Brasil, a influência de correntes ideológicas e a especificidade da gestão cultural em Niterói, busca-se demonstrar como o CCCP se torna um marco na construção de uma política cultural mais inclusiva e participativa.

CONTEXTO INSTITUCIONAL

A materialização do Centro Cultural Cauby Peixoto (CCCP) deve ser compreendida como resultado da convergência entre priorização institucional e continuidade administrativa ao longo do tempo. O projeto ilustra, de forma exemplar,

como a cultura pode se consolidar como política de Estado quando há alinhamento entre visão estratégica e capacidade de execução ao longo de diferentes ciclos de governo. É imperativo destacar o papel estruturante da gestão do Prefeito Rodrigo Neves, cuja diretriz estratégica possibilitou um ciclo histórico de investimentos na recuperação do patrimônio municipal e o fortalecimento institucional da Secretaria Municipal das Culturas (SMC). À gestão do prefeito Axel Grael, por sua vez, coube a execução e materialização do projeto, garantindo que a visão se transformasse em equipamento concreto para a população. Esse esforço coletivo culminou na entrega do primeiro equipamento cultural público da Zona Norte de Niterói, demonstrando o caráter estruturante conferido ao projeto.

A Zona Norte de Niterói, composta pelos bairros Barreto, Caramujo, Cubango, Engenhoca, Fonseca, Ilha da Conceição, Santa Bárbara, Santana, São Lourenço, Tenente Jardim, Viçoso Jardim e Baldeador, concentra uma parcela expressiva da vida da cidade: são cerca de 160 mil moradores, algo em torno de 35% da população municipal, em sua maioria na faixa entre 20 e 49 anos, com equilíbrio entre homens (48%) e mulheres (52%) e predominância de população preta e parda (cerca de 60%) (IBGE, 2022). Esse retrato socioterritorial explicita, com nitidez, as desigualdades internas que estruturam o município: a renda domiciliar per capita na região varia entre R$ 510 e R$ 1.750, muito abaixo da média municipal (R$ 3.577), e uma parte relevante do território é reconhecida pelo Plano Diretor como Zona de Especial Interesse Social, com destaque para Caramujo, Baldeador, Santa Bárbara, Tenente Jardim e Barreto, áreas priorizadas para ações integradas de urbanização e inclusão. É nesse chão concreto, onde vivem e circulam os trabalhadores, que se revela o sentido público da descentralização: implantar o Centro Cultural Cauby Peixoto na Zona Norte não é apenas inaugurar um prédio, mas reposicionar o Estado cultural onde ele historicamente faltou, afirmando a cultura como direito e presença cotidiana no território.

A complexidade do processo de implantação do CCCP evidencia a importância da sucessão administrativa colaborativa. O êxito do projeto deve-se à atuação técnica e política de diferentes gestores: Victor De Wolf (2019/2020); Alexandre Santini

(2022/2023) e Júlia Pacheco (2023/2024), incluindo os períodos pelos quais estive à frente da pasta (2021/2022 e 2025). A sucessão de gestores na pasta da Cultura, longe de representar uma descontinuidade, reflete a construção de uma inteligência institucional capaz de dar seguimento a projetos de longo prazo, sustentando agendas estruturantes mesmo diante de mudanças de conjuntura. Em políticas culturais, esse traço é decisivo: a criação de um equipamento não se encerra na obra, mas exige planejamento de operação, pactuação social, definição de modelo de gestão, equipe permanente, programação, manutenção e orçamento, sob risco de se converter em símbolo vazio ou estrutura subutilizada. Por isso, a continuidade administrativa não é apenas uma virtude gerencial, mas uma condição de garantia de direitos culturais, pois assegura previsibilidade orçamentária, permanência institucional e capacidade efetiva de fazer com que o equipamento cumpra sua função pública no território, ampliando o acesso, fortalecendo identidades locais e consolidando a cidadania cultural como prática cotidiana.

GESTÕES PROGRESSISTAS E SUA CONTRIBUIÇÃO AO DEBATE CULTURAL: DA TEORIA À PRÁXIS

A trajetória das políticas culturais no Brasil, especialmente no que se refere a estratégias de descentralização, inclusão e ampliação do acesso, pode ser compreendida a partir da influência histórica de correntes progressistas e de projetos democráticos de desenvolvimento. Trata-se de uma tradição político intelectual que, ao longo do século XX e início do XXI, contribuiu para afirmar uma abordagem normativa segundo a qual a cultura deve ser concebida como direito, como dimensão constitutiva da cidadania e como elemento relevante do aprofundamento democrático.

Essa perspectiva, associada a debates sobre cultura popular, participação social e papel público da produção simbólica, desloca o lugar da cultura no interior das políticas públicas. Em vez de concebê-la prioritariamente como setor voltado a ações episódicas, à lógica do evento ou ao consumo restrito, tal abordagem a compreende como campo de produção de sentidos, de memória social, de identidades e de reconhecimento. Nesse

enquadramento, democratização cultural não se reduz à expansão de oferta, mas envolve condições institucionais, materiais e simbólicas para que diferentes grupos sociais produzam, circulem e fruam cultura em seus territórios, com continuidade e dignidade.

A contribuição das gestões progressistas ao debate cultural se evidencia, de modo particular, na formulação e implementação de instrumentos públicos. Nesse sentido, a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (2003 a 2008), no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, é frequentemente indicada como marco de inflexão, não apenas pela criação de programas, mas pela redefinição do próprio papel do Estado no campo cultural. No discurso de posse, Gil (2003) explicitou o desejo de ter o MinC “presente em todos os cantos e recantos de nosso País”. Ao ampliar o conceito de cultura para além de uma visão restrita de “uma suposta ‘classe artística e intelectual’”, definiu-a como “usina de símbolos de um povo” e fixou uma diretriz decisiva: “não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos”, pois “o acesso à cultura é um direito básico de cidadania”. É nesse horizonte que a noção de Cultura Viva, que assumiu centralidade naquele ciclo, pode ser compreendida como ruptura com modelos anteriores, ao reconhecer iniciativas culturais de base, fomentar redes e valorizar a diversidade cultural brasileira, reposicionando o Estado como indutor de direitos em articulação com agentes culturais já existentes.

Antonio Albino Canelas Rubim (2010) analisa essa fase como um período de "tristes tradições e enormes desafios", mas também de inovações significativas, onde a cultura passou a ser vista como um vetor de desenvolvimento humano e social, e não apenas econômico.

A Política Nacional de Cultura Viva, com Pontos e Pontões de Cultura distribuídos nacionalmente, materializou uma premissa segundo a qual a cultura se expressa em múltiplas manifestações territoriais e socioculturais, devendo ser reconhecida e apoiada por meio de descentralização de recursos, mecanismos de

fomento e ampliação de capacidades. No mesmo horizonte, iniciativas como as Conferências Nacionais de Cultura e a criação do Fundo Setorial do Audiovisual compõem um conjunto de instrumentos que indicam esforços de institucionalização e de articulação federativa no campo cultural.

No contexto da pandemia de COVID-19, em um período de fragilização institucional das políticas culturais, foram aprovadas medidas emergenciais que também produziram efeitos estruturantes. A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc e, posteriormente, a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), de autoria da Deputada Federal Jandira Feghali, constituem marcos relevantes tanto pela escala do investimento público direto quanto pela reorganização dos mecanismos de repasse e pactuação entre entes federados. Esses instrumentos reforçaram, em termos práticos, a compreensão da cultura como política pública continuada e como responsabilidade compartilhada, contribuindo para consolidar um modelo de federalismo cultural com maior previsibilidade e capilaridade territorial.

Essa perspectiva de cultura como direito e ferramenta de desenvolvimento foi posteriormente consolidada em marcos legais que refletem o avanço do federalismo cultural no Brasil. Essas leis não apenas injetaram recursos no setor, mas também reforçaram a compreensão da cultura como um serviço essencial e um direito que deve ser garantido pelo Estado em todas as suas esferas.

A teorização sobre a cultura como vetor de desenvolvimento nacional, portanto, não é uma abstração, mas uma diretriz política com implicações práticas. Ela implica reconhecer que o investimento em cultura gera não apenas valor simbólico, mas também econômico e social, promovendo a coesão comunitária, a geração de renda e o fortalecimento da identidade nacional. Marilena Chauí (2021), ao discutir a "cidadania cultural", argumenta que o direito à cultura é indissociável do direito à participação plena na vida social e política, e que a ausência de acesso a bens e meios de produção cultural empobrece a democracia. A práxis dos movimentos progressistas, ao longo da história, tem sido a de traduzir esses princípios em políticas públicas que buscam

transformar a realidade, como se observa na experiência de Niterói a partir da consolidação de experiências territoriais e em trajetórias de gestão que, em diferentes escalas, buscaram traduzir esses princípios em políticas públicas orientadas por descentralização, democratização e diversificação dos investimentos culturais, reafirmando que políticas culturais consistentes dependem de institucionalidade, continuidade e capacidade de produzir condições concretas de cidadania cultural no território.

A GESTÃO CULTURAL EM NITERÓI: CONTINUIDADE E VANGUARDA

Niterói, antiga capital fluminense, possui um vasto patrimônio histórico e um conjunto significativo de edifícios públicos de relevância cultural. Atualmente, vem sendo realizado, como mencionado anteriormente, o maior investimento nacional em recuperação patrimonial. Exemplos emblemáticos das gestões de Rodrigo Neves e Axel Grael incluem o restauro do Solar Notre Rêve (antiga Casa Norival de Freitas), a reabertura da Ilha da Boa Viagem, a revitalização do Mercado Municipal, bem como as obras em andamento para a requalificação do Cinema Icaraí e da Estação Cantareira. Há outros exemplos. De fato, o investimento cultural na cidade de Niterói sempre foi reconhecidamente uma prioridade de múltiplos governos durante todo o ciclo progressista desde Jorge Roberto Silveira, passando pelas gestões de diversos partidos políticos das esquerdas e seus prefeitos.

Cabe registrar, em perspectiva histórica, que a construção da liderança política de Rodrigo Neves em Niterói tem raízes em sua trajetória de militância no campo democrático e popular desde a adolescência, com atuação no movimento estudantil. Para além desse percurso individual, sua gestão insere-se e dialoga com uma longa tradição trabalhista no município, com referências no antigo Estado do Rio de Janeiro, quando foi governado pelos irmãos Roberto e Badger da Silveira, expressivas lideranças regionais do então PTB, associado às matrizes políticas de Getúlio Vargas e João Goulart. As trajetórias de ambos foram interrompidas precocemente: Roberto em

decorrência de um acidente em 1961 e Badger em razão das consequências do golpe civil-militar de 1964.

Essa tradição trabalhista ressurge em 1988, com a eleição de Jorge Roberto Silveira como Prefeito de Niterói, o primeiro após a redemocratização. Desta vez, pelo PDT de Leonel Brizola, Darcy Ribeiro, João Sampaio, Abdias Nascimento, Mario Juruna, Satie Mizubuti, Lélia Gonzalez. Ao ingressar no PDT, Rodrigo reatou as pontas dessa história e se vinculou a esta tradição política longeva, que tem feito com que Niterói seja uma referência no Brasil e no mundo como uma cidade progressista, social e culturalmente avançada.

Ao longo de mais de três décadas, governos progressistas da cidade estabeleceram o investimento cultural como um dos eixos prioritários de suas gestões. Este fato singular, especial da história política de Niterói, a torna uma das cidades que mais aplicam recursos e desenvolvem políticas públicas culturais estruturadas, continuadas e mensuráveis. Niterói é um caso diferente entre as cidades brasileiras, não por ter recursos disponíveis dada sua boa situação fiscal, mas sim por decidir aplicá-los em Cultura. A regularidade dos mecanismos que compõem o Sistema Municipal de Cultura, a estabilidade da Política de Cultura Viva custeada com recursos municipais por todos os anos desde sua criação em 2018, o fomento por meio de Editais Públicos sistemáticos com recursos municipais e grandes programas públicos permanentes como o Aprendiz Musical (gerido pela Secretaria de Economia Criativa), o Arte na Rua (gerido pela Fundação de Arte), o Brotaí - Rede Cultura Comunitária (gerido pela Secretaria das Culturas), entre outros, estabelece exemplos que, comparativamente a outras cidades e realidades do país, projetam Niterói na vanguarda das políticas culturais. Diversos órgãos municipais executam programas e atividades transversais variadas. Embora a sobreposição de funções constitua uma crítica pertinente, esse ecossistema governamental múltiplo contribui para uma ação pública mais dinâmica.

Quanto à Secretaria das Culturas, suas atividades progressivamente se estendem para além do fomento público. O retorno da Agenda Cultural (uma histórica e bem sucedida política cultural de difusão), o curso permanente Teatro Épico (um exemplo

prodigioso e permanente de formação), a regularidade do programa Teatro Novo para pessoas com deficiência (onde a formação passa a estar permeada pela acessibilidade), o incremento de cerca de 25% no número de feiras dirigidas pela Casa do Artesão (ocupação de espaços públicos e reforço à economia popular), a rearticulação recente do Conselho Municipal de Patrimônio Histórico promovida pelo DEPAC, entre outros, são alguns exemplos dessa diversificação e complexificação das atribuições da Secretaria. A Secretaria das Culturas desenvolveu programas de formação permanente e responsabilidades em grande escala relativamente à Niterói, como no caso dos 1.600 alunos do Brotaí, espalhados por dezenas de comunidades, ocupando praças e realizando cursos temáticos introdutórios abertos ao povo em qualquer faixa etária nas mais diversas linguagens - da capoeira à maquiagem e do macramê à formação de animadores culturais ou oficinas de zumba, constituindo provavelmente o mais flexível e tematicamente diverso programa de formação da Prefeitura.

Este período tem sido caracterizado pelo fortalecimento orçamentário e institucional da Secretaria das Culturas promovido pelos governos recentes, mas também há uma ampliação das próprias competências e responsabilidades do órgão. É importante lembrar do papel apenas complementar e praticamente simbólico das atribuições da Secretaria das Culturas na arquitetura das políticas culturais em Niterói historicamente, até muito recentemente. O papel de coordenação das políticas culturais atribuído à Secretaria pela legislação do Sistema de Cultura não precisa sofrer a interpretação diminutiva vigente em Niterói por anos de que a Secretaria é para "simbolizar" enquanto as fundações indiretas e empresas de economia mista são para "executar". Isto, muito visivelmente, tem sido revertido ao longo das gestões culturais e dos prefeitos mencionados no texto.

Recentemente, a partir do Decreto Municipal 354/2025, a Secretaria das Culturas passou a gerir, diretamente, parte da rede de equipamentos culturais: o Teatro Popular Oscar Niemeyer (Centro), o Centro EcoCultural Sueli Pontes (Região Oceânica), o MACquinho (Zona Sul) e o Centro Cultural Cauby Peixoto (Zona Norte). Este decreto também marca uma nova expansão das atribuições diretas da Secretaria Municipal e

uma grande oportunidade para implementação de mais políticas culturais cada vez mais descentralizadas. A Secretaria das Culturas tem tido papel relevante no planejamento cultural de Niterói e protagonizado importante parte dos investimentos em políticas públicas continuadas e estruturadas na cidade.

A realização dos editais culturais do município segue ajudando a conferir a Niterói o status de vanguarda no país. Muitas cidades do Brasil estão deixando de fazer editais públicos com recursos municipais. Depois da grande conquista da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), que garante o repasse federal para editais, os municípios e estados brasileiros recuaram, na prática diminuindo seu investimento em fomento cultural. É justo dizer que em Niterói, pela expressividade do papel da Prefeitura, a PNAB é muito importante – mas complementar. Mesmo sendo o maior repasse de recursos da história, aqui ela corresponde a cerca de 30% do investimento local anual. A Prefeitura, através da Secretária das Culturas Júlia Pacheco, em um exemplo recentíssimo, anunciou que o teto para a Lei de Incentivo à Cultura Municipal no ano de 2025 subiu de R$ 3 milhões para R$ 4 milhões disponíveis. O que caracteriza, mais uma vez, que em Niterói o maior investimento público em editais culturais terá sido feito pelo município, comparativamente a editais com recursos federais, estaduais ou privados. Este mérito objetivo de Niterói, em manter os investimentos próprios em cultura e agregar os recursos da Aldir Blanc, não encontra equivalência nas demais cidades brasileiras.

Esta atuação cada vez mais estruturada da Secretaria das Culturas corresponde a uma segunda fase de seu desenvolvimento. O padrão de investimentos específico da SMC já teve na oferta de editais o centro de sua ação – e pela aplicação de cotas de 50% (para projetos liderados por pessoas negras, trans, pessoas com deficiência, mulheres e pontuação especial por regiões) teve grande importância na diversificação, democratização e descentralização do fomento público em face da situação anterior. Em seguida, as ações principais começam a se mover na direção da descentralização, com a criação do Brotaí ainda em 2021 (programa de introdução às artes comunitário e capilarizado por toda a cidade), a inauguração do Centro EcoCultural Suely Pontes

(primeiro equipamento cultural público municipal da história da região oceânica) e o próprio Centro Cultural Cauby Peixoto (primeiro equipamento cultural público municipal da história da Zona Norte), sendo casos exemplares. A Secretaria das Culturas tem sido um dos órgãos da Prefeitura com redobrada sensibilidade quanto à prioridade da descentralização.

A DESCENTRALIZAÇÃO DOS INVESTIMENTOS CULTURAIS, O AUMENTO DAS DIVERSIDADES E A DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA

Um desafio permanente das políticas culturais em Niterói sempre foi (e segue sendo) a democratização territorial e política dos investimentos. Dar um salto político, da dimensão de democratização da cultura, no sentido da ampliação do acesso, para construir instrumentos de democracia cultural, que significa garantir direitos e convocar a cidadania a participar ativamente da vida cultural da cidade. Francisco Humberto Cunha Filho (2018), em sua "Teoria dos direitos culturais", argumenta que esses direitos são uma categoria autônoma e fundamental dos direitos humanos, que garantem a todos o acesso à cultura, a participação na vida cultural e a liberdade de expressão e criação.

A Secretaria das Culturas de Niterói tem, desde 2021, a diretiva "Cultura é um Direito", traduzindo a universalização como o principal problema a ser enfrentado para o aperfeiçoamento das políticas públicas. Uma digressão importante é que se trata do mesmo período em que o Governo Bolsonaro extingue o Ministério da Cultura, enquanto em Niterói, paralelamente, é o que se pratica à época, em contraponto. Dentro do esforço geral da Prefeitura, que conta com o enorme papel da Fundação de Arte (FAN), da Secretaria de Economia Criativa e Ações Estratégicas (SECAE), da Niterói Empresa de Lazer e Eventos (Neltur), da Coordenadoria Geral de Eventos (CGE) e da administração executiva do Caminho Niemeyer em múltiplos investimentos decisivos e ações próprias, a contribuição da Secretaria das Culturas tem buscado priorizar a questão da universalização do direito.

A inauguração deste novo equipamento cultural, o Cauby Peixoto, representa um marco de enorme significado para esse esforço coletivo pela descentralização. Após quase 20 anos de luta, ao lado dos mais valorosos ativistas e movimentos sociais, vejo com satisfação que a persistência e até a teimosia que sempre manifestei rejeitando a alternativa imediatista de uma lona cultural na Zona Norte fizeram sentido. Embora as lonas culturais, quando sob administração cultural profissionalizada sem precarização e com orçamento próprio, tenham tido papel fundamental em diversos contextos, acabaram também por se tornar soluções provisórias de estado permanente em seus territórios. Era imprescindível que o investimento público, a qualidade da obra e o impacto transformador e simbólico do Centro Cultural da Zona Norte estivessem à altura dos equipamentos culturais da Zona Sul. Os prefeitos Rodrigo Neves e Axel Grael realizaram esse grande sonho histórico, atendendo a uma reivindicação antiga e persistente de todo o setor.

Os processos de escuta pública e participação popular foram fundamentais para referenciar o trabalho de governo. Foram realizadas no território em múltiplas oportunidades durante a gestão do Secretário Alexandre Santini e as principais sugestões foram efetivamente incorporadas ao projeto (como a defesa da existência de um Teatro na região), aperfeiçoando a entrega. O Centro Cultural também está referenciado na carta de Direitos Culturais de Niterói. A Carta de Direitos Culturais de Niterói foi lançada no dia 5 de novembro de 2021, em evento realizado no Dia Nacional da Cultura. O documento foi elaborado de forma participativa ao longo de um ano, contando com a colaboração de mais de 800 pessoas da sociedade civil e instituições. Niterói foi a primeira cidade brasileira a produzir uma Carta de Direitos Culturais, inspirada em experiências internacionais, que estabelece um pacto social entre o governo e a população para garantia dos direitos culturais. É um documento adicional, participativo e complementar endereçado ao Sistema de Cultura e à cidadania, para além das metas quantificadas pelo Plano Municipal de Cultura. Além disso, cabe destacar a participação de todos os ex-presidentes do Conselho Municipal de Políticas

Culturais e suas gestões, representando a reivindicação organizada e fiscalizatória de toda a sociedade civil.

Neste sentido, no Centro Cultural Cauby Peixoto, há uma fusão e simbiose entre a reivindicação descentralizadora dos investimentos culturais reiterada pelas gestões progressistas e a tradição histórica do trabalhismo, de oferecer ao povo equipamentos públicos monumentais e de qualidade e com padrões compatíveis aos que as elites constroem para si. Assim foi, por exemplo, com o Sambódromo no Rio e com os CIEPS, o Programa Especial de Educação de Leonel Brizola e Darcy Ribeiro.

O Centro Cultural Cauby Peixoto é uma obra de R$ 21 milhões, com elementos de restauro em um casarão sem que houvesse essa obrigação legal (não há tombamento). A decisão pelo restauro e o acompanhamento do Departamento de Preservação do Patrimônio Cultural da Secretaria das Culturas (DePAC) foram por respeito à memória do casarão e do território, exclusivamente. O Centro Cultural possui 04 (quatro) salas multiuso, destinadas à modulação e uso livre por grupos culturais. Possui um teatro para 240 lugares, oferecendo à cidade um novo palco de porte intermediário, necessário em relação aos maiores salões. Este teatro foi inaugurado com uma sessão especial, dedicada aos trabalhadores da obra. A recuperação do chafariz, dos vitrais, dos pisos nos padrões originais demonstra o nível de cuidado e atenção à memória por parte de todos os envolvidos. O Centro Cultural também oferece coworking para os coletivos culturais, tem 07 (sete) salas expositivas, galeria própria para artes visuais, sala de formação, sala de memória, um simpático café e um foyer superior que também pode receber programação.

O complexo cultural tem uma vocação flexível, multiuso, estimula atividades simultâneas e não se inclina para nenhuma linguagem artística específica de forma especializada porque é o primeiro de sua região. Isso permitirá ser mais permeável aos múltiplos grupos culturais, de forma a ser utilizado o mais amplamente e de forma mais flexível. O que protegerá esse patrimônio será seu uso pelo povo. Por isso, a escolha por

uma casa na Alameda São Boaventura, com fácil acesso ao transporte e uma história rica na formação da cidade de Niterói, é a ideal.

A gênese do Centro Cultural Cauby Peixoto (CCCP) foi marcada por um alinhamento estratégico entre a gestão municipal e as demandas históricas do território, garantindo um compromisso à sua implementação tanto na gestão do prefeito Axel Grael quanto em duas diferentes gestões do prefeito Rodrigo Neves. Esse compromisso institucional permitiu que o projeto atravessasse diferentes ciclos administrativos com robustez e continuidade.

A proposição conceitual de nominar o equipamento em homenagem a Cauby Peixoto constituiu uma estratégia deliberada de ancoragem territorial, visando conectar a infraestrutura do equipamento cultural à memória afetiva e identitária do bairro do Fonseca, local de residência do artista. Esta diretriz encontrou pronta ressonância institucional no Executivo municipal, cuja celeridade na validação da proposta demonstrou a convergência entre a sensibilidade política da gestão e a urgência de reparação simbólica na região.

A inauguração do primeiro centro cultural público da Zona Norte de Niterói representa, portanto, mais que um feito administrativo; é a consolidação de um marco de justiça territorial. O equipamento simboliza a vitória da participação democrática e a efetividade da descentralização, reiterando, na materialidade do espaço urbano, a premissa constitucional de que a cultura é um vetor estruturante de cidadania e um direito inalienável de todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inauguração do Centro Cultural Cauby Peixoto (CCCP) em Niterói não é apenas um evento isolado, mas um marco paradigmático nas políticas culturais brasileiras, consolidando uma visão de cultura como direito inalienável e ferramenta de transformação social. Ao longo deste artigo, buscou-se demonstrar como o CCCP se insere em uma trajetória de gestões progressistas que têm priorizado a descentralização,

a participação social e a garantia dos direitos culturais. A análise do caso de Niterói revela uma cidade que, através de uma gestão cultural contínua e um investimento orçamentário robusto, tem conseguido traduzir princípios teóricos em ações concretas.

A tese central de que a cultura é um direito inalienável, defendida por autores como Marilena Chauí (2021) e Francisco Humberto Cunha Filho (2018), encontra no CCCP uma de suas mais expressivas materializações. A localização estratégica do equipamento na Zona Norte de Niterói, uma região historicamente desprovida de infraestrutura cultural, representa um ato de justiça territorial e um compromisso com a correção de desigualdades. A Carta de Direitos Culturais de Niterói (NITERÓI, 2021), por sua vez, emerge como um instrumento normativo fundamental que institucionaliza esses direitos e orienta as políticas públicas, alinhando-se a documentos internacionais como a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO (2001).

O papel do Estado, nesse contexto, é crucial. Longe de ser um mero provedor de bens culturais, o Estado atua como garantidor de direitos, corrigindo as distorções do mercado e as desigualdades históricas. A experiência de Niterói demonstra que, com planejamento, continuidade administrativa e investimento adequado, é possível construir um sistema cultural que seja, ao mesmo tempo, inclusivo, diversificado e de alta qualidade. A vocação multiuso do CCCP, a homenagem a Cauby Peixoto e o processo participativo que permeou sua concepção e implementação são elementos que reforçam a ideia de que a cultura deve ser construída coletivamente e acessível a todos.

Em suma, o Centro Cultural Cauby Peixoto não é apenas um novo equipamento; é a materialização de uma política de Estado que reconhece a cultura como um pilar da cidadania e do desenvolvimento humano. Ele aponta para um futuro em que as políticas culturais não se limitam a democratizar o acesso a uma cultura hegemônica, mas a promover a democracia cultural em sua plenitude, valorizando a diversidade de expressões, fortalecendo as identidades locais e garantindo que cada cidadão tenha o direito de produzir, fruir e participar da vida cultural de sua comunidade. O caso de

Niterói, com o CCCP, oferece um modelo inspirador para outras cidades que buscam construir uma política cultural mais justa, equitativa e verdadeiramente democrática.

Referências Bibliográficas

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 09 jan. 2026.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania cultural: o direito à cultura. 2. Ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2021.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

GIL, Gilberto. Discurso de posse no Ministério da Cultura. Brasília, DF, 2 jan. 2003. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/handle/20.500.11997/6330. Acesso em: 14 jan. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Niterói (RJ): panorama. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/niteroi.html. Acesso em: 10 jan. 2026.

LEIVA, João; MEIRELLES, Ricardo (org.). Cultura nas Capitais: hábitos culturais dos brasileiros em 12 metrópoles. São Paulo: Escrituras, 2018.

NITERÓI. Carta de Direitos Culturais de Niterói. Niterói: Secretaria Municipal das Culturas, 2021. Disponível em: https://culturaeumdireito.niteroi.rj.gov.br/carta-de-direitos-culturais. Acesso em: 09 jan. 2026.

RABÊLO, Cecília Nunes. Fomento à cultura e às artes em tempos de pandemia: um desafio. In: CUNHA FILHO, Francisco Humberto; LINS, Mateus Rodrigues; AGUIAR, Marcus Pinto (org.). Direitos Culturais: múltiplas perspectivas (vol. V) – impactos da pandemia. Fortaleza: UECE, 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.) Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2002. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf. Acesso em: 14 de janeiro de 2026.

MESA VIII

Acessibilidade

FAZERES CULTURAIS: POR MEIO DA DANÇA E DA ACESSIBILIDADE ARTÍSTICA

Andréa Chiesorin Nunes[1]

RESUMO:
Ocupar com o corpo o pensamento ou encontrar os corpos no pensamento. Esta escrita é uma reflexão do trabalho de memorizar estórias que possam entrelaçar histórias geracionais – contextos que surgem no envolvimento de um corpo-texto pelo processo de criação de um corpo-texto-tese. Esta tese "Corpos em Movimentos na luta anticapacitista: Pessoas com deficiência nos processos conferenciais de cultura (2023-2024)" busca pensar o corpo como território. Em produzir pensamento e problematizações encorpadas por relações culturais e políticas no que tange à mobilização e à participação ativa na invenção de maneiras de se existir e reconfigurar os territórios existenciais (GUATTARI e ROLNIK, 2000; NUNES, 2021; SODRÉ, 2018), para se conhecer as implicações de ativistas e artistas no fazer criativo-político de um campo cultural no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Pessoa com Deficiência; Compartilhamento; Luta Anticapacitista; Dança; Acessibilidade Artística.

Gesto de memória e implicação – uma introdução

Reflexões para contribuir com o debate em relação às práticas no campo da Dança e da Acessibilidade Cultural[2] – uma tentativa de localizar "memórias geracionais na área da dança e da acessibilidade" – um compartilhar de processos colaborativos perpassados por formulações de políticas culturais e artísticas. O compartilhamento se fez necessário para compor uma pesquisa que memorize estórias a partir de mobilizações coletivas pelas quais fui atravessada a partir de 1996[3], quando passei a

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH)/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), orientadora Esther Arantes. Bolsista CAPES. Escola e Faculdade Angel Vianna. Pulsar Cia. de Dança. Raffacult – rede de articulação, fomento e formação em acessibilidade cultural – sudeste. andreachiesorin@gmail.com

[2] Este trabalho, é um desdobramento do artigo "Dança e Acessibilidade Cultural: Paleta de possibilidades", escrito por Andréa Chiesorin e Marcus Vinicius Machado de Almeida (no prelo desde 2021). Nessa escrita, a grafia "Acessibilidade Cultural" em letra maiúscula se refere ao campo deste fazer. Em outros momentos, "acessibilidade" em grafia de letra minúscula, como elemento ético no fazer cultural e artístico.

[3] Este movimento se deu pela minha atuação em uma nova coletividade junto às atividades culturais com as pessoas com paralisia cerebral no DefNet. Naquele espaço, tornei-me responsável pelas oficinas de

conviver cotidianamente com pessoas com deficiência compondo uma equipe técnica[4] para serem pensadas e realizadas atividades comunitárias entre pessoas com e sem deficiência.

Para essa escrita, temos como disparos algumas questões: Não sabemos o que podem as culturas? Não sabemos o que podem as artes? O que pode a política pública de arte? O que pode a política pública de cultura? O que pode a ampliação de acessos? O que acontece com os impedimentos de acessos?

"Território existencial"[5] — aqui entendido como corpo-território — refere-se ao espaço vivido que inscreve modos singulares de existência: um entrelaçamento de dimensões sensíveis, afetivas, cognitivas, culturais e políticas que constituem o modo como corpos se habitam e são habitados. A pesquisa em compartilhamento tem como contágio a produção intelectual da deficiência em agência com a produção de arte por meio do conviver COM[6] (MORAES, 2010) e junto às pessoas com deficiência os processos de criação pela dança. Pela pesquisa de movimento, como afirma Maria Teresa Y Saiz Taquechel[7], surgem os "corpos ímpares – resoluções próprias do

aulas corporais/dança e criação no Museu da República (bairro do Catete, Rio de Janeiro), em rede com as ações dos artistas com deficiência, pelo ativismo no movimento artes sem barreiras, onde a Pulsar Companhia de Dança, também esteve inserida por meio de Rogério Andreolli (1963–2024), Beth Caetano (1965-2018).

[4] Projeto "Baila Comigo" em referência à irreverente cantora, compositora, escritora, apresentadora de televisão e ativista brasileira Rita Lee (1947-2023). Um dos projetos realizados pela Associação de Pais, Profissionais e Pessoas com Paralisia Cerebral – o DefNet – Banco de Dados – fundada, por Jorge Márcio Pereira de Andrade, médico, psiquiatra, psicanalista, pai de duas pessoas com paralisia cerebral. Desde os anos 70, utilizando a Análise Institucional como transversalidade em sua vida e prática em saúde mental. Atuante em clínica e no ativismo pelos Direitos Humanos, tanto de pessoas com deficiência como no campo da Saúde Mental. Ativista na Clínica Grupal/Individual da Equipe Clínico Grupal do Grupo Tortura Nunca Mais – GTNM-RJ e foi quando, em 1993, após vivenciar um período de sofrimento psíquico, estive reterritorializada por seus cuidados para inventar uma "dança outra" (NUNES, 2021).

[5] Guattari, Félix e Rolnik, Suely (2000); Nunes, Andréa Chiesorin (2021); Sodré, Muniz (2018).

[6] A palavra COM em caixa alta é grafia propositiva da área de estudos da deficiência e proposição de pesquisa para evidenciar a diferença de perspectiva entre pesquisar sobre e pesquisar COM pessoas com deficiência na condição de sujeitos e não objetos de pesquisa. Trata-se de um olhar diferenciado e de uma prática acadêmica correspondente a este olhar. A proposição de fazer COM e não fazer sobre, de criar COM e não criar sobre, de pesquisar COM e não de pesquisar sobre, faz pleno sentido para mim uma vez que experimentei em minha atuação como artista, psicóloga e terapeuta corporal grande diferença tanto no processo de criação quanto na apreensão e efeitos em mim e nos demais envolvidos com o fazer COM.

[7] Uma das coreógrafas que integra o Núcleo de Coreógrafos da Escola e Faculdade Angel Vianna.

movimento" na oralidade de suas pesquisas como diretora artística da Pulsar Cia. de Dança.

Neste sentido, a partilha de dança com pessoas com deficiência torna-se prática micropolítica que reconfigura corpo e pertenças corporais, produz narrativas de presença e abre caminhos para uma reterritorialização com a diversidade racial, de gênero, corpórea e tantas mais.

Suely Rolnik e Félix Guattari (2000) abordam por "território existencial" o desejo, as relações de poder, a produção de subjetividade e a necessidade de criar novos territórios existenciais para se romper com lugares estabelecidos. Entender o "território existencial" como existencialização no fluxo da vida, e não um espaço fixo, mas em constante desterritorialização/reterritorialização em que a convivência coletiva potencialize transformações.

Para pensar esta complexidade no Brasil, envolvo-me com o pensador africanista Muniz Sodré (2018), o brasileiro se refere aos espaços de vivência, de corpo, de cultura e de espiritualidade (terreiro, quilombos) que constituem formas de resistência e de vida negro-brasileiras. Sodré articula a comunicação, a sociologia e a cultura afro-brasileira para reverberar essas espacialidades e afirmar os territórios negros na sociedade.

Dessa forma, com as resistências, podem surgir novas possibilidades, novos fazeres culturais, formam-se redes de pertencimento e modos políticos de agir no mundo. Constituir um corpo ou um corpo coletivo é, também, articular as relações ou de se produzirem outras/novas maneiras de existir e tensionar as relações humanas e não humanas. Em criar arranjos de convivência para que os relacionamentos possam encontrar a força de convivência.

Fazer o corpo é um trabalho cotidiano, trabalho diário e pode ser feito por todas/os nós. Se entendermos que um corpo é constituição de rede, é coletividade pelo conjunto de relações que podem ou não compor corporeidades – para pensar estas posições, abandonei algumas leituras para, de outra maneira, sustentar o que penso ser possível: a defesa de uma dança outra, questionando a dança que se fez nova pela

perspectiva da dança moderna ou contemporânea em relação à clássica, buscando uma crítica à perspectiva eurocentrada/eurodescendente.

Assim, refiz os caminhos da pesquisa desde o mestrado para aproximar esse estudo ao pensar do professor Muniz Sodré, trabalhado no livro “Pensar nagô”. Pelo autor, encontro estudo e referência para as discussões de corpo e corporeidade como processo formador de subjetividades na tentativa de romper com modos eurocentrados e, ao contrário, pensar numa *contradança*, aquela crítica à instituição “dança” que, de modo racista, tenta desqualificar a produção das danças sociais, populares, tradicionais.

No capítulo “Filosofia a toque de atabaques”, encontramos um convite para repensar os estudos referentes ao corpo, que, segundo o autor, “[…] abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades” (SODRÉ, 2018, p. 101). Para Sodré, o corpo não é um suporte passivo de forças, seja da linguagem ou da consciência-alma, e sim “é modernamente atravessado por uma crise de significações, isto é, como um conceito passível de desestabilização” (Idem, p. 104). A desestabilização de signos e significados é necessária e o estudo de Sodré nos prepara para questionar a estabilização dos corpos. Seguindo na concepção do autor, observemos:

> O si-mesmo corporal – em que o instinto é figurado como um “centro de interpretação” dá margem à noção de corporeidade. Esta não se refere à substância da carne humana como uma entidade pessoal e interiorizada, mas como uma “máquina” de conexão das intensidades num plano imanente ao grupo. Num sujeito coletivo, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos. Claro, o grupo pertence ao indivíduo tanto quanto este pertence ao grupo, mas em ação e pensamento, o grupo – pleno de movimentos contidos ou reprimidos – tem mais potência, o que significa pensar coletiva e anonimamente, algo que se poderia designar como pensamento-corpo (SODRÉ, 2018, p. 106).

Nessa corporificação, a partir de Sodré, e como compartilhado anteriormente, falamos da dança entre pessoas com e sem deficiência e dos corpos constituídos nessa relação. Pensar a respeito da hierarquização dos corpos e de como (des)hierarquizá-los

constituíram-se como questões trabalhadas na dissertação[8], na medida em que entendia ser possível haver escolas onde pessoas com deficiência fossem professoras(es) e estudantes.

Articular uma *contradança* como acessibilidade artística

No trabalho da dissertação, busquei descrever como fui desimpedindo um corpo em sofrimento psíquico e moldado pela subjetividade clássica do ballet – percorri uma nova caminhada a partir da crítica feminista da segunda geração do modelo social da deficiência. Aí encontro novos sentidos que me fizeram pensar uma dança outra pelos estudos da deficiência como outros modos de existir, sendo que a convivência formativa no DefNet com as pessoas com paralisia cerebral, diariamente, ensinou-me a conviver com a diferença, inclusive sobre as distintas concepções de/da deficiência e o fundamental: que deficiência não é doença.

E foi nessa reterritorialização para inventar uma "dança outra" (NUNES, 2021) que conheci o protagonismo e as múltiplas formas de produções estéticas no Artes sem Barreiras (1990-2006), juntamente com a dança contemporânea, que havia iniciado como aprendizado pela expressão corporal, fizeram sentido na construção de uma nova dança.

No campo da dança, especificamente, a pesquisadora e coreógrafa Angel Vianna (1928-2024)[9], mineira/carioca, desenvolve, desde a Escola Klauss Vianna, na década de 1950, em Belo Horizonte, quando, junto com seu marido, Klauss, começaram a aparecer nas aulas de Angel pessoas com algum tipo de comprometimento físico (como ela mesma mencionava), uma prática acolhedora que possibilitasse o aprendizado em dança. Motivada por este histórico, em 1991, Angel abre o curso técnico em

[8] Nunes, Chiesorin Andréa. PULSAR – uma experiência de desimpedimento: dança e corpos com e sem deficiência no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2021.

[9] Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/funarte-celebra-a-vida-e-o-legado-da-mestre-da-danca-angel-vianna. Acesso em 27 de janeiro de 2026.

Recuperação Motora e Terapia através da Dança[10], em sua Escola[11], situada em Botafogo/Rio de Janeiro, começando um extenso trabalho nesta área artística.[12]

A mestra e amiga Angel Vianna, também associada e co-fundadora do Fórum Nacional da Dança, tem grande contribuição na transversalidade das Artes e da Dança com as áreas de Educação, Saúde, Saúde Mental, Ambiental, Direitos Humanos em defesa dos direitos das pessoas com deficiência, por exemplo, entre outras frentes para ampliar os espaços da Setorial de Dança.

Por meio de pensamentos dançantes: de corpos que dançam as suas próprias memórias, busco localizar as relações com Angel Vianna. Em 2023, reconhecida pela Política Nacional das Artes através do Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes. Tendo contribuições na região do Sudeste, referentes à formulação de políticas públicas de dança/arte e cultura (Setorial da Dança), em específico para esse artigo, a partir do primeiro governo de Luís Inácio Lula da Silva e do Ministro Gilberto Gil (2003-2008) na pasta da Cultura – é um compartilhamento de memória coletiva atravessada pela mobilização e a participação política fomentada por Vianna, Angel também, na cidade do Rio de Janeiro.

Ativos até os dias de hoje, desde uma narrativa que situe a convivência com Angel no processo de formação em dança e, em suas equipes de trabalho – um pensamento dançante para compartilhar alguns pontos de discussões. Por mim, em Nunes:

---

[10] Segundo Angel, o curso técnico de dança com ênfase a "Recuperação Motora e Terapia através da Dança" teve esta nomenclatura cadastrada por Dalal Achcar, na Secretária de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Os estudantes da Escola e do curso técnico com ênfase em Dança Contemporânea naquela época diziam: queremos fazer o que você faz. E ela como revolucionária, percebeu que uma outra possibilidade para a Dança se abria, em 1991.

[11] Centro de Estudo do Movimento e Artes (Espaço Novo), que deu origem à Escola e aos cursos técnicos de Angel Vianna, foi aberto em 1983**,** no Rio de Janeiro, em parceria com seu filho Rainer Vianna (1958-1995) e Neide Neves. Posteriormente, a instituição consolidou sua atuação com a Faculdade Angel Vianna, iniciada em 2001. O trabalho da Escola possibilitou junto ao Ministério da Educação (MEC) habilitação de cursos de dança ao nível superior e pós-graduação. Em 2001, ano de abertura do curso de licenciatura em dança estive convidada por Angel Vianna, para ser sua assessora nas instituições dirigidas por ela.

[12] Acervo sobre a obra de Angel Vianna está disponível para pesquisa: http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/consolidacao-da-escola-angel-vianna/1991-recuperacao-motora-e-terapia-/. Acesso em 27 de janeiro de 2026.

> [Reencontro] sinais para reterritorizalizar corpos – corpos que possam romper com os padrões da normatividade ou que possam ser críticos à corponormatividade, um deslocamento do pensar cristalizado – uma *contradança* que pode agir contra os processos excludentes de diversidade humana (NUNES, 2021, p. 168).

Posicionar corpo e pensamento na crítica ao padrão da normalidade pode ser um percurso de presença para reelaborar e desnaturalizar a invisibilidade de pessoas com deficiência em todos os espaços. É um convite referente a pensarmos juntos que campo será este da Acessibilidade Cultural?

A *contradança* é luta e propõe deshierarquizar os corpos, todos os corpos e em todos os ambientes e espaços. É a afirmação de que o corpo constitui meios próprios, tendo o sentido de percepção uma capacidade ou potencialidade de aguçar a dimensão de sociabilidade, que pode agir contra os processos excludentes de diversidade humana (NUNES, 2021).

Pensar a acessibilidade cultural é gerar movimentos, não se trata de adaptar a obra de arte para a pessoa com deficiência, mas conceber, desde a criação, todo processo de acessibilidade e acreditar na aposta de outros vetores de fruição, outras dramaturgias, outras partituras de movimento e de sons, outros roteiros, outras visibilidades que emerjam de territórios existenciais provenientes das potentes possibilidade da cegueira, da surdidade, das diversas deficiências sensórias, físicas, cognitivas e mentais, ademais, de qualquer condição que não corresponde à "corponormatividade, isto é, aos padrões hegemônicos funcionais/corporais" (MELLO e NUERNBERG, 2012, p. 636)[13].

A discussão que propomos abrir se refere a problematizar a lógica da normatividade de um corpo hegemônico. Para essas problematizações, surgem indagações que nos abrem para algumas linhas de força que servem de vetores intensivos. Convidamos para uma leitura tomada por uma escuta que possa movimentar as ideias. Nessa provocação, desejamos que se abra a visibilidade vital

[13] Contexto apresentado por Anahí Mello e Adriano Nuernberg (2012) no artigo: *Gênero e deficiência: interseções Gênero e deficiência: interseções e perspectivas.*

(energia/envolvimento) para se perceberem as especificidades de cada pessoa com deficiência. Nesta trilha, muitos dos caminhos juntos devem ser construídos com as pessoas com deficiência como protagonistas intensivos de produção de vida e de arte.

Ao pensarmos na especificidade de cada deficiência, também conta, tanto por uma corporeidade díspar e criadora, trazida por um corpo singular, e, ao mesmo tempo, entender quando alguns dispositivos, sobretudo, da acessibilidade comunicacional, podem se fazer significativos e valiosos para processos de criação. Assim, a comunicação aumentativa e alternativa, comunicação simples, Língua Brasileira de Sinais (Libras), Braile, as maquetes táteis, recursos multissensoriais e muitos outros podem fazer parte de diversos processos nesta trajetória da produção, criação e apresentação da obra. Isso significa que compor com as pessoas com deficiência, é reconhecer quaisquer condições possíveis de participação de todas as inúmeras esferas da criação da obra de forma equânime, envolvendo os processos de comunicação, de exploração e de produção.

Todos estes processos devem garantir o protagonismo e dissolver os modos de superproteção e/ou superação induzida à pessoa com deficiência. Em uma perspectiva de acessibilidade cultural, pode-se abarcar e valorizar dispositivos e caminhos que possibilitem trocar com o outro os diversos modos expressivos. De aprendizagem conjunta, de coexistir e de pesquisar corporalmente. Se tomarmos o encontro com autistas, possibilitando o estado de presença relacional pelo tempo no espaço, por exemplo.

O encontro com os surdos urge a que sua identidade linguística seja reconhecida e que faça parte deste encontro, podendo-se, nesta direção, se valer da Libras, do bilinguismo e de aplicativos de acessibilidade. As aberturas devem ser criadas para que se construam as relações com as diferenças dos outros, os espaços conquistados para que surjam novas relacionalidades entre vidas, potencializando uma cultura de acesso. “Corporificar a cultura de acesso seria fomentar um processo de reterritorialização entre as pessoas com e sem deficiência em seus modos singulares de existência nas dimensões sócio-culturais e políticas” (NUNES, 2021, p. 123).

Potencializando uma cultura de acesso: reterritorialização de Sassaki

Intensificando nossas reflexões para a acessibilidade cultural no campo da dança, é importante também desmistificar que acessibilidade seja exclusivamente composta por aquilo que tange às reivindicações das pessoas com deficiências. Acessibilidade. Objetivamente, é política de acesso, se refere, portanto, aos direitos de ir, vir e estar para todos, todas e todes, de modo amplo e irrestrito. Mas, para nós, é importante que a Acessibilidade Cultural também tenha outras dimensões, além das imprescindíveis atitudinais (práticas anticapacitistas), arquitetônicas, comunicacionais, metodológicas, pragmáticas, instrumentais definidas por Sassaki[14] (2009).

Entre as dimensões, importa problematizar a necessidade de implementação dos modos acessíveis, também em relação à condição social, racial, de gênero e de deficiência, sendo estas perspectivas omitidas no contexto. Talvez uma lógica geracional! É preciso visualizar que estas dimensões são diversas e abrangentes, indo desde o viés arquitetônico até o aspecto atitudinal, que por ele foi revelado como fundamental, básico e neutro. Sassaki (2009) considerou três esferas: do lazer, do trabalho e da educação para analisar as seis dimensões apontadas como uma lógica relevante.

Das seis, aqui por ora são três as dimensões abordadas: a comunicacional, que promove a ausência de barreiras na comunicação entre pessoas. A metodologia se refere aos métodos e ações na relação com as pessoas com deficiência, entendendo suas singularidades. A atitudinal (práticas anticapacitistas), que visa diluir os preconceitos, os estereótipos, os estigmas e as discriminações nos comportamentos da sociedade para com as pessoas com deficiência.

A acessibilidade comunicacional também deve estar em cena nos modos de apresentar a dança para a fruição de pessoas com deficiência. Neste processo, empregamos diversos dispositivos como a tecnologia assistiva — como o recurso de

[14] Segundo Romeu Kazumi Sassaki, a acessibilidade é uma qualidade, uma facilidade que desejamos ver e ter em todos os contextos e aspectos da atividade humana. Se a acessibilidade for (ou tiver sido) projetada sob os princípios do desenho universal, ela beneficia todas as pessoas, tenham ou não qualquer tipo de deficiência.

áudio descrição (desenvolvido pela equipe de audiodescrição: roteirista, consultoria cega e locução) —, espaços de regulação, como lugares de acolhimento em relação ao vivido/experimentado e com ambiências pensadas e preparadas por e com as pessoas autistas, entre outros. Em algumas experiências com autistas, muitas vezes, recomenda-se a frequência sonora não muito aguda ou grave e nem de uma intensidade muito forte de ruídos; os *flashes* de luz também podem "ser indesejados". Mas estas pistas não são normas, pois cada indivíduo pode ter reações diferentes a estes elementos.

Cabe ressaltar que essas dimensões podem provocar o surgimento de outras. Também acentuo as necessidades dos processos criativos que vislumbram outras poéticas díspares, com diversas investigações estéticas. Novas e outras dimensões podem ser tomadas em contágio para construir outros sentidos de acessibilidade no fazer cultural. Por nós nos respaldamos afirmando o campo das artes por meio da dança e da acessibilidade artística. Nós nos respaldamos, refiro-me à experiência em coletividade:

> O Programa Arte sem Barreiras[15] atua na difusão das políticas públicas do Ministério da Cultura para a inclusão através da arte e acessibilidade cultural. Uma caminhada de mais de 15 anos, em parceria com os núcleos voluntários estabelecidos em todo o país, permitiu o intercâmbio de informações entre pessoas e instituições que trabalham na quebra de preconceitos (FUNARTE, Relatório de atividades, 2006, p. 23).

Na ocasião dos 30 anos da Funarte, estávamos ativos mobilizando artistas com deficiência e promovendo os encontros locais, estaduais, nacionais e internacionais, como também oficinas e fóruns com o objetivo de debater coletivamente as necessidades levantadas por pessoas com deficiência engajadas naquele momento.

O contágio para construir outros sentidos em novas dimensões de acessibilidade esteve ativada pela acessibilidade estética provocada e trabalhada por Virgínia Kastrup (2015), Camila Alves e Márcia Moraes (2018 e 2019); acessibilidade artística desde a

[15] A partir de 1999, passei a compor com pessoas com deficiência os trabalhos da coordenação nacional do Programa Artes sem Barreiras/Funarte/MinC (1990-2006) representando o DefNet, onde durante sete anos (1999-2006) estive coordenadora, consultora e curadora de artes cênicas no Programa Artes sem Barreiras/ Funarte/MinC.

criação e a circulação artística trabalhada por mim, Andréa Chiesorin (2014)[16] e considero que a dimensionalidade da acessibilidade artística se faz plural, múltipla e envolve diversos atores e linguagens; acessibilidade cultural também, se refere à cidadania cultural trabalhada por Patrícia Dorneles (2012)[17], entre outros termos constantemente formulados.

Destaco que passei a dialogar com a perspectiva da acessibilidade artística em ressonância com a acessibilidade estética, sendo estas as reverberações com Virgínia Kastrup, Márcia Moraes e Camila Alves para elaborar o meu trabalho final no curso de especialização em Acessibilidade Cultural (Chiesorin, 2014). Na ocasião, percebi no estudo de Sassaki (2009) uma ausência em relação ao fazer cultural no que diz respeito à cadeia produtiva. Embora o autor tenha focado a sua análise nas esferas do lazer, do trabalho e da educação, como já referido anteriormente.

É importante prestarmos atenção às dimensões atitudinal (luta anticapacitista) e metodológica, que são fundamentais para se construir ou conduzir qualquer deriva e estruturação de formas de acessibilidade. Sendo estas duas dimensões potencializadoras no contexto da criação articuladas com o campo da Acessibilidade Estética, Cultural e Artística.

Para articular uma *contradança* em relação à acessibilidade artística na dança, penso ser necessário defender a processualidade, mediada por determinados fatores, como: a conscientização pelo movimento, a linguagem, a fruição, a pesquisa artística de

[16] Corpodespadronizado. Modo de produção de trabalhos em arte coreográfica - campocorpo: a dança como meio a consolidar setor artístico e corpocampo: a dança como modo de corpodespadronizado. Trabalho de Conclusão do curso de Pós-Graduação em Acessibilidade Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Curso idealizado pela Profa. Dra. Patrícia Dorneles no Departamento de Terapia Ocupacional. Este curso contou com diversos professores, vindos de inúmeras regiões e com diferentes saberes sobre o campo da acessibilidade cultural. O curso abrange múltiplas temáticas que vão desde as políticas públicas, recursos tecnológicos diversos, problematização e estratégias modificação de subjetividade com relação à pessoa com deficiência, até a compreensão das especificidades das linguagens artísticas. Uma das linguagens artísticas abarcadas no curso desde seu início foi a dança. Desde a primeira turma trabalhos que envolviam a temática da dança foram apresentados por alguns alunos, dentre eles estão: Andréa Chiesorin, Marcus Vinicius Machado de Almeida, Elizabeth Caetano, Dilma Negreiros, Mestre Bujão, Ronny Lima, Barbara Azevedo e Paula Mori.

[17] DORNELES (2012, p. 3) amplia também o conceito de acessibilidade cultural porque o apresenta nitidamente em sua dimensão política ao afirmá-lo como um direito. A Acessibilidade Cultural “é uma conquista da cidadania cultural das pessoas com deficiência, a partir de diferentes leis e decretos nacionais e internacionais. ”

movimento, a dimensão política do corpo pesquisado[18], de modo a potencializar uma cultura de acesso.

Entendo que diferentes contextos da acessibilidade cultural são significativos. Um deles envolve o conceito de acessibilidade artística como parte interligada pela acessibilidade cultural. A acessibilidade artística pode se direcionar ao campo da produção da pessoa com deficiência, onde quer que seja seu espaço de criação ou as rotas de suas investigações estéticas. Além disso, é necessário criar as possibilidades convivendo com as pessoas com deficiência e seus caminhos diversos na formação profissional e produção em artes, experiências pelas artes do corpo, em estar com os corpos diversos e que se torne também formadora de outras artistas, a partir de suas experiências singulares.

Outro contexto vital (energia/envolvimento) para a acessibilidade artística fala da possibilidade de construir caminhos para fruição estética, que perpassa pela fase de concepção, exploração e pesquisa da dança que está sendo criada pelo artista, bem como do processo de sua apresentação como obra. Neste caminho, é necessário qualificar a especificidade da dança enquanto possibilidade de afirmar a diversidade corpórea além da linguagem particular, entendendo a expressão, a gramática e os elementos constitutivos próprios deste campo-corpo e, ao mesmo tempo, destacar as características específicas de cada obra e cada coletividade criadora.

[18] Para desenvolver essa processualidade, temos que destacar articulações com alguns pesquisadores e parceiros dedicados a esta perspectiva dança e da acessibilidade nos últimos trinta anos como Ademir Martins, Albertina Santos Brasil, Alcione Fraco, André Andries, Andréa Chiesorin Nunes, Andréa Sério Bertoldi, Anderson Leão, Angel Vianna, Aline Negreiros, Betânia Alves, Bia Lago, Camila Rodrigues, Carolina Bahia, Carolina Teixeira, Cássia Carrison, Christine Sílmor, Claudia Fantin, Dilma Negreiros, Edu O., Elisabeth Caetano, Eliezer Moraes, Gina Ferreira, Henrique Amoedo, Jorge Márcio Pereira de Andrade, Leila Abrahão, Luciane Kattaoui, Lula Vanderlei, Marconi Araújo, Marcus Vinicius Machado de Almeida, Marilene Melo, Moira Braga, Ninfa Cunha, Raphael Arah, Ramon Linhares, Rejane de Sousa, Renata Carvalho, Roberto Matias, Rogério Andreolli, Roangela Bernabé, Rubens Grippe, Teresa Taquechel, Vânia Tolipan, Viviane Pereira, Virginia Kastrup, Patrícia Dorneles, Paulo Bravo, Pedro Pinheiro, Olavo Falabella, Oscar Capucho, Ticiane Duarte, entre muitos outros, constituidores de centenas de grupos e companhias de dança. É importante também destacar que o movimento Artes sem Barreiras foi outra força reverberadora desta processualidade. Muitos destes pesquisadores citados anteriormente têm relações com a criação deste programa, que foi fomentado pelo MEC e pelo Mince gerou alguns dos eventos, ações culturais e discussões políticas mais significativos para os processos de acessibilidade cultural, de modo contínuo.

Como vimos, o desafio da acessibilidade para todos deve percorrer muitos cenários que vão desde o processo da criação artística, da produção, chegando à apresentação da obra para o público. Contudo, em todos estes momentos têm que existir uma postura ética e existencial que entendemos estar relacionada com as práticas anticapacitistas (acessibilidade atitudinal). Todavia, de onde parte o engajamento para uma atitude ética? Como se tornar co-implicado nestes processos de agires anticapacitistas? Acredito que a cultura anticapacitista possa partir de qualquer pessoa, em qualquer lugar que ela esteja. Seja no lugar do/a diretor/a do espaço/equipamento; do/a diretor/a artístico; do/a produtor/a; do/a coreógrafo/a; do/a dramaturgo/a; do/a intérprete-criador/a; do/a audiodescritor/a; do/a tradutor/a de libras; do/a criador/a da trilha sonora; do/a iluminador/a; do/a figurinista. Bem como do lugar de artistas e de gestores culturais nas políticas públicas e privadas destinadas aos espaços e equipamentos de cultura. Neste sentido, nos colocamos numa perspectiva ampla referenciada aos diferentes lugares, ocupados por nós os artistas. Ratificamos que há também uma perspectiva que se volta aos processos de acesso às programações culturais e artísticas. E para isto é necessário permitir a livre escolha de que evento cada pessoa deseja estar, sem impedimentos econômicos, de mobilidade, dentre outros. Logo não estamos falando exclusivamente de pessoas com deficiência, mas de qualquer pessoa. Cultura para todos é uma atitude ético-político para uma acessibilidade ampla e irrestrita!

Acessibilidade artística na dança

> Peso na dança pode não ser o pesado, também é a entrega gravitária do corpo em contato com o solo/chão ou com outra base corporal. É o criar de apoio para fazer a base do contato e desta entrega, deste trabalho continuo. É possível o trabalho da fluidez da movência, quando a dança se revela entre os corpos. Uma relação de dependência, de interdependência que é o ato criador, a confiança e o pensamento dançante (NUNES, 2021, p. 107).

É importante afirmar que uma dança outra pode ser uma entrega a outros corpos. As pesquisas de Angel Vianna foram pioneiras para desenvolver o campo de Acessibilidade Cultural no Brasil e, sobretudo, por criar. Como já mencionado

anteriormente, o primeiro curso profissionalizante de Dança com ênfase em Recuperação Motora e Terapia pela Dança, em 1991. Este curso formou diversos profissionais que atuaram e atuam em diferentes frentes como a Rede Sarah[19], Fundação Municipal Lar Escola Francisco de Paula (Funlar), Instituto Helena Antipoff e alguns formaram companhias.

Para pensar a acessibilidade artística em dança, foi necessário conviver com centenas de artistas no Programa Arte sem Barreiras, problematizar as ideias de Sassaki, como da narratividade da dança inscrita pelos ensinamentos de Angel. Estas linhas de forças nos fizeram e nos fazem abrir outras dimensões: acessibilidade artística em dança. Co-implicada nos sentidos sensoriais e perceptíveis, bem como o aguçar a propriocepção de cada corpo. Na dança pensamos na processualidade capaz de pôr em contato cada corpo. Para esse encontro, devemos nos aprofundar em seis procedimentos: o olhar e o ver, o aguçar e o perceber as sensações do entorno sem fechar-se em si, o despertar de outros modos de sentir para além da visão, o fazer e o realizar a objetividade da dança com pessoas com deficiência, o fazer a dança desde a

[19] A implantação da dança na reabilitação hospitalar foi responsabilidade de Elizabeth Maia, que fomentou trabalho para pacientes com comprometimentos neurológicos nos hospitais da Rede Sarah Kubitschek, quando em 1993 houve o 1º concurso para profissionais de dança e entre eles passaram estudantes do curso de recuperação motora e terapia através da dança da Escola Angel Vianna: Elisabeth Maia, Márcia Abreu, Marta Perez, Mariana Bulhões, Fatima Junqueira e Teresa Taquechel. Na Rede Sarah, o 2º concurso para esta instituição aconteceu em 2008. Foram aprovados, entre outros, Olivia Valentin na área de artes visuais e Ana Carolina Aragão e Alexandre Franco na área de dança. Em 1996 a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro também instituiu no quadro da Funlar/Lar Escola São Francisco de Paula, em Vila Isabel e Campo Grande um núcleo de trabalho na perspectiva da reeducação motora e de terapia através da dança que perdurou por dez anos. Uma equipe transdisciplinar foi formada e destacamos as bailarinas Regina Ozório, Monica Ruiz, Marta Bolshaw, Letícia Damasceno, Lisiclar Pereira, Ruth Meseck foram também profissionais atuantes, tendo como público-alvo crianças e jovens com múltiplas deficiências e seus familiares. Nos anos de 1990, em parceria com Lula Vanderlei, constituía-se a rede de saúde mental e foi quando no Espaço Aberto ao Tempo – EAT – sediado no anteriormente conhecido por Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, hoje Hospital Municipal Nise da Silveira, iniciaram-se os estágios/as residências em dança com alunos indicados pela Escola. O EAT hoje foi incorporado a política anti-manicomial e se tornou um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), engrenagem da política nacional do Sistema Único de Saúde/SUS. Uma equipe transdisciplinar foi formada e entre estes os artistas da dança estavam: Cássia Charrison, Nilton Sinésio e Isabel Barreto. No decorrer dos anos são diferentes as instituições que ampliam o acesso do trabalho corporal nesta perspectiva, como a Fiocruz com Mônica de Souza Alves Cruz e no Instituto Fernandes Figueiras, com Fatima Junqueira. No campo da Educação, Márcia Feijo, Felisa Carvalho atua na educação básica e na Educação Especial, Monica Ruiz e Kátia Apostólico, no Instituto Helena Antipoff, desde 2004.

relação com o outro pelo tocar e pela processualidade de se envolver com a vida humana (CHIESORIN, 2014).

Além destas reverberações, também acreditamos num trabalho em arte potencializado no e-entre, isto é, estar com as pessoas com e sem deficiência deshierarquizando os corpos no fazer da prática criativa e sensível.

Com relação à Acessibilidade Artística na dança tenho, Chiesorin (2014), defendido a processualidade mediada por determinadas fatores como:

a) A exploração de linguagens poéticas que investiguem conteúdos corpóreos/estéticos, decorrentes de processo criativo, iniciados desde a concepção dramatúrgica do movimento e que constituam relação com a acessibilidade estética e com o público. Esta exploração deve ser compreendida como uma proposta para sensibilizar diretores, coreógrafos, elenco e o próprio público durante a apresentação.

b) A Pesquisa artística de movimento, mediada por oficinas e aulas de processos de criação, com técnicas diferenciadas, que busquem a consciência corporal[20]. Esta pesquisa visa também investigar a particularidade do movimento provenientes das experiências corporais de pessoas com deficiência e a experimentação estética da pesquisa corporal em uma dimensão política.

c) A fruição estética constituída pelos processos criativos que devem convocar formas de comunicação que eliminem barreiras para público irrestrito de pessoas com diferentes deficiências, para além dos dispositivos de acessibilidades comumente existentes para cegos e surdos. E que ao mesmo tempo não distorçam os conteúdos da obra apresentada e das características dos elementos de uma determinada linguagem artística. Para a efetivação desta fruição estética, é requerido a qualificação dos envolvidos em todo o processo, seja para diminuir as barreiras comunicacionais e arquitetônicas, seja para indicar os elementos necessários para serem descritos sobre uma determinada obra e/ou linguagem artística. É fundamental que no grupo dos consultores, as pessoas com deficiência sejam atores importantes. Neste processo, abismos linguísticos devem ser suplantados, através de desdobramentos das áreas específicas, que requer investigação e rigor na pesquisa de dramaturgia do movimento. Assim, devem participar profissionais da área artística específica, como o da dança, envolvidos em suas especificidades linguísticas e não apenas convocar “técnicos

[20] A Consciência corporal ou do movimento criado por Angel, Rainer e Klauss Vianna pode estar presente em coisas simples como o acordar o corpo, mas também pode ser explorada e trabalhada através de Jogos Corporais (Angel Vianna), da técnica Klauss Vianna, das técnicas de Consciência Corporal e Composição Coreográfica, tais como a Eutonia, o Feldenkrais, a técnica de Alexander, o Contato e Improvisação. Todos estes elementos devem articular os conhecimentos teóricos com os práticos. Ainda se deve destacar que na consciência do movimento se trabalha a dança continuamente no processo de pesquisa, experimentação e autoconhecimento, bem como o conhecer o corpo do outro.

comunicacionais", com pouca relação com os elementos próprios do campo da arte.

Encontros e desencontros com a política cultural de acessibilidade

> Encontrar o ativismo nas artes e compor COM as pessoas com deficiência para pensar dança outra é um atrever-se nas artes. O ganho relacional de conviver entre pessoas com e sem deficiência na pesquisa artística, articular modos de vida e na luta contra a opressão da produção da pessoa com deficiência nas artes se constitui como um campo de intervenção diante da cultura hegemônica. Refiro-me à construção de políticas públicas de cultura, como consta na Constituição de 1988 nos artigos 215 e 2016-A, que institui o Sistema Nacional de Cultura, que nos tempos atuais se encontra sob ameaça (NUNES, 2021, p. 113).

Para dar um contorno a essas problematizações, acredito ser importante uma discussão política sobre eventos e conquistas que proporcionam a efetivação concreta destas ações no campo da Arte e da Deficiência. Vivenciamos tentativas, somos resistentes e pela dança aprendemos a nos recuperar de quedas e pelo chão, pelo apoio de partes do corpo criando relações de contato, de encontros entre corpos para criar a suspensão e, talvez, um outro movimento aquele que localize interstícios de lutas por meio da organização política. Destacamos, lá de outrora, que pode ter sido um esboço a implementação das indicações de políticas públicas específicas para a valorização do artista com deficiência que mudanças significativas ocorreram. Dois documentos são expressivos: o relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para a Inclusão de Pessoa com Deficiência – "Nada sobre Nós sem Nós" (2008) e da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Pessoas em Sofrimento Mental e em Situações de Risco Social – "Loucos pela diversidade" (2007). Ambos realizados pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural/SIDC do Ministério da Cultura/MinC, na época do governo Lula e do ministro Gilberto Gil.

Houve também a primeira versão do Plano Nacional de Cultura (2010-2022) com metas importantes a serem desenvolvidas, apresentadas em 53 itens como prioridade. Este processo democrático participativo foi interrompido desde 2016 com a

extinção do Ministério da Cultura. Entre essas metas, como legado de memória coletiva destacamos:

1) Adequação física, mobiliários; equipamentos som; luz; transmissores; META 42 PNC;
2) Qualificação e treinamento contínuo aos funcionários e terceirizados, diante do público amplo e irrestrito; META 28 e 29 PNC;
3) Público amplo e irrestrito nas atividades culturais, com estratégias de divulgação e acolhimento de necessidades específicas; META 22; 23; 24; 25; 26; 28; 29 PNC;
4) Respeito à concepção do trabalho artístico sem prejuízo estético e poluição imagética ou de qualquer natureza ao espaço cênico; como exemplos a localização do tradutor de Libras, da cabine de audiodescrição e dos equipamentos de legendas etc.; Respaldado pelos direitos culturais de pessoas com deficiência através do Sistema Setorial de Cultura elemento constitutivo do Sistema Nacional de Cultura
5) Inserção à acessibilidade artística com encomendas de trabalhos de mérito cultural nos projetos de ocupação; META 03;04; 06; 07; 08; 11; 22; PNC;

É importante destacar a tentativa de constituir uma política pública cultural e resignificar o processo de retomada do Ministério da Cultura a partir do terceiro governo de Lula (2023-2026) com a Ministra Margareth Menezes. Muito trabalho a ser realizado em relação aos interstícios de lutas por meio da organização política.

A partir da 4ª Conferência Nacional de Cultura podemos problematizar como se deu a presença, a mobilização e a participação das Pessoas com deficiência para refletir sobre o papel da cultura no fortalecimento da democracia. Nesta Conferência de Cultura a presença em representatividades foram pessoas indígenas, negras, moradoras de periferia, LGBTQIA+ e eram, também, pessoas com deficiência re-existências.

Um dos eixos aportou a seguinte discussão: Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Cultural – mas para que/quem/quais necessidades seriam: a acessibilidade na política cultural?

Ou seja, falta entendimento. É urgente evidenciar e lidar com os feitos e efeitos do corpo violado pelo capacitismo. A discriminação contra a pessoa, considerando a sua condição de deficiência, é o preconceito, é o capacitismo. A opressão que restringe o protagonismo de cada pessoa e inferioriza o seu viver é o capacitismo estrutural. Aleijar este sistema é a luta anticapacitista, trata-se de uma sociedade engajada na luta

anticapacitista racializada, antimanicomial, contra a transfobia e tantas condições da diversidade humana que surgirem (ressonâncias coletivas e sem autoria específica).

Referências Bibliográficas

CHIESORIN, Andréa Nunes. **Corpodespadronizado. Modo de produção de trabalhos em arte coreográfica - campocorpo:** a dança como meio a consolidar setor artístico e corpocampo: a dança como modo de corpodespadronizado. Memorial descritivo do Curso de Pós-Graduação Lato sensu Especialização em Acessibilidade Cultural. UFRJ, 2014.

DORNELES, Patrícia. **Projeto de abertura do curso de Acessibilidade Cultura na UFRJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

FUNARTE. **Relatório de atividades 2003-2004-2005-2006.** Ministério da Cultura. CEPIN, Rio de Janeiro, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes. 2000.

MELLO, Anahí e NUERNBERG, Adriano. Gênero e deficiência: interseções Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(3) setembro-dezembro, 2012. p. 635-655.

MORAES, Marcia. Pesquisar COM: política ontológica e deficiência visual. In: Moraes, M. e Kastrup, V. **Exercícios de ver e não ver**: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 26-51.

NUNES, Andréa Chiesorin. **PULSAR – uma experiência de desimpedimento: dança e corpos com e sem deficiência.** Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades. 2021

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão**: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. Revista Nacional de Reabilitação (Reação), São Paulo, Ano XII, mar./ abr. 2009.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Vozes, 2ª reimpressão, 2018.

NADA SOBRE NÓS SEM CULTURA: ACESSIBILIDADE CULTURAL NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

Fernanda Mattos Vogler[1]

RESUMO:
O Brasil vem experimentando avanços e desafios na formulação e implementação de políticas públicas que abordem a Acessibilidade Cultural como aspecto transversal das políticas de cultura. O presente artigo busca identificar como a "Acessibilidade Cultural" está inserida nos principais normativos das políticas de cultura. Para tal, o período de 2020 a 2025 oferece um recorte privilegiado para discutir como a Acessibilidade Cultural vem sendo incorporada e operacionalizada no cenário das políticas públicas culturais brasileiras, destacando a implementação de leis e programas como a Lei Aldir Blanc, o novo Plano Nacional de Cultura e ações afirmativas e de inclusão do Sistema Nacional de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais; Acessibilidade Cultural; Pessoas com Deficiência.

Introdução

O lema "Nada sobre nós, sem nós" vem sendo adotado na luta do movimento das pessoas com deficiência desde a década de 70, defendendo, a partir do ativismo político, o direito de participar das diversas esferas de vida, com protagonismo e igualdade (Lima, Pinto, Pereira, 2011; Cunha, 2021; Sassaki, 2019). Nesse escopo, a deficiência passa a ser entendida como uma expressão das questões sociais, como um fenômeno sociopolítico e não mais meramente atrelada a uma condição biológica individual. Assim, a deficiência não está ligada unicamente ao corpo do indivíduo, mas sim ao contexto social e à inabilidade sociopolítica da sociedade de lidar com a deficiência, demandando, portanto, desdobramentos políticos e responsabilização do Estado a fim de garantir igualdade de acesso e oportunidades (Lima, Pinto, Pereira, 2011; Cunha, 2021).

[1] Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Docente do Curso de Terapia Ocupacional da Universidade Federal da Bahia. Integra o Grupo de Pesquisa Lab Veredas: Laboratório de Arte, Corpo, Cidade, Cultura e Terapia Ocupacional. E-mail: fernandavogler@ufba.br.

Segundo dados do Censo Demográfico (IBGE, 2022), pessoas com deficiência representam 7,3% da população brasileira (cerca de 14,4 milhões de pessoas), e, para Correia (2019) e Sassaki (2019) são a parcela da população que potencialmente mais vivenciam processos de exclusão ao buscarem acessar diferentes espaços e contextos cotidianos, destacando o baixo acesso à cultura, à produção e fruição cultural uma vez que, na prática artístico-cultural, a acessibilidade como direito é uma pauta recente e ainda em desenvolvimento. Nessa perspectiva, destacam-se os direitos culturais que, conforme descreve Kauark (2017, p. 47 e 48), "versam sobre a liberdade do indivíduo em participar da vida cultural, seguir ou adotar modos de vida de sua escolha e exercer suas próprias práticas culturais", ou seja, "participar da vida cultural inclui não só a própria possibilidade de participação, mas também de ter acesso à vida cultural e de poder contribuir com ela". Atrelado à discussão sobre direitos culturais, o conceito de Acessibilidade Cultural surge como elemento formador da cidadania cultural de pessoas com deficiência e diz respeito ao direito de pessoas com qualquer tipo de deficiência de vivenciarem experiências de fruição cultural com igualdade de acesso e oportunidades (Dorneles *et al.*, 2018a).

Aqui, cabe reconhecer que a cultura não é um campo isolado, mas que se articula com diversas esferas da vida pública e das políticas sociais. Nesse cenário, entre os diversos marcos normativos importantes no campo da cultura no âmbito brasileiro, este artigo se propõem a analisar a inserção da Acessibilidade Cultural em tais documentos, no recorte temporal de 2020 a 2025, refletindo sobre sua dimensão política e como as políticas públicas em cultura podem ser pensadas para promover inclusão, práticas anticapacitistas e cidadania cultural. O artigo busca, primeiramente, descrever a Acessibilidade Cultural situando-a na esfera dos direitos e da cidadania. Em seguida, parte-se para a identificação e análise da Acessibilidade Cultural nas políticas culturais. Para tanto, se faz um breve histórico sobre o conceito presente nas políticas culturais e, nesse bojo, debruça-se sobre o assunto no quinquênio 2020 – 2025, para uma investigação sobre os avanços de tal temática no setor.

Acessibilidade é prática política: a cultura como direito e o encontro com o outro

Para Sarraf (2018, p. 68) a inclusão de pessoas com deficiência em ações culturais deve levar em consideração que a "[...] acessibilidade nos espaços culturais pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediação, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção sejam envolvidos". De acordo com Sassaki (2019), para que ocorra a inclusão há a necessidade de atenção para as seguintes dimensões: (a) acessibilidade arquitetônica – relacionada à eliminação de barreiras ambientais físicas, no interior ou entorno, adequando e adaptando ambientes; (b) acessibilidade comunicacional – relacionada à eliminação de barreiras na comunicação interpessoal, na comunicação escrita e na comunicação virtual; (c) acessibilidade atitudinal – relacionada à eliminação de preconceitos, estigmas, estereótipos e discriminações, promovendo atividades de sensibilização, conscientização e convivência; (d) acessibilidade programática – relacionada à eliminação de barreiras invisíveis embutidas em políticas institucionais, leis, decretos, portarias, resoluções; (e) acessibilidade metodológica – relacionada à eliminação de barreiras nos métodos, teorias, materiais e técnicas; (f) acessibilidade instrumental – relacionada à eliminação de barreiras nos instrumentos, utensílios, materiais, aparelhos, equipamentos e recursos de tecnologia assistiva e; (g) acessibilidade natural – relacionada à eliminação de barreiras de participação na natureza, em espaços como parques, praias, trilhas, jardins.

Nesse sentido, Alves (2025, p. 234) se propõe a complementar as dimensões sistematizadas por Sassaki (2019), acrescentando e conceitualizando a acessibilidade estética. Tal dimensão diz respeito às "possibilidades de fruição de uma obra de arte a partir daquilo que uma pessoa tem, de seu corpo, com suas marcas e singularidades", em contraponto à acessibilidade meramente técnica que, apenas adaptativa e corpo-normativa, abarca insuficientemente a pluralidade e complexidade dos corpos. A acessibilidade estética propõe, então, não pensar apenas "possíveis maneiras de acessibilizar uma obra", mas sim, olhar atentamente para as seguintes dimensões de experimentação: corpo, artista, espectador e obra. (Alves, 2025, p. 237).

Essas oito dimensões descritas por Sassaki (2019) e Alves (2025), quando não conhecidas e levadas em consideração, podem se configurar como barreiras nos espaços culturais e na sociedade, fazendo com que ocorra a exclusão e segregação de pessoas com deficiência, dificultando a Acessibilidade Cultural. Portanto, é importante considerar que 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" (Sarraf, 2018, p. 25). Indo além, segundo Alves (2025, p. 237), a trajetória da acessibilidade "deveria ser feita no encontro com o outro" e "partir da obra de arte e do que ela quer fazer, partir do corpo do outro e do que ele tem, em vez de partir do que lhe falta, partir do experimental". A autora considera que a acessibilidade "é prática política que se pretende conectada, em rede; uma acessibilidade que só é efetiva se feita por laços e conexões". Portanto, se afasta da lógica assistencial de "ajudar pessoas com deficiência", concepção que, segundo a autora, é capacitista, nos aproximando assim de "uma política de acessibilidade por meio da qual se pretende aleijar, criar fissuras, quebrar o que está estabelecido" (Alves, 2025, p. 238).

Acessibilidade Cultural nas Políticas Culturais

No campo da Cultura, é a partir dos anos 1980 que as políticas culturais mais democráticas começaram a emergir, trazendo à tona debates sobre igualdade. A partir do século XX novas demandas político-sociais são adicionadas às discussões políticas, em diálogo com a cultura: diversidade cultural, ecologia, gênero, valores sociais e modos de vida. Tal processo de culturalização da política deflagra novas discussões e novas temáticas no campo da política. Ao mesmo tempo, essencial para a cultura, há a mudança de valores sociais, incorporando diferentes estilos de vida e visões de mundo, conformando um certo panorama híbrido na cultura. No século XXI, a colaboração entre o Estado e a sociedade ganha maior visibilidade para pensar a construção de políticas culturais participativas (Calabre, 2009; Rubim, 2022).

Nessa esteira, as discussões acerca da diversidade cultural se ampliam e, a partir da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da

UNESCO, em 2005, a diversidade cultural passa a figurar como tão essencial para o desenvolvimento humano quanto a biodiversidade. Para tanto, o campo cultural passa a perpassar diferentes contextos sociais, educacionais e de comunicação, concebendo diversidade na transmissão e difusão cultural. A cultura passa a adquirir, então, certa autonomia e um caráter diferenciado como campo de estudo, articulada com diferentes dispositivos sociais, identitários e de desenvolvimento (Rubim, 2022; Brasil, 2006).

Da mesma maneira, é importante considerar que a cultura está obrigatoriamente inscrita em um dado momento histórico, acarretando diferentes conceituações e direcionamentos políticos. As negociações, discussões e tomadas de decisões nesse campo acontecem sob o intrincado campo de forças da sociedade capitalista contemporânea, implicando na desigualdade e desequilíbrio nas deliberações e debates públicos e democráticos (Rubim, 2022). Nesse cenário de disputas políticas, a discussão sobre ações afirmativas e a inserção de grupos em vulnerabilidade no campo da cultura, entre eles, as pessoas com deficiência, vai ganhando novos contornos aos poucos e a partir de constantes tensionamentos. Logo, as ações afirmativas nas políticas culturais cumprem uma finalidade pública e são políticas compensatórias e decisivas para o projeto democrático, objetivando diminuir os obstáculos de acesso e garantir o exercício de direitos culturais (Brasil, 2025b).

No Brasil, segundo Dorneles, Carvalho e Mefano (2019, p. 2), “a legislação brasileira é abrangente na garantia dos direitos culturais da pessoa com deficiência. O tema está presente em diversos dispositivos constitucionais e legais”. Segundo mapeamento do Catálogo de Políticas Públicas, foram criadas, entre 1973 e 2022, 37 políticas relacionadas à cultura, destacando que se observa notável avanço entre 2003 e 2018, quando o total de políticas públicas desenvolvidas passou de 15 para 35, sendo 20 novas políticas culturais ao longo desse período (Brito, 2023). Pese aos diferentes avanços no campo da cultura ao longo do recente período democrático brasileiro, é só a partir de 2003, com o Ministério da Cultura (MinC) liderado por Gilberto Gil, que surge uma nova cultura política de Estado, promovendo um “alargamento conceitual de cultura”. Caminhando aqui para a interdisciplinaridade, em uma compreensão ampla e

plural de cultura, onde as pautas da diversidade, da inclusão e da acessibilidade encontraram terreno fértil para se disseminarem (Brant e Varella, 2020). De fato, segundo levantamento realizado por Dorneles, Carvalho e Mefano (2019), em 2005 o Brasil participa da Convenção da Proteção e Promoção das Expressões da Diversidade Cultural, da UNESCO, tornando-se signatário em 2006, através do Decreto 485 (Brasil, 2006), estabelecendo o compromisso do MinC com tal pauta. O acesso como direito também é destacado na Lei nº 12.343 de 2010, que institui o antigo Plano Nacional de Cultura, que teve vigência prorrogada até dezembro de 2024, e em 2025 teve sua atualização e reedição, ainda em tramitação, o resumo executivo do Projeto de Lei do Novo Plano Nacional de Cultura será analisado mais adiante. Nesse ponto da história recente, até 2015, Brant e Varella (2020, p. 524) destacam que, "passados os anos de Estado de bem-estar social com papel relevante atribuído à cultura, o que tem se configurado a partir de 2016 é o surgimento de um Estado anticultural, que nega a cultura como direito, como manifestação simbólica livre e como vetor de desenvolvimento". Os autores destacam ainda que a chegada de Bolsonaro ao poder, em 2019, "piorou substancialmente a situação do setor", estabelecendo um modelo de Estado anticultural, com a extinção do Ministério da Cultura.

O período também foi marcado pela crise sanitária ocasionada pela pandemia do coronavírus SARS-CoV-2, a COVID-19, considerado, em escala global, um dos maiores desafios sanitários deste século, impactando amplamente todos os setores. Brito (2023) aponta que no período da pandemia, por iniciativa do Legislativo, foram aprovadas medidas em caráter emergencial para apoiar artistas, a exemplo da Lei Aldir Blanc, destacando que o repasse direto de recursos para estados e municípios possivelmente consolidou uma nova frente federativa de gestão de políticas culturais. Diante da recriação do MinC, em 2023, ainda era um desafio lidar com as condições orçamentárias e como a execução das políticas que estavam em estado de paralisia seriam conduzidas, levando em consideração ainda a consolidação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e demais instrumentos de planejamento (Brito, 2023).

Levando em consideração essa contextualização, adiante, são analisados os principais decretos, leis, portarias e normativas do setor no último quinquênio 2020 – 2025, destacando conteúdos que se relacionam com os temas/palavras-chave “acessibilidade”, “acessibilidade cultural” e “pessoas com deficiência”.

Iniciamos esta análise com o detalhamento da Lei complementar nº195, de 8 de julho de 2022 (Brasil, 2022a), regulamentada pelo Decreto nº 11.525, 11 de maio de 2023, de caráter emergencial e conhecida como Lei Paulo Gustavo (Brasil, 2023b). A Lei trata da acessibilidade ao propor ações de contrapartida social, incluída a obrigatoriamente da realização de exibições gratuitas, assegurando a acessibilidade de grupos com restrições. Prevê ainda a garantia que os editais, os chamamentos públicos e outras formas de seleção pública de projetos, iniciativas ou espaços contenham recursos de acessibilidade destinados a pessoas com deficiência e incluam a previsão de repassar, no mínimo, 10% (dez por cento) a mais do valor originalmente previsto para apoio a projetos, a iniciativas e a espaços que não contenham recursos de acessibilidade destinados a pessoas com deficiência. Ainda, na implementação das ações previstas nesta Lei Complementar, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios deveriam assegurar mecanismos de estímulo à participação e ao protagonismo de pessoas com deficiência e de outras minorias, por meio de cotas, critérios diferenciados de pontuação, editais específicos ou qualquer outro meio de ação afirmativa que garanta a participação e o protagonismo. No decreto que a regulamenta, nos capítulos VIII e IX, são detalhadas orientações para acessibilidade e para ações afirmativas, contemplando acessibilidade arquitetônica, atitudinal e comunicacional.

Posteriormente, o MinC publica a Instrução Normativa nº 5, de 10 de agosto de 2023 (Brasil, 2023c), que dispõe sobre as regras e procedimentos para implementação das ações afirmativas e medidas de acessibilidade de que trata o Decreto nº 11.525 (Brasil, 2023b), detalhando o estímulo à participação e ao protagonismo de agentes culturais e equipes compostas de forma representativa por pessoas com deficiência e outros grupos vulnerabilizados, em conselhos, colegiados, comitês e comissões de seleção, de monitoramento e demais instâncias responsáveis pela elaboração, execução

e avaliação das políticas culturais. Para este fim, a IN orienta a adoção e implementação de cotas, critérios diferenciados de pontuação, editais e categorias específicas e qualquer outra modalidade de ação afirmativa e reparatória de direitos. A partir da IN, para apoiar os Estados e municípios no processo de gestão e implementação da Lei Paulo Gustavo (LPG), o Ministério da Cultura elaborou o *Guia Prático para Gestores e Gestoras de Cultura: Ações Afirmativas e Acessibilidade* voltado para orientar adequações e garantir maior acesso (Brasil, 2023f).

A Lei Aldir Blanc, n° 14.017 de 2020, de caráter emergencial inicialmente, foi posteriormente consolidada como a Política Nacional Aldir Blanc, instituída pela Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022. Tem como objetivo fomentar a cultura nacionalmente, com caráter estruturante, uma vez que estabiliza e dá previsibilidade no financiamento à cultura e solidifica o Sistema Nacional de Cultura (SNC) (Brasil, 2020; 2022b). A Política se alinha em suas ações ao Estatuto da Pessoa com Deficiência, destacando a universalização do acesso à cultura no Brasil, a democratização do acesso à fruição e à produção artística e cultural e afirma, através de sua regulamentação pelo Decreto nº11.740, medidas de acessibilidade, incentivo ao protagonismo de agentes culturais com deficiência e o mínimo de 5% das vagas em todos os editais de fomento direto reservadas para pessoas com deficiência (Brasil, 2023e). Segundo dados da segunda edição dos Diálogos SNIIC – Cultura em Dados, dedicada à Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, realizada pelo MinC em 26 de setembro de 2025:

> A Política Nacional Aldir Blanc é a maior política de fomento direto à cultura realizada no Brasil, seja na abrangência territorial, no montante financeiro ou na diversidade de linguagens e agentes contemplados. As ações afirmativas, consolidadas pelo Ministério da Cultura, têm garantido que grupos historicamente minorizados acessem recursos e reverberem suas criações culturais, amplificando o que sempre foi potente e fundante da sociedade brasileira (Brasil, 2025c, p. 2)

Adicionalmente, publicada pelo MinC em 28 de dezembro de 2023, a Instrução Normativa nº10 é um dos documentos mais importantes do período analisado por se tratar de um documento direcionado especificamente para a regulamentação e

implementação das ações afirmativas e medidas de acessibilidade de que trata a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB). A Instrução insere política de cotas como meio para garantir a reserva de um percentual mínimo de vagas a grupos específicos, em todos os editais de fomento realizados com recursos da PNAB, a saber: vinte e cinco por cento das vagas para pessoas negras (pretas ou pardas), dez por cento das vagas para pessoas indígenas e cinco por cento para pessoas com deficiência. No que se refere a pessoas com deficiência, o destaque é o Capítulo VII que versa sobre a possibilidade de procedimentos públicos de seleção contemplarem e incentivarem o protagonismo de agentes culturais com deficiência, mediante a adoção das ações afirmativas, com vistas a fomentar projetos culturais realizados por pessoas físicas com deficiência, com temáticas e ações formativas relacionadas à acessibilidade e pessoas com deficiência. O Capítulo também prevê medidas de acessibilidade arquitetônica, de acessibilidade comunicacional e de acessibilidade atitudinal, trazendo a obrigatoriedade de que os recursos a serem utilizados em medidas de acessibilidade estejam previstos nos custos do projeto, da iniciativa ou do espaço, desde a sua concepção (Brasil, 2023d).

A partir da Instrução Normativa nº10 também foi elaborado o *Guia Prático de Acessibilidade Cultural na Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura* (Brasil, 2025b), publicação de fundamental importância, trata-se de um documento técnico que orienta e apoia gestores, agentes culturais e instituições públicas sobre a utilização das ferramentas de acessibilidade cultural no planejamento e na execução de projetos culturais, com medidas para assegurar acessibilidade plena em políticas públicas, ações e projetos culturais, com base na Lei Brasileira de Inclusão (Brasil, 2015) e em normas correlatas. Segundo dados da da pesquisa “Ações Afirmativas na Aldir Blanc”, apresentada na anteriormente referida segunda edição dos Diálogos SNIIC – Cultura em Dados (Brasil, 2025c, p. 3) a Instrução Normativa nº10 “contribuiu significativamente para a implementação efetiva das ações afirmativas na Aldir Blanc, promovendo inclusão e garantindo altos índices de cumprimento da normativa”. A pesquisa analisou 351 editais estaduais e 145 das capitais e destacou que dos recursos destinados às cotas,

R$697 milhões no total, R$96 milhões foram destinados para pessoas com deficiência, indicando também adesão às cotas nas capitais e nos Estados.

O Decreto nº 11.453, de 23 de março de 2023, sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura, faz menção à acessibilidade ao fomentar atividades culturais afirmativas para a promoção da cidadania cultural, da acessibilidade às atividades artísticas e da diversidade cultural. O Decreto também determina que pelo menos um dos membros titulares da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura seja um representante de instituição que atue com acessibilidades artísticas. Outro aspecto importante, descrito no Artigo 50 é a orientação de que o mecanismo de incentivo fiscal contemple medidas de democratização, descentralização e regionalização do investimento cultural, com ações afirmativas e de acessibilidade (Brasil, 2023a).

Outro destaque do período é o Marco Regulatório (Lei nº 14.835) aprovado em março de 2024, que regulamenta e estabelece diretrizes para estrutura do Sistema Nacional de Cultura (SNC), criado em 2012, pelo Artigo 216-A da Constituição Federal (Brasil, 2012; 2024a). O SNC é um processo de articulação, informação, fomento, gestão, e promoção de políticas públicas que envolve estados, municípios e o Distrito Federal, visando estruturar e organizar a gestão cultural no Brasil (Brasil, 2012). O Marco também traz avanços em relação à acessibilidade ao destacar a prerrogativa da universalização do acesso aos bens e aos serviços culturais e a necessidade de garantia de acesso às fontes da cultura e democratização dos bens e serviços culturais. Tal aspecto pode ser observado no destaque a fruição cultural, mais especificamente no artigo 4° da Lei, que afirma “acesso universal à fruição dos bens e serviços culturais em igualdade de oportunidades, com especial atenção à infância, à juventude, às pessoas com deficiência e às comunidades originárias, tradicionais e outras em situação de vulnerabilidade”. No mesmo artigo, a dimensão arquitetônica e de ambiência, uma das mais conhecidas, aparece destacada, referindo-se a “construção de novas instalações culturais, considerados, prioritariamente, os valores paisagísticos e culturais das regiões e localidades, as criações arquitetônicas e o acesso universal”. Em seu artigo 5º, a Lei pontua que “a gestão pública da cultura tem por objetivo a criação de condições

institucionais que permitam o pleno exercício dos direitos culturais de todos os grupos humanos, povos e comunidades no território nacional" (Brasil, 2024a).

Por sua vez, o Marco Regulatório de Fomento à Cultura, disposto na Lei nº14.903, de 2024, contempla questões de acessibilidade ao afirmar sua inclusão na elaboração de editais da área e em chamamentos públicos, assim como em minutas de instrumentos jurídicos, que deverão ser disponibilizados, preferencialmente, em formatos acessíveis a pessoas com deficiência (Brasil, 2024b).

Em consonância, a Instrução Normativa nº23 de 2025 do MinC, estabelece procedimentos e regula o monitoramento, a prestação de contas e a avaliação de resultados dos programas, dos projetos e das ações culturais do mecanismo Incentivo a Projetos Culturais do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). A Instrução orienta contemplar acessibilidade cultural em propostas, atividades e projetos culturais, com relevante destaque para seu Capítulo IV, que dispõe sobre a acessibilidade e democratização do acesso à cultura, tornando obrigatório que propostas culturais apresentadas ao mecanismo Incentivo a Projetos Culturais tenham medidas de acessibilidade, de comunicação e divulgação acessíveis. São destacadas a acessibilidade arquitetônica, ao afirmar à atenção a permitir o acesso aos locais onde se realizam as atividades culturais e espaços acessórios tais como sanitários acessíveis e circulação; a acessibilidade comunicacional, visando recursos de acessibilidade às pessoas autistas e às pessoas com deficiência (intelectual, física, auditiva, visual, psicossocial ou múltipla) e a divulgação acessíveis do projeto, disponibilização de materiais em formatos acessíveis, contendo informações sobre as medidas de acessibilidade das ações a serem executadas (Brasil, 2025a).

Outro ponto importante do Capítulo é seu Artigo 45, que torna obrigatório o uso do Guia de Acessibilidade do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, visando garantir a implementação das medidas de acessibilidade, de comunicação e divulgação acessíveis. No mesmo capítulo, as pessoas com deficiência também estão contempladas nas medidas de democratização e ampliação do acesso aos produtos, bens, serviços e ações culturais produzidos (Brasil, 2025a).

Por fim, criado formalmente em 2010, pela Lei nº 12.343, o primeiro Plano Nacional de Cultura (PNC), 2014 – 2024, que havia tido sua vigência prorrogada até 2025, teve seu novo texto preliminar disponibilizado no resumo Executivo do Projeto de Lei do Plano Nacional de Cultura. O novo Plano surge após intensas discussões e foi construído com a participação de mais de 21.500 pessoas da sociedade civil, por meio da Subsecretaria de Gestão Estratégica (SGE), o plano orientará as políticas culturais do país nos próximos 10 anos, no período 2025 – 2035 (Brasil, 2025d). Aqui, a 4ª Conferência Nacional de Cultura (4ªCNC), com o tema "Democracia e Direito à Cultura", realizada em março de 2024 em Brasília, teve um papel fundamental na construção do documento, aglutinando contribuições de diferentes setores da sociedade. Na véspera, visando contribuir para a temática da Acessibilidade Cultural na 4ªCNC, foi realizado o curso "Acessibilidade Cultural: Direitos Culturais e Cultura do Acesso", integrando a Conferência Temática de Direitos Culturais e Cultura do Acesso, promovido pelo Minc, em parceria com a UFRJ.

O Plano Nacional de Cultura (PNC, 2025) é um instrumento estratégico que reafirma a cultura como direito e essencial para o desenvolvimento e o bem viver, se propondo a ser "um Plano conectado e alinhado ao acontecimento cultural nos territórios, adaptável às realidades e particularidades de cada lugar do Brasil e atento aos desafios contemporâneos". O documento destaca 8 princípios de sustentação, citando, no oitavo, a garantia do exercício dos direitos culturais, colocando o "direito à acessibilidade cultural, garantido o acesso pleno de pessoas com deficiência e mobilidade reduzida à cultura, tanto como público quanto como fazedores de cultura" (Brasil, 2025d, p. 23). Da mesma maneira, o texto do PNC possui 21 diretrizes estratégicas, dentre elas, são destaque a priorização de grupos vulnerabilizados nas políticas culturais, a fim de reduzir as desigualdades estruturais e ampliação do acesso da população às políticas e às ações culturais, com fomento ainda à participação e controle social. O novo Plano Nacional de Cultura, portanto, consolida-se como um marco para as políticas culturais brasileiras, sendo mais que um instrumento de planejamento, o Plano representa o compromisso federativo e social com a cultura,

situando-a como direito fundamental e elemento democrático de desenvolvimento do país (Brasil, 2025d).

Perspectivas e desafios da Acessibilidade Cultural: provocar o estabelecido

No Brasil contemporâneo, ainda é um desafio consolidar a cultura como um *direito* e como fator estruturante de desenvolvimento da nação, para alcançar, conforme descreve Rubim (2023, p. 22) “a tão demandada e sonhada centralidade da cultura”. Por óbvio, os caminhos apontam para a participação ativa da sociedade, a inclusão da pluralidade de pessoas nessa construção e o compromisso contínuo dos gestores públicos (Brasil, 2025). Da mesma maneira, é importante destacar o hiato recorrente entre o que está normatizado e a aplicação em campo, além da necessidade emergente de articular a acessibilidade físico-técnica com a acessibilidade estética, artística e criativa. Outro desafio diz respeito à inclusão efetiva de grupos historicamente marginalizados, como pessoas com deficiência, mulheres, indígenas, quilombolas e comunidades tradicionais. É sabido que “persistem desigualdades históricas e fragilidades institucionais, ao mesmo tempo em que emergem novas demandas trazidas pelas transformações tecnológicas e sociais” (Brasil, 2025, p 20). Contudo, conforme documentado aqui, tal ponto tem encontrado avanços nas políticas culturais recentes através das ações afirmativas.

Nessa esteira, um desafio latente diz respeito à incorporação e reconhecimento da Acessibilidade Cultural como pauta política do setor cultural. Conforme pontua Dorneles (*et al*, 2018a, p. 13), é fundamental “que as iniciativas de gestão e políticas culturais estejam comprometidas com a pauta anticapacitista”. Dentre as diferentes demandas e pressões que os gestores culturais, produtores culturais e profissionais da cultura enfrentam, a pauta da Acessibilidade Cultural ainda é vista como algo adicional que precisa ser resolvido, ou como um item técnico a ser cumprido que pode, inclusive, incorporar recursos que poderiam estar sendo destinados à execução da própria ação artístico-cultural. Tal tensionamento revela que, pese aos avanços no campo cultural no que tange ao alargamento das discussões sobre acessibilidade e cultura como direito, a

área ainda precisa se debruçar nas reflexões sobre a ampliação do orçamento, o enfrentamento ao capacitismo e a capacitação dos diferentes profissionais que atuam na área acerca da temática de inclusão de pessoas com deficiência.

Transpor esses desafios requer “um conjunto articulado de estratégias que envolvam redistribuição de recursos, inovação em políticas públicas, fortalecimento da formação e da gestão e maior integração federativa” (Brasil, 2025, p 20). Conforme colocam Kauark e Rattes (2018, p.185), “os benefícios da acessibilidade cultural são diversos. Para a pessoa com deficiência, a garantia de um direito. Para o equipamento cultural, o cumprimento de uma responsabilidade social. Para as artes, a atração de novos públicos”. Por fim, Alves (2025, p. 243), propõem o caminho: “*provocar o estabelecido* para a criação de um mundo mais esteticamente interessante para mais vidas”, olhando para a necessidade de “recriar as histórias únicas acerca da deficiência e da acessibilidade” como força política singular, local e situada, mudando o foco da acessibilidade “para” pessoas com deficiência para o fomento da produção cultural feita “COM” e “POR” pessoas com deficiência.

Considerações Finais

Sistematicamente, se observam desigualdades culturais marcadas, envolvendo a dificuldade de acesso à cultura em diferentes níveis para uma grande parcela da população e, em especial, para as pessoas com deficiência, que enfrentam diversas barreiras ao buscar fruir, participar ativamente e ter acesso aos bens e equipamentos culturais. No presente artigo, diante das considerações realizadas sobre a temática, na contemporaneidade, conclui-se que estamos diante de um panorama político que cada vez mais articula o Estado com diversos atores sociais. Tais alargamentos podem permitir que grupos vulnerabilizados sejam agentes para propor e implementar políticas, ações e programas culturais.

Em síntese, reduzir barreiras de acesso é garantir o exercício da cidadania cultural de pessoas com deficiência, com respeito aos direitos humanos, à igualdade,

integridade e dignidade. Pese ao cenário de devastação política e derrocadas sofridas entre 2016 e 2022, o cenário atual das políticas culturais brasileiras passou por atualizações e fortalecimento no quinquênio analisado, avançando no desenvolvimento e consolidação de um ambiente cultural mais inclusivo e democrático através da incorporação da acessibilidade cultural de forma transversal nas políticas culturais. Entre 2023 e 2025, consideram-se grandes destaques a ampliação e consolidação da Lei Aldir Blanc e o novo Plano Nacional de Cultura, assim como as Instruções Normativas que detalham de maneira acertada e direcionada às ações de consolidação da acessibilidade. Também é relevante o papel dos Editais e instrumentos de fomento que, ao incluírem a acessibilidade e as ações afirmativas, passam a se configurar como mecanismos de operacionalização da transversalidade nas políticas culturais, assim como as iniciativas federais de formação e debate acerca da temática. Portanto, compreende-se a importância de abordar tal temática para dar uma base mais alargada às discussões em cultura, especialmente sobre direitos, cidadania cultural e acessibilidade, uma vez que o campo da cultura se expande toda vez que novos atores são adicionados, seja na produção, na fruição ou na construção de repertórios em cultura.

Referências Bibliográficas

ALVES, C. **A acessibilidade estética como uma proposta de reparação histórica.** São Paulo: Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc nº 19, 2025.

BRANT, J.; VARELLA, G.. Do Estado de cultura ao Estado anticultural. In: CASTRO; POCHMANN (org) Brasil: Estado social contra a barbárie. Fundação Perseu Abramo, 2020.

BRASIL. **Decreto Legislativo 485 de 2006.** Aprova o texto da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Ministério da Cultura. Brasília: Unesco, 2006.

_____**Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura (PNC), 2010.

_____**Emenda Constitucional nº 71 de 2012**, Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Ministério da Cultura, 2012.

_____**Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015.** Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), 2015.

_____**Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020.

_____**Lei Complementar no 195**, de 8 de julho de 2022. Ministério da Cultura, 2022a.

_____**Lei nº 14.399**, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Ministério da Cultura, 2022b.

_____**Decreto nº 11.453**, de 23 de março de 2023. Dispõe sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura. Ministério da Cultura, 2023a.

_____**Instrução Normativa MinC nº 5**, de 10 de agosto de 2023. Dispõe sobre as regras e procedimentos para implementação das ações afirmativas e medidas de acessibilidade. Ministério da Cultura, 2023c.

_____**Instrução Normativa MinC nº 10**, de 28 de dezembro de 2023. Dispõe sobre as regras e procedimentos para implementação das ações afirmativas e medidas de acessibilidade. Ministério da Cultura, 2023d.

_____**Decreto nº 11.740**, de 18 de outubro de 2023. Regulamenta a Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022, que institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Ministério da Cultura, 2023e.

_____**Guia Prático para Gestores e Gestoras de Cultura: Ações Afirmativas e Acessibilidade.** Ministério da Cultura, 2023f.

_____**Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024.** Marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Ministério da Cultura, 2024a.

_____**Lei nº 14.903**, de 27 de junho de 2024. Estabelece o marco regulatório do fomento à cultura. Ministério da Cultura, 2024b.

_____**Instrução Normativa MinC nº 23**, de 5 de fevereiro de 2025. Estabelece procedimentos relativos aos mecanismos de Incentivo a Projetos Culturais do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Ministério da Cultura, 2025a.

_____**Diálogos SNIIC – Cultura em Dados**. Ministério da Cultura, 2025c.

_____ **Resumo Executivo do Projeto de Lei do Plano Nacional de Cultura 2025 – 2035**. Ministério da Cultura, 2025d.

BRITO, A. **Perspectivas e Trajetória Recente da Área da Cultura:** Nota Temática do Catálogo de Políticas Públicas. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Brasília: Rio de Janeiro, 2023.

CALABRE, L. **Políticas Culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CORREIA, R. L. **Processos de acessibilidade cultural participativa no ponto de cultura tradicional do Quilombo do Grotão** 2019, 119 f. Monografia (Especialização em

Acessibilidade Cultural) – Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CUNHA, A. C. C. P. **Deficiência como expressão da questão social.** Serviço Social & Sociedade, n. 141, 2021.

DORNELES, P. S. SALASAR, D. N. **Acessibilidade Cultural.** Expressa Extensão, v. 23, 2018b.

DORNELES, P. S. ; CARVALHO, C.R; MEFANO, V. **Breve histórico da acessibilidade nas políticas culturais no Brasil.** Anais do XV ENECULT. Salvador, 2019.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo demográfico 2022**: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

KAUARK, G. **O Paradoxo da Diversidade:** Institucionalização da diversidade cultural na agenda internacional e tradução em políticas culturais nacionais (o caso Brasil e França). Salvador: 2017.

KAUARK, G., RATTES, P. **Gestão de Equipamentos Culturais:** Panorama acerca de seus procedimentos básicos. *In*: BARROS, J.M.; BEZERRA, J.H. Gestão Cultural e Diversidade: do Pensar ao Agir. Belo Horizonte : EdUEMG, 2018.

LIMA, I.M.S.O.; PINTO, I.C.M.; PEREIRA, S.O. (Org). **Políticas Públicas e Pessoa com Deficiência**. Salvador: EDUFBA, 2011.

RUBIM, A.A.C. **Políticas Culturais:** diálogos possíveis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

SARRAF, V.P. **Acessibilidade Cultural para pessoas com deficiência** - Benefícios para todos. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 06, v. 01, p. 23-43, 2018.

SASSAKI, R. K. **As sete dimensões da Acessibilidade**. 2ªed. São Paulo: Larvatus Prodeo, 2019.

A ACESSIBILIDADE UNIVERSAL DO PROJETO LITERATURA ACESSÍVEL

Aparecida Carina Alves de Souza[1]
Mônica Alves de Matos Pereira[2]
Allan Rocha Damasceno[3]

RESUMO:
Apresentamos as experiências de acessibilidade universal dos livros do projeto Literatura Acessível, do Instituto Incluir, em seus multiformatos (braile, pictograma, audiodescrição, libras e leitura simples) e em multilinguismo (português e alemão) para atender refugiados. Fundamentado na Teoria Crítica, o estudo utilizou relatórios documentais e depoimentos (2019-2022). O projeto promove a leitura de mundo como potência transformadora para o acolhimento da pluralidade humana.

PALAVRAS-CHAVE: acessibilidade, inclusão, literatura acessível.

Introdução

Na sociedade contemporânea, a acessibilidade é um princípio democrático essencial para assegurar o acesso e a participação de todos/as em ambientes formais e informais, valorizando a diversidade e superando a exclusão. A inclusão demanda o reconhecimento de uma política de acessibilidade universal que valorize as diferenças, especialmente de pessoas com deficiência[4]. Quanto a isso, enfatizam que:

> O conceito de acessibilidade universal remete a uma nova forma de pensar a arquitetura das cidades, a construção de formas alternativas de comunicação nas diferentes áreas da deficiência, mas especialmente na construção de uma nova cultura. Construir um

[1]Fundadora, diretora presidente do Instituto Incluir. Rio de Janeiro/Brasil. Doutora em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ. Coordenadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Educação, Diversidade e Inclusão (LEPEDI/UFRRJ/UNIRIO). Endereço postal: Rua Luís Carlos Saroli, 1850, bl1, apt 215, Recreio dos Bandeirantes, CEP: 22.790-880, Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: carina@institutoincluir.com.br.
[2]Doutora em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professora associada da UNIRIO/RJ. E-mail: monicapereira_2010@yahoo.com.br.
[3]Doutor em Educação. Professor associado da UNIRIO/RJ e da UFRRJ/RJ. E-mail: lepedi-ufrrj@hotmail.com.
[4]Art. 2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015).

> mundo acessível para todos e todas requer desmontar velhos conceitos de homogeneidade e perceber a imensa riqueza presente na diversidade. (Fernandes & Lippo, 2013, p. 290)

Nesse contexto, a acessibilidade universal democratiza estruturas sociais e educacionais, permitindo a plena inclusão ao dar acesso às diferenças. Afinal, "uma democracia efetiva só pode ser imaginada enquanto uma sociedade de quem é emancipado" (Adorno, 1995, p. 142). No Brasil, esse direito é garantido pelo Decreto nº 5.296/04 e pelas Leis nº 10.048/00 e nº 10.098/00, além de ser um dos princípios da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006).

A acessibilidade na literatura atua como propulsora de transformações ao afirmar singularidades humanas. Segundo Fernandes & Lippo (2013, p. 285), a estrutura social é movida por construções materiais, históricas e simbólicas tecidas por indivíduos e grupos em seu tempo histórico. O projeto **Literatura Acessível**, do Instituto Incluir[5], aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura, estimula o protagonismo da diversidade através de livros em multiformatos e multilinguismo.

Entre as obras distribuídas em quinze capitais brasileiras estão: *A Menina Que Perdeu a Perna*, *O Menino Que Escrevia Com os Pés*, *A Princesa Que Tinha Um Cromossomo A Mais*, *O Melhor Amigo da Bengala* e *Ico e o Mundo que Queremos Construir*. Durante a pandemia (2020-2021), o projeto migrou para o campo virtual e, posteriormente, retomou ações presenciais limitadas no Rio de Janeiro. Novos e-books foram criados, como *A sociedade que temos e a sociedade que queremos* e *Incluídos e Misturados*. Nos demais estados, o projeto enviou kits contendo livros, pen drives com contações de histórias, material pedagógico e bonecos artesanais dos personagens. A seguir, descrevemos cinco (5) livros que foram escritos no momento de pandemia no formato e-book e que estão disponíveis no website[6] do projeto: ***A sociedade que temos e***

[5]O Instituto Incluir é uma instituição focada na diversidade humana, que prioriza atividades esportivas e educacionais para pessoas com e sem deficiência e/ou em situação de vulnerabilidade social, garantindo qualidade de vida e inserção social na contemporaneidade.

[6] O link para o site é: Literatura Acessível - (http://www.literaturaacessivel.com.br).

a sociedade que queremos, Incluídos e Misturados, Sabrina, a menina sabida, O Sonho de Laurinha e Meu nome é Bia, Sabia? (grifos dos autores).

Nos demais estados do Brasil, os livros foram enviados pelos correios, em caixas em formato de um kit Literatura Acessível, contendo, além dos livros, um pen drive com contações de histórias dos livros, material pedagógico relacionado a cada livro, além de bonecos e bonecas (bonecos artesanais, personagens de cada livro para ilustrar e estimular o brincar a partir da leitura).

Nesse sentido, o projeto Literatura Acessível visa pensar a promoção de direitos relacionados à diversidade e inclusão social em todos os aspectos, isto é, garantir a acessibilidade universal efetiva, estabelecendo nas relações sociais estas práticas inclusivas, visando sobretudo à promoção dos direitos sociais na sociedade contemporânea. Acreditamos que assegurar a acessibilidade das pessoas com deficiências ou sem deficiências é um elemento central para garantir a inclusão social como um princípio do direito de todos os cidadãos no Brasil e no mundo.

É oportuno destacar que a acessibilidade em todos os níveis globais deverá ter como prioridade o fácil acesso de pessoas com ou sem deficiências na sociedade, o qual deve envolver desde as dimensões arquitetônicas, acessibilidade urbana, atitudinal, de mídias e de produtos no que se refere à construção de materiais, sobretudo, de livros acessíveis, que considerem as necessidades específicas de cada pessoa na sociedade contemporânea. Pois, a inclusão social e educacional se baseia na “aceitação das diferenças individuais como um atributo e não como um obstáculo, a valorização da diversidade humana pela sua importância para o enriquecimento de todas as pessoas, o direito de pertencer e não ficar de fora, o igual valor das minorias em comparação com a maioria.” (Sassaki, 1980, p. 40)

Por conseguinte, desejamos que as reflexões pautadas neste artigo sejam de suma importância para que a sociedade e a educação vislumbrem a dimensão da potencialidade do projeto Literatura Acessível do Instituto Incluir para o enriquecimento da diversidade humana, tendo como pressuposto a democratização da

acessibilidade nas dimensões da cultura, sociedade, educação e indivíduo, cujos espaços sejam alicerçados na equiparação de oportunidades de inclusão social e educacional.

Metodologia

Este artigo fundamenta-se na Teoria Crítica da Sociedade, com destaque ao pensamento de Theodor Adorno. Para essa vertente, não há separação entre teoria e método; a análise consiste na reflexão do conhecimento produzido, sem a necessidade de classificar o trabalho como meramente quantitativo ou qualitativo. Segundo Adorno (1995, p. 204-205), "pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis", sendo o pensamento um comportamento real em meio à realidade.

A práxis constitui-se entre a teoria (reflexão) e a prática (ação). Como afirma Pereira (2017, p. 85), pensar é tornar experiências transparentes em sua finalidade humana. O eixo central deste estudo é a análise de dados do relatório documental do projeto Literatura Acessível e o depoimento de uma participante (2019-2022). O objetivo é compreender as propostas de inclusão social na busca pela emancipação democrática. A acessibilidade é vista aqui como a ferramenta indispensável para a realização do paradigma da inclusão.

As experiências de Acessibilidade Universal nos livros do projeto Literatura Acessível do Instituto Incluir

O contexto contemporâneo brasileiro vivencia uma reconfiguração política e cultural nos últimos anos com relação à acessibilidade, trazendo uma efetivação mais ampla de comunicação e espaços mais acessíveis em termos arquitetônicos, atitudinais, de materiais, entre outros. A própria Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, do Estatuto da Pessoa com Deficiência, define a acessibilidade como:

> 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 (Brasil, 2015).

Na lei acima, também temos a acessibilidade nas tecnologias assistivas definidas como:

> produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que tenham como objetivo promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (Brasil, 2015).

Dessa forma, prover a acessibilidade é dar direito e possibilidade de condições de participação em todas as esferas sociais e globais do Brasil e do mundo, a fim de que, se supere as marcas da exclusão e discriminação que ainda se fazem presentes na sociedade contemporânea. Pois, "uma sociedade emancipada não seria, todavia, um estado uniforme, mas a realização do geral na conciliação das diferenças." (Adorno, 1993, p.92)

Assim, pensar uma Literatura Acessível é abrir novos espaços para as diversas expressões da vida, potencializando as experiências singularizadas e as possibilidades humanas que vão se moldando nas múltiplas leituras de mundo. A acessibilidade universal permite recriar as formas de viver e oportunizar, fazendo com que as pessoas com ou sem deficiências se coloquem no mundo social. Quanto a isso, é importante destacar a concepção de Fernandes e Lippo (2013, p. 287) ao relatar que a:

> Acessibilidade precisa ser universal, ou seja, para todas as pessoas e não um "lugar especial" designado para pessoas com deficiência, como uma marca para determinados sujeitos que precisam deste espaço. Propõe-se aqui, um conceito de acessibilidade universal, que não seja o sujeito unicamente pela sua diferença que precisa de um lugar especial marcado no social. É a sociedade que precisa, por meio de suas diferentes instituições e instâncias, adequar-se às diferenças singulares dos sujeitos que a compõem. Uma sociedade só poderá se desenvolver democraticamente e propiciar o espaço de humanidade para seus cidadãos quando estiver capacitada a atender às diferentes necessidades e peculiaridades dos seres sociais que vivem suas vidas cotidianamente em seu contexto.

Nessa direção, a acessibilidade que é difundida pelo projeto do Literatura Acessível do Instituto nos permite pensar/refletir que a vida humana é única e indivisível, pois nenhum indivíduo é igual ao outro. Pois, “é no olhar para o desviante, no ódio à banalidade, na busca do que ainda não está gasto, do que ainda não foi capturado pelo esquema conceitual geral, que reside a derradeira chance do pensamento”. (Adorno, 1993, p.58)

Um amplo debate tem acontecido em torno da acessibilidade universal no que tange a livros em seus multiformatos. Por isso, é considerada necessária diante da magnitude de possibilidades/oportunidades concedidas para as instituições formais e informais de educação e na sociedade. Logo, “uma política de acessibilidade universal, embora possa ter aspectos que contemplem questões específicas das pessoas com deficiência, como, por exemplo, Libras e Braile, não deve ser desvinculada de uma forte articulação com demais políticas setoriais (saúde, educação, assistência social, transporte, cultura, etc.)”. (Fernandes e Lippo, 2013, p. 289)

É importante ter como ponto de partida que a acessibilidade universal traz em seu bojo o enfrentamento das contradições e rupturas, pois ainda na contemporaneidade livros infantis são inacessíveis para pessoas com deficiências, o que, por sua vez, implica em restrições e barreiras que precisam ser superadas. O projeto Literatura Acessível do Instituto Incluir visa uma perspectiva social e democrática que remete a uma nova forma de pensar em livros acessíveis e com histórias que abarcam a inclusão de pessoas com ou sem deficiências.

E o projeto Literatura Acessível do Instituto Incluir foi desenvolvido com base na aprovação da Lei Federal de Incentivo à Cultura ([7]PRONAC 204488) com o tema de acessibilidade para o público infanto-juvenil, cujo objetivo principal foi a impressão e

[7] A Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) com o objetivo de ampliar o acesso à cultura e a produção cultural em todas as regiões; apoiar, valorizar e difundir as manifestações artísticas brasileiras; proteger nossas expressões culturais e preservar o patrimônio; além de estimular a produção cultural como geradora de renda, emprego e desenvolvimento para o país.

distribuição de 10 livros de forma gratuita para escolas públicas, priorizando estudantes com ou sem deficiências e bibliotecas do Brasil.

Assim, oitocentos e cinquenta estudantes já foram beneficiados e receberam os livros do projeto, divididos nos seguintes locais: Jundiaí, Estado de São Paulo, Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro e Salvador, Estado da Bahia, receberam cem livros cada; São Paulo e Lauro de Freitas, Estado da Bahia, receberam cinquenta livros cada; Campo Grande, Estado do Mato Grosso do Sul e Porto Alegre e Canoas, Estado do Rio Grande do Sul, receberam cento e cinquenta livros cada. Para todos esses locais, entregamos livros para as bibliotecas das escolas que, somadas, atingem mais de dez mil estudantes. No segundo semestre de 2021, ainda foram enviados mais mil seiscentos e cinquenta livros para escolas ao redor do Brasil, em estados como Minas Gerais, Paraná, Pará, Pernambuco, Amapá e Espírito Santo, alcançando mais de três mil estudantes indiretamente, via acervo entregue às bibliotecas das escolas. No total, são mais de oito mil estudantes, alcançados e beneficiados diretamente pelo projeto, e mais quarenta e cinco mil estudantes e famílias, indiretamente alcançados pela distribuição dos livros às bibliotecas e escolas. Os livros do projeto Literatura Acessível que foram distribuídos a serem destacados são:

A Menina Que Perdeu a Perna (grifos dos autores): Uma menina que perdeu a perna, em vez de ficar triste, resolve mudar a forma de encarar a vida. Torna-se atleta paraolímpica, passa a representar o Brasil nas competições internacionais e ganha medalhas de ouro, mostrando como é possível dar um novo sentido à sua identidade social. Ela viaja o mundo inteiro, conhece novas pessoas, culturas e idiomas. Sua inspiração sempre foi encantar pessoas com sua vontade de viver e se superar.

O Menino Que Escrevia Com os Pés (grifos dos autores): Esse livro conta a história de Tico, um menino alegre que, após sofrer um acidente ao soltar bombas, perde as duas mãos e se reinventa através do esporte e da educação. Tico deixa a mensagem de superação e persistência diante das dificuldades que encontra no cotidiano após se tornar uma pessoa com deficiência. Essa história conta como é possível adaptar para

emancipar, transformar a vida de pessoas que vivem em situação de vulnerabilidade social, em pessoas que lutam por seus direitos e por um mundo melhor.

A Princesa Que Tinha Um Cromossomo A Mais (grifos dos autores): É a história de uma menina que nasce com Síndrome de Down e se reinventa no cotidiano da barbárie do preconceito instalado na sociedade pós-moderna. As autoras contam de forma lúdica e inspiradora histórias reais; revelam as dificuldades enfrentadas por pessoas com algum tipo de deficiência e seus familiares; evidenciam o cotidiano de superação e mostram como é possível transformar através do novo. É possível mudar uma família, uma escola, uma sociedade e você!

O Melhor Amigo da Bengala (grifos dos autores): Este livro surge da ideia de mostrar a pessoa com deficiência como protagonista de sua própria história. Com o depoimento de sua bengala, o personagem deste livro é uma pessoa que fala da sua vida e propõe reflexões sobre a invisibilidade da pessoa com deficiência. O personagem era um menino humilde, cheio de sonhos e apesar da sua deficiência motora em uma de suas pernas, consequência de uma paralisia, ele se apropriou de sua história e traçou caminhos interessantes em sua vida. O esporte, a educação e o trabalho fizeram de Marquinhos um cidadão digno e cheio de histórias irreverentes e de muita luta e resistência ao preconceito.

Ico e o Mundo que Queremos Construir (grifos dos autores): O menino Ico é autista e encanta à todos com sua simplicidade na maneira de ser no mundo. Ele brinca muito com sua irmã Estelinha e sua mãe Elyse luta por um mundo mais justo e acredita que a educação pode mudar a realidade excludente em que se encontram.

E no período de 2020 (período de pandemia do Covid-19) a 2022 foram desenvolvidos novos livros em formato e-book, livros animados, músicas e um aplicativo de maneira a ter material lúdico e acessível no formato virtual para oferecer a sociedade. Em outubro de 2021 foi lançado o [8]aplicativo Literatura Acessível 3.0 com 4

[8] O projeto Literatura Acessível 3.0, composto por três livros inéditos e animados em Libras, e três videoclipes, em Libras e audiodescrição, tudo disponível em um canal online gratuito e um aplicativo que poderá ser baixado, também de forma gratuita, na PlayStore (versão android) e Apple Store (IOS).

livros animados e 4 músicas para cada animação que foram lançadas no [9]youtube do Literatura Acessível. A seguir, descrevemos cinco (5) livros escritos no momento da pandemia no formato ebook e que ficam disponíveis gratuitamente no site do projeto:

A sociedade que temos e a sociedade que queremos (grifos dos autores): Uma história que mostra uma sociedade inclusiva, que respeita as diferenças e que nos leva para uma reflexão de uma sociedade que queremos alcançar. Ela nos faz pensar na sociedade que temos e que políticas precisamos desenvolver para sair do estado de barbárie.

Incluídos e Misturados (grifos dos autores): Um grupo de amigos se descobrem intrigados quando surge um novo amigo que precisa ser incluído e todos juntos aprendem como lidar com as diferenças e criam uma cultura mais inclusiva e menos preconceituosa.

Meu nome é Bia, Sabia? (grifos dos autores): Uma menina descobriu que incluir era uma questão de cidadania e de direitos humanos e resolveu conversar com todas as pessoas que ela conhecia para que a inclusão fizesse parte da cultura daquela comunidade que ela vivia e assim tudo foi se transformando num mundo melhor.

Sabrina, a menina sabida (grifos dos autores): Este livro conta a trajetória de uma menina superinteligente, que tem altas habilidades e encontra dificuldades na escola e na sociedade, pois não é compreendida com suas habilidades. O livro fala sobre altas Habilidades e Superlotação, um assunto que precisa ser desmistificado.

O Sonho de Laurinha (grifos dos autores): Laurinha é uma menina brasileira que tem o sonho de morar e estudar fora do Brasil, passa numa prova para uma universidade em Portugal e realiza seu sonho. Ao chegar lá se depara com tamanho preconceito por ser mulher imigrante. Essa é uma pauta que precisa ser refletida na primeira infância com o objetivo de combater a xenofobia, informar, democratizar e transformar a sociedade que vivemos numa sociedade mais diversa e plural.

[9] O link para o youtube: https://www.youtube.com/@LiteraturaAcessivel/featured.

Figura 1 – Fotografia de alguns livros de Literatura Acessível e em acessibilidade universal.



Fonte: Instituto Incluir, 2019-2021.

Figura 2 – Fotografia do livro Ico e o Mundo que queremos construir.



Fonte: Instituto Incluir, 2019-2021.

Os livros do Literatura Acessível foram traduzidos e adaptados em multiformatos, caracterizando a acessibilidade de forma universal, que contempla: libras, braile, leitura simples, pictogramas e audiodescrição. Assim como cada livro, também apresenta uma versão em multilinguismo, português e alemão, para atender filhos de refugiados de guerra. Nessa direção, também é importante conceituar os aspectos que envolvem a acessibilidade universal presentes nos livros do Literatura Acessível do Instituto Incluir:

Audiodescrição é um recurso que traduz imagens em palavras, permitindo que pessoas cegas ou com baixa visão consigam compreender conteúdos audiovisuais ou imagens estáticas, como filmes, fotografias, peças de teatro, entre outros. O recurso é direcionado ao público com deficiência visual, mas pode beneficiar outros públicos com outras deficiências e idosos.

Braile é um sistema de escrita tátil, utilizado por pessoas cegas ou com baixa visão. Surgiu no exército francês para permitir a comunicação dos oficiais e soldados e logo após foi utilizado por Louis Braile após ficar cego.

Libras é a língua brasileira de sinais utilizada pela comunidade de surdos e já foi reconhecida pela lei, ou seja, é uma língua oficial, tal como nossa língua falada. A lei que dispõe sobre a língua de sinais é a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002.

Pictogramas são representações de objetos e conceitos traduzidos em uma forma gráfica extremamente simplificada, mas sem perder o significado essencial do que se está representando. Um pictograma é um símbolo que representa um objeto ou conceitos por meio de desenhos figurativos.

Leitura simples são frases de contextos simples, com linguagem simplificada, que possibilita melhor entendimento e clareza ao leitor.

A concretização das condições para que todos tenham acesso universal em qualquer nível macro e micro da sociedade é um direito *sine qua non* pelos princípios democráticos constituídos na sociedade brasileira. Para tanto, a acessibilidade literária pode ser feita de várias formas, pela inclusão do braile, da língua brasileira de sinais, pela audiodescrição, pictogramas e leitura simples. A partir desses movimentos construídos pelo projeto Literatura Acessível do Instituto Incluir, projeta-se uma nova lógica de acessibilidade literária, a fim de que se democratizem os direitos de acesso livre para as diversas diferenças constituídas no âmbito da sociedade e contexto educacional. E contribuindo para a dimensão desse pensar, Adorno (1995, p.141) destaca que:

> Não temos o direito de modelar as pessoas a partir do seu exterior; mas também a mera transmissão de conhecimentos, cuja característica de coisa morta já foi mais do que destacada, mas a produção de uma consciência verdadeira. Isto seria inclusive da maior importância

> política; sua ideia, se é me permitido dizer assim, é uma exigência política. Isto é: uma democracia com o dever de não apenas funcionar, mas operar conforme seu conceito, demanda pessoas emancipadas.

Nessa perspectiva, a acessibilidade é um fator primordial para a inclusão de todas as pessoas com ou sem deficiências, a fim de que se garanta a cidadania para superar os preconceitos e exclusões que ainda se perfazem na sociedade contemporânea. Segundo a Carta para o Terceiro Milênio (1999, p. 1): "No terceiro milênio, a meta de todas as nações precisa ser a de evoluírem para sociedades que projetam os direitos das pessoas com deficiência mediante o apoio ao pleno empoderamento e inclusão delas em todos os aspectos da vida". O que, de certa forma, viabiliza uma política de direito e investimento em acessibilidade para a inclusão das pessoas com deficiências, na qual surge uma nova organização em reordenar os setores e serviços comuns na sociedade.

É nesse movimento que os espaços formais e informais da educação refletem sobre a acessibilidade em seu cotidiano, permitindo catalisar as experiências, não esgotando os desafios e as possibilidades envolvidas nessa temática. Pois, a inclusão social e educacional envolve a acessibilidade como um elemento-chave de transformação, em que o cotidiano desses espaços é configurado e modificado.

Um ponto fundamental para que haja uma inclusão plena e significativa nos espaços da sociedade, sejam formais ou informais, é a necessidade de que haja acessibilidade universal. Dessa forma, sem prover o acesso igualitário em todas as dimensões da sociedade, a inclusão social e educacional não existe. Assim como, torna-se necessário possibilitar o acesso a linguagens acessíveis em livros que permitam o ato de ler de forma plural e diversa. Pois, "[…] o ato de ler põe em cena, assim, a resposta construída por um leitor heterogêneo, plural que foi constituído como tal em um mundo de vozes, de textos, de discursos diversos". (Casado Alves; Matias, 2011)[10].

Com as impressões da estudante Carolina, de doze anos de idade, com deficiência visual, coletadas em junho de 2021, participante do projeto Literatura

[10] Documento não paginado.

Acessível no Instituto Incluir no Rio de Janeiro, vemos a importância da continuidade das ações, pois ressoa na estudante de modo significativo, como ela mesma indica:

> Oi, eu sou Carolina, tenho dozes anos. Com três anos eu perdi a visão, com oito comecei a fazer aula de Braille. Os livros da autora Carina Alves me ajudaram muito! A leitura é muito importante na minha vida, porque é assim que eu aumento a minha imaginação e conheço o mundo. Eu recomendo a leitura para todos, sejam videntes ou cegos (Carolina, 2021).

A menção à imaginação aqui é muito importante, articula-se com o nosso trabalho que projeta expectativas de conhecimentos que potencializam o desenvolvimento da criatividade e das linguagens diversas nos arco-íris de culturas. Pois, aumentar a imaginação é conhecer a leitura e palavra do mundo. A estudante Carolina se conecta com uma vontade coletiva de transformação, de forma involuntária, ela está participando de um circuito de afetos, ao mesmo tempo em que outras pessoas, participantes do nosso projeto, estão mobilizando suas forças e desejos para buscar a emancipação.

De acordo Célia Sousa et al. (2015, p. 221), a Intervenção Precoce na Infância (IPI) é um instrumento que opera um conjunto de ações, onde há uma integração centrada na criança e na família, com medidas de natureza preventiva e reabilitativa, com o objetivo de garantir condições de desenvolvimento das crianças que passaram por alterações nas funções ou estruturas do corpo. Segundo o relato de Carolina, notamos que apenas teve contato com a linguagem Braile cinco anos após ter perdido sua visão. Isso demonstra a precariedade e falta de acesso a esse tipo de medida. Possivelmente, a ausência de tais conjuntos de ações afetou o desenvolvimento de Carolina em seus primeiros anos, antes de iniciar a aprendizagem de Braile. Quanto a isso, Shneider (2017) argumenta que:

> Há, portanto, a necessidade de se compreender o acesso não somente nas estruturas físicas, mas em toda e qualquer forma de comunicação e de observância no que se refere aos direitos e deveres, tanto dos indivíduos quanto da sociedade e das concepções políticas desenvolvidas por governos e empresas. (Shneider, 2017, p.135)

Esse cenário nos permite afirmar que a acessibilidade de forma universal é imprescindível para ações efetivas de inclusão social e educacional no Brasil. Nessa direção, não bastam as leis efetivas no papel, é preciso assegurar à pessoa com ou sem deficiência condições de acesso em uma amplitude no âmbito intelectual, físico, comunicacional ou sensorial (auditivo ou visual) em todas as esferas sociais e educacionais.

Também queremos destacar que o Instituto Incluir foi premiado pelo Projeto Literatura Acessível 3.0 (sua versão em aplicativo), na categoria Inovação Tecnológica em Acessibilidade, no 1º Prêmio de Acessibilidade, uma iniciativa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, e da Casa Civil da Presidência da República, coordenado pelo Programa Pátria Voluntária. O prêmio foi divulgado no dia 18 de novembro de 2021, publicado no Diário Oficial da União.

Observar a diversidade desse material em plataformas digitais e a distribuição desses livros acessíveis por todo o território do Brasil só nos permite potencializar as experiências pedagógicas em movimentos de transformação em prol da inclusão social e educacional das pessoas com ou sem deficiências. Pois, é vislumbrar que “como qualquer conhecimento especializado e institucionalizado, a ciência tem o poder de definir situações que ultrapassam o conhecimento que delas detém. É por isso que a ciência pode impor, como ausência de preconceito, o preconceito de pretender não ter preconceitos”. (Santos, 2000, p.107)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos apresentar o contexto da acessibilidade universal em multiformato (braile, Libras, leitura simples, pictogramas e audiodescrição) e multilinguismo (versão em português e alemão) para atender filhos de refugiados de guerra, que foram escritos e produzidos em 5 livros impressos: A menina que perdeu a perna, O menino que escrevia com os pés, A princesa que tinha um cromossomo a mais, O melhor amigo da bengala, Ico e o mundo que queremos construir. E 5 livros em

e-book: A sociedade que temos e a sociedade que queremos, Incluídos e misturados, Meu nome é Bia, sabia?, Sabrina, a menina sabida e o Sonho de Laurinha.

Destacamos que o projeto alcançou mais de 4 milhões de pessoas através de e-books e livros impressos em todo o território brasileiro, como, por exemplo, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Paraná, Pará, Pernambuco, Amapá e Espírito Santo. Desse modo, assegurar a acessibilidade literária é um dos objetivos essenciais de inclusão social e educacional do Instituto Incluir. É fundamental que se criem mecanismos de acesso abertos da linguagem e literatura como um "diálogo intercultural" (Santos, 2000), no qual, os indivíduos são chamados a refletir e a romper com o preconceito e a discriminação ainda instituídos na sociedade contemporânea. Pois, de acordo com o pensamento de Adorno (1995):

> A adaptação não deve conduzir à perda da individualidade em um conformismo uniformiza-dor. Esta tarefa é tão complicada porque precisamos nos libertar de um sistema educacional referido apenas ao indivíduo. Mas, por outro lado, não devemos permitir uma educação sustentada na crença de poder eliminar o indivíduo. (Adorno, 1995, p.144)

Como podemos perceber, a acessibilidade literária é um viés para possibilitar a emancipação do indivíduo, no qual se considere a diferença como a riqueza no sentido de que potencialize a construção da democratização da sociedade em acessos mais igualitários e que grupos subalternizados tenham direitos e voz em perspectivas de linguagens mais acessíveis.

Por conseguinte, reconhecer as diferenças em seus desdobramentos culturais e de acessibilidade é promover uma amplitude em diferentes dimensões que permitem que o olhar para o outro não seja subversivo e de preconceito, mas que possamos reconhecer nesse outro as diferenças nas diferenças em seus processos educacionais e sociais, sobretudo, de seus direitos humanos. Pois, a acessibilidade universal é um compromisso e componente fundamental do projeto Literatura Acessível do Instituto

Incluir e deve ser também da sociedade brasileira para a emancipação e democratização do acesso plural e inclusivo no contexto contemporâneo.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. (1993). *Minima Moralia*. Trad. De Luiz Eduardo Bicca. 2. Ed. São Paulo: Ática.

ADORNO, T. W. (1995). *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra.

BRASIL (1991). *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei 7.505, de 2 julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio a Cultura e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm

BRASIL (2002). Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. *Lei Nº 10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e dá outras providências. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm

BRASIL (2015)**.** *Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015*. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília, DF: Diário Oficial da União. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015- 2018/2015/Lei/L13146.htm

FERNANDES, Idilia; LIPPO, Humberto. (2013). Política de acessibilidade universal na sociedade contemporânea. *Textos & Contextos*, v. 12, n. 2, 281-291. https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fass/article/view/14819/10740

LEBEDEFF, Tatiana Bolivar; SANTOS, Juliana Sanches dos; SILVA, Maitê Maus da (2014). Acessibilidade para comunidade acadêmica surda de UFPel: memórias de uma experiência. Em PIECZKOWSKI, Tania Mara Zancanaro; NAUJORKS, Maria Inês (Org.). *Educação, inclusão e acessibilidade*: Diferentes contextos. Chapecó: Argos.

LEWIN, K. (1982). *Aktionsforschung und Minderheiternprobleme*. (Kurt – Lewin-Gesamtausgabe, Bd. 7; Hrsg.: C. -F. (Graumann). Bern: Huber.

PEREIRA, A. S. (2017). Política Curricular e o dualismo educação especial x educação inclusiva: reflexões críticas sobre a formação no curso de pedagogia das universidades públicas do RJ. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro]. *Sistema de publicação eletrônica de teses e dissertações – UFRRJ*. https://tede.ufrrj.br/jspui/handle/jspui/4359

REHABILITATION INTERNATIONAL. (1999). Assembleia Governativa. *Carta para o Terceiro Milênio*. Tradução Romeu Kazumi Sassaki. Londres: Secretaria-Geral. http://www.portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/carta_milenio.pdf

SHNEIDER, L, A. (2017). Acessibilidade e políticas públicas. Em TESKE, Ottmar; SHNEIDER, L, A; FERNANDES, I; LIPPO, H & FAGUNDES, S (Orgs.). *Sociologia da acessibilidade.* Curitiba: InterSaberes.

SASSAKI, R. K. (1980). *O direito da pessoa deficiente ao lazer*. São Paulo: CEDRIS.

SOUSA, Célia; BARRETO, Antónia; SANTOS, Filipe; FERREIRA, Guilherme; RODRIGUES, Luís F.; CATARINO, Margarida (2015). Incubadora de Inclusão: A importância da inclusão familiar, escolar e social no desenvolvimento da criança. Em SOUSA, Célia; FREIRE, Carla Sofia; MANGAS, Catarina. (Orgs.). *Livro de atas da III Conferência Internacional para a Inclusão 2015*. Instituto Politécnico de Leiria. Portugal. pp. 221-233.

SANTOS, B. D. S. (2000). *A crítica da razão indolente – Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez.

SCHIRMER, C. R. Acessibilidade na comunicação é um direito – comunicação alternativa é um caminho. Revista Teias, v. 9, n. 18, 3-11. http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24039/17008>

TEIXEIRA, Valquiria Prates Pereira (2008). *Acessibilidade como fator de equiparação de oportunidades para pessoas com deficiência na escola*: Análise de garantias legais na América Latina. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo. https://www. https://teses.usp.br/ teses/disponiveis/48/48134/tde-16062008-111711/pt-br.php

MESA IX

Gestão Cultural

GESTÃO CULTURAL BRASILEIRA: PARA SAIR DO AMADORISMO E ENTRAR NA CIDADANIA CULTURAL

Selma Maria Santiago Lima[1]

RESUMO:
Apontamos a necessidade de sair do amadorismo característico da maioria dos gestores culturais no Brasil através de uma formação profissional qualificada que os capacite enquanto agentes estruturadores para a cidadania cultural. Considerando que os gestores deste setor possuem potencial estratégico a partir de um perfil contemporâneo, constituído por habilidades que vão muito além das administrativas, jurídicas, tecnicistas e outras mais pragmáticas. Indicamos que os currículos para esta formação devem tratar, também, de conhecimentos que colaborem com a compreensão das dimensões éticas, políticas, simbólicas, democráticas, territoriais e outras que os tornem mais capazes de atuar perante os desafios atuais, entre eles, o do próprio risco à democracia.
PALAVRAS-CHAVE: Cidadania cultural, gestão cultural, políticas culturais, formação

Para sair do amadorismo

Historicamente, o Brasil apresenta um cenário de profissionais que ocupam o cargo de gestor cultural nas instituições, órgãos públicos, setor cultural privado e em organizações do terceiro setor que não possuem formação específica para esta função, sendo na maioria das vezes ocupada por pessoas do campo político-partidário, do meio artístico ou ainda pela "primeira-dama" do município, junto a outras funções mais "adequadas" às senhoras, conforme pressupõe o pensamento conservador.

Esta ausência de capacidade técnica foi, ao longo de muitos anos, passando meio que despercebida ou até abstraída, uma vez que a área da cultura não possuía um aporte financeiro capaz de atrair políticos de plantão ou, por outro lado, poderia ser um cargo que daria visibilidade e consagração pública a alguma personalidade do campo artístico ou intelectual.

Desta forma, passaram (e ainda passam) por estes cargos gestores de diversos espectros: os tradicionalistas, que buscam desenvolver ações quase que exclusivamente

[1] Doutoranda em Cultura e Sociedade/UFBA, Mestre em Gestão Cultural/Univ. de Barcelona, Pesquisadora do Programa Cientista Chefe da Cultura do Ceará e Coordenadora da ECult – Escola Livre de Gestão, Produção e Políticas Culturais. E-mail: selma.santiago.gc@gmail.com

voltadas a uma cultura “elitizada”, utilizando-se do conceito de “cultura que vale é só a alta cultura”, ou ainda do jargão “não devemos dar pérolas aos porcos”[2], imprimindo na política cultural que desenvolvem uma leitura arcaica do que seja cultura e arte nos tempos atuais.

Outro modelo de gestor cultural com características bem próprias é aquele advindo do campo das artes, encastelado em suas virtudes, feitos e talentos que gera a política cultural a partir de um único ponto de vista: o seu, com sua visão do que seja importante para o público beneficiário de seu trabalho, considerando para isto seus gostos e preferências artísticas, impondo à sociedade poucas opções de consumo cultural, relegando outras práticas culturais existentes.

E temos ainda aqueles gestores que apregoam que “devemos dar ao povo a cultura que o povo gosta”[3] e investem bem mais seus recursos e ações em eventos pontuais com atrações consagradas pelas mídias, com grande mobilização de massa e a resposta pública de que sua gestão é um sucesso, ignorando a potencialidade de produção cultural existente ao seu redor.

E, mais atualmente, podemos ver modelos de gestores com perfil mais tecnicista e neoliberal, que aposta no mercado como agente regulador da produção e do consumo cultural, tendo seu foco em metas e resultados. Quando muito, apresenta algum tipo de ação democrática, inclusiva ou “de vanguarda”, caso seja estas sejam metas a serem atingidas por suas chefias ou para que sua visibilidade seja ampliada positivamente.

Com a proposta de implantação de um Sistema Nacional de Cultura observamos que este cenário iniciou um movimento de mudança, especialmente nas gestões mais progressistas, ao buscar acompanhar as políticas que o Ministério da Cultura adotou a partir da gestão do ex-Ministro Gilberto Gil, o que fez com que alguns profissionais que já atuavam no setor promovessem ações para melhor capacitação de produtores e gestores culturais no país.

Mesmo assim, as lacunas no campo da formação para os profissionais da área de organização cultural, seja através de ações formativas formais ou informais, seja com

[2] Jargões populares, normalmente proferidos por pessoas autointituladas culturalizadas
[3] Ditado conhecido no meio de alguns modelos de gestão pública de cultura

cursos livres, técnicos ou universitários, permaneceram fazendo parte da história de nossas políticas culturais, sendo observadas poucas iniciativas que, realmente, buscaram institucionalizar a formação profissional para a área.

Conforme nos aponta Rubim (2016), a própria existência de *campus* para graduações em nosso país teve suas primeiras implantações nos anos 1930, provocando um atraso na formação de nível superior para diversas áreas, dentre elas as artes e, mais tardiamente ainda, para a profissão de produtor e/ou gestor cultural, sendo as primeiras ofertas a partir dos anos 1990, com a abertura de cursos de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal da Bahia.

Ainda conforme Rubim, "A cultura necessita de organização, inclusive para estimular e facilitar sua criatividade e dinâmica" (RUBIM, 2016, p. 10). Neste sentido, é premente que sejam identificados, reconhecidos e analisados os processos formativos para esta área no Brasil, uma vez que, após o advento da pandemia de COVID-19 (2020-2023), estamos vivenciando políticas de grande repasse de recursos por parte do governo federal para os estados e municípios através das Leis Aldir Blanc, Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc. Esta última, com uma programação de repasse financeiro por cinco anos ininterruptos, intensificando ainda mais a necessidade de qualificação do setor para as demandas de execução de recursos públicos oriundas destas políticas.

O momento requer maior profissionalismo para o cumprimento de todos os processos que envolvem gastos com investimentos em estruturas públicas, licitações, editais, chamadas, premiações e outras formas de fomento por parte dos poderes públicos. Enquanto, por parte da sociedade civil, cabe gerir os aportes recebidos, controlar gastos, contratações e prestações de contas, pois, como nos afirma Hendye Borém (2025)[4], ao substituir a "política de balcão" por uma "política de editais", a burocratização nos processos de repasse de recursos por parte do poder público aos agentes culturais passam a exigir um cabedal de conhecimentos, em diversas áreas, o que reforça ainda mais a necessidade de capacitação do setor.

[4] Disponível em https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43791

Para além das necessidades técnicas, outras perspectivas políticas foram implementadas no decorrer dos últimos anos. A começar pela tridimensionalidade das políticas culturais, indicada como guia de trabalho pelo ex-Ministro Gilberto Gil, conferindo aos gestores culturais uma necessidade de maior conhecimento do campo cultural nos aspectos simbólico, cidadão e econômico. A inclusão da dimensão social amplia a necessidade de qualificação mais premente e abrangente, no sentido de atender às questões contemporâneas e insurgentes em todos os sentidos, sejam étnicos, raciais, de gênero, sobre pessoas com deficiência e outras que se apresentam com a evolução das lutas e conquistas da sociedade civil organizada.

Mais recentemente, tem-se falado na inclusão de mais uma dimensionalidade da cultura: a territorialização, questão levantada pelo movimento dos agentes que fazem parte da Rede de Pontos de Cultura do Brasil, que integra o Programa Cultura Viva, de grande poder de mobilização, capilarização e força política no país. Nota-se que esta dimensão já é o resultado das reflexões e articulações políticas que o próprio Programa Cultura Viva promoveu ao longo de seus 20 anos de existência, ao reconhecer as potencialidades artísticas e culturais de comunidades, territórios e outros espaços e movimentos não necessariamente institucionalizados como “espaços culturais”.

Neste cenário em constante expansão, que requer programas formativos, e considerando ainda as ações de fomento pós-pandemia, algumas iniciativas foram ofertadas para a qualificação do setor de produção e gestão cultural. A necessidade do momento tinha como foco a capacitação para o desenvolvimento de projetos capazes de participar de processos de seleção e, assim, colaborar para a execução das leis emergenciais nos municípios e unidades da federação. Ou seja, uma capacitação que teve, a princípio, o intuito instrumental, mesmo que apresentasse alguns conteúdos mais voltados às esferas das dimensões simbólica ou cidadã, mas pelo caráter urgente, basicamente um conteúdo tecnicista. Neste sentido, podemos dizer que também estas iniciativas foram emergenciais, tanto por seu caráter prático e pragmático como pela característica de que, conforme observamos em breve levantamento, raras foram as

capacitações que permaneceram com o propósito de tornarem-se ofertas formativas continuadas e/ou constantes.

Com relação à existência de ofertas continuadas e institucionalizadas, Chati (2021) registrou, considerando apenas a rede pública, que existiam somente seis cursos superiores voltados à produção e/ou gestão cultural no Brasil. A partir da data deste registro, algumas outras instituições públicas de ensino superior, como a Universidade Federal do Paraná, a Universidade do Distrito Federal e o Instituto Federal de Goiás, criaram cursos voltados à produção cultural, mas não temos informações que haja muitas outras ofertas em quantidade e de abrangência territorial que possam afetar substancialmente a realidade persistente

No Plano Nacional de Cultura – PNC, conforme Lei Nº 12.343, aprovada em 2010 pelo Congresso Nacional e vigente até sua atualização prevista para 2025, e de acordo com o documento Diretrizes Gerais "Para tornar exitoso o processo de redução das disparidades, o Estado também deve realizar programas de capacitação de gestores e fortalecer as instituições culturais das regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste" (MINC, 2010, p. 42).

Ainda nos documentos que compõem o PNC, existe a indicação de ações formativas para gestores culturais conforme descrito na Meta 35: "Gestores capacitados em 100% das instituições e equipamentos culturais apoiados pelo Ministério da Cultura" (MinC, 2022). Ainda, conforme informações oficiais do MinC, consta no balanço de metas que, até 2022, dentre os 5.559 equipamentos culturais apoiados pelo MinC, 3.523 já tinham gestores capacitados. Ressaltamos neste ponto que as ações desenvolvidas foram voltadas a um público exclusivo, considerando que existem diversos outros equipamentos e ações culturais geridas por profissionais do terceiro setor ou, ainda, por empreendedores independentes.

Ainda no PNC, a Meta 36 também tem como objetivo "Gestores de cultura e conselheiros capacitados em cursos promovidos ou certificados pelo Ministério da Cultura em 100% das Unidades da Federação (UF) e 30% dos municípios." (MINC, 2012, p. 100). Neste ponto, conforme informações oficiais, o resultado obtido até 2022,

conforme documento Balanço das Metas (MINC, 2024, p. 151) o cumprimento desta Meta é considerado parcial e impreciso, pois a meta possui indicadores com ponderações diferentes, comprometendo a análise do alcance das ações, que não diferem em quais capacitações foram para gestores e quais para conselheiros, sendo registradas algumas ações de âmbito nacional e outras ofertadas pontualmente somente para alguns estados brasileiros.

Após a extinção do Ministério da Cultura (MinC) em 2019 e sua recriação em 2023, algumas políticas culturais a nível federal retornaram e, com elas, a necessidade ainda maior de formação para agentes da área de organização do ambiente cultural. Para atender a diversas áreas, o MinC, em parceria com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, implantou no ano de 2024 a Escola Solano Trindade de Formação e Qualificação Artística, Técnica e Cultural (ESCULT)[5], executada através de uma plataforma de cursos on-line, com ofertas de cursos Livres, de Formação Inicial e Continuada (FIC) e de Especialização.

Dentre os programas oferecidos, mesmo com turmas esporádicas, uma série de cursos abrange a área de políticas e gestão cultural, iniciativa que consideramos um avanço na solução do problema de qualificação para os profissionais deste setor, mas refletimos quanto à sua continuidade, por se tratar de uma ação governamental, portanto, sujeita às intempéries que observamos nos anos anteriores, quando da extinção das políticas de cultura por parte do ex-presidente Jair Bolsonaro.

Mesmo com estas iniciativas e anúncios de novas ofertas de ações formativas, podemos ainda dizer que a maioria dos cursos consolidados e continuados se encontra nos estados do Sudeste, com algumas exceções nas capitais das regiões Nordeste e Sul, deixando a maior parte do país carente de qualificação para o setor.

Contrastando esta realidade com as três tristes tradições das políticas culturais brasileiras: ausência, autoritarismo e instabilidade, indicadas por Rubim (2007), podemos afirmar que as políticas de formação foram afetadas por todas as três. A triste tradição da ausência é observada pelas lacunas já apontadas aqui, sendo a formação na

[5] Plataforma pública de formação para o setor cultural disponível em https://escult.cultura.gov.br/enrol/index.php?id=8

área mais demandada com o aumento de investimentos das pastas públicas da cultura, gerando a necessidade de maior profissionalização e evidenciando-se a ausência de propostas políticas de formação que alcancem todo o território brasileiro.

A triste tradição do autoritarismo, vivenciada cotidianamente pelos perfis de gestores já apontados neste artigo, também foi vivenciada nos anos 2019 a 2022, durante o governo federal que extinguiu o Ministério da Cultura, rebaixando-o a uma Secretaria que advogava publicamente por uma "guerra cultural", onde o governo direcionava o conceito de cultura e suas ações políticas a propostas que fossem mais adequadas aos conceitos que regem os posicionamentos sociais da extrema direita brasileira. O autoritarismo se fez presente ainda neste momento quando observamos o estímulo dado à censura pública de obras de arte e, também, no desmonte das estruturas de financiamento, acompanhado de uma campanha de destruição da imagem da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet.

Por fim, a última triste realidade que nos trouxe Rubim foi a instabilidade. Por tudo o que já colocamos aqui, esta continua sendo uma das características mais fortes das políticas culturais, uma vez que permeia todas as gestões governamentais que promovem mudanças nas políticas culturais conforme os ventos dos recursos financeiros ou dos perfis de gestores balançam as redes de suas histórias. Na maioria dos fatos que observamos no dia a dia enquanto produtores e gestores culturais independentes, não existe previsibilidade, planejamento e continuidade de ações, editais e programas culturais na maioria das cidades. A cada gestão, um novo mundo se abre, ou se fecha.

Neste ponto, refletimos que ausência de ofertas formativas não é gratuita, pois se trata de um confronto à manutenção destes poderes hegemônicos, já que empodera agentes, promove a qualificação do setor e, portanto, constrói maior poder político capaz de confrontar poderes instituídos, especialmente quando de vertentes ditatoriais.

Pensamos que, ao lado das três tristes tradições das políticas culturais brasileiras apontadas por Rubim, esta tradição do amadorismo dos gestores, a nosso ver, colabora para que o avanço do setor cultural não se desenvolva e uma vez que,

como já citado, desde os primórdios do reconhecimento do setor cultural como área de importância política para o país, poucas foram as políticas voltadas à profissionalização e qualificação dos agentes que atuam no campo da gestão cultural.

Junto a tantas outras ações de destruição da democracia brasileira, estas tradições no campo das políticas culturais foram todas vivenciadas em período ainda recente, quando tivemos a infelicidade de confirmar que a realidade política, mesmo com base em direitos adquiridos e conquistas institucionalizadas, é algo transitório. O que se construiu durante os anos da gestão dos Ministros Gilberto Gil e seu sucessor, Juca Ferreira, não assegurou a permanência de políticas de cultura públicas capazes de promover uma oferta de serviços e bens culturais que promovessem a democracia e garantissem o direito à cultura, como registrado no Artigo 215 da Constituição Brasileira. Por este motivo, consideramos que uma das formas de termos mais estabilidade e sustentabilidade, que nos possibilite um olhar voltado a uma política cultural democrática, está na qualificação de profissionais responsáveis por estas políticas: os gestores culturais.

Em busca de um perfil que possamos considerar indicado para este momento histórico, concordamos com o pensamento de Vich sobre a atuação do gestor cultural, ao mencionar que "Seu trabalho deve ser capaz de realizar atos mais radicais: deve saber quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível, deve saber desencadear novos debates públicos." (VICH, 2017, p. 52) [6]. Para o autor, as políticas culturais têm o dever de reorganizar o cotidiano e construir novas hegemonias, quebrando paradigmas de qualificação para o setor que consistem em "pura administração do existente" (VICH, 2017, p. 50)[7], com programas formativos mais "técnicos" e menos "políticos".

Kauark e Nussbaumer também enfatizam este aspecto atual ao afirmar que "Diante desse cenário, cada vez mais pesquisadores passam a ter a gestão cultural como objeto de estudo e a problematizar, entre outros aspectos, a perspectiva tecnicista que muitas vezes predomina na área" (KAUARK E NUSSBAUMER, 2021,

[6] Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af
[7] Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af

p. 199). As autoras defendem a necessidade de uma atuação mais engajada politicamente por parte dos gestores culturais e ressaltam que, mediante o retrocesso das políticas culturais dos últimos anos, “esses gestores foram levados a assumir ainda mais o papel de meros "técnicos da cultura" (…) da mesma forma que os produtores foram se tornando meros "intermediários da cultura" em um período anterior.” (KAUARK E NUSSBAUMER, 2021, p. 201).

Recorremos mais uma vez a Vich (2017)[8], que nos apresenta quatro identidades a serem desenvolvidas para a formação de um gestor cultural capaz de atuar em prol das transformações da sociedade.

- A identidade do etnógrafo, cuja função é conhecer as realidades nas quais opera, observando as populações locais, seus antagonismos e hegemonias.
- A identidade do curador, que organiza a produção cultural de forma diferente à meramente mercadológica, mas de acordo com temas e problemáticas concretas.
- A identidade do militante, capaz de realizar processos junto à sociedade que tenham legitimidade e capilaridade suficiente para instalar novos significados e práticas culturais.
- A identidade do administrador, com habilidade de planejar, gerenciar recursos, resolver problemas burocráticos, mas também capaz de conduzir comunidades e redes de forma participativa, em vista de criar sentidos de maneira coletiva.

O que propomos aqui é uma alteração de patamar nos currículos formativos, sejam de cursos de curta ou longa duração, para que insiram mais efetivamente o aspecto político na formação destes profissionais, como nos afirmam Nussbaumer e Kauark:

> Uma gestão cultural engajada e democrática deve, necessariamente, possibilitar que diferentes sujeitos e grupos acessem o poder de se representarem e significarem sua própria condição, bem como tornar visíveis estruturas de poder que impedem a participação e a

[8] Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af

> contribuição de muitos na vida e no fazer cultural. (KAUARK E NUSSBAUMER, 2021, p. 204)[9].

Neste ponto, chegamos ao intuito de nosso texto, ressaltar a necessidade de que estes gestores culturais, como agentes que ocupam lugares de decisão estratégicos, devem ter dentre suas funções, a de contribuir para que nossa sociedade possa vivenciar a experiência da cidadania cultural, atuando em prol de garantir os direitos indicados por Chauí: direito de acesso e de fruição dos bens culturais; direito à criação cultural; direito a reconhecer-se como sujeito cultural e o direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura. (CHAUÍ, 1995, s.p.)[10]

Cidadania cultural como fundamento na formação em gestão cultural

Para Marilena Chauí (2021), a cultura não pode ser compreendida como mercadoria, privilégio de classe ou mero entretenimento. Em sua formulação, a cultura é um direito fundamental, inseparável da condição de cidadania. Esse direito envolve não apenas o acesso aos bens culturais, mas, sobretudo, o direito de produzir cultura, de preservar a memória social e de participar das decisões sobre políticas culturais.

Para introduzir o conceito de Cidadania Cultural, a autora traz em seu texto uma reflexão inicial que aponta alguns equívocos que os políticos de esquerda no Brasil comentem ao modificar o conceito de democracia: “Democracia, que antes significava governo do povo e pelo povo, passa a significar governo representativo, e deixa de ser a forma de um regime político para tornar-se uma prática e uma luta políticas.” (CHAUÍ, 2021, p. 12).

Outra reflexão de extrema importância nos traz a autora, ao informar que a crítica, característica inerente do mundo das artes, é abandonada por políticos que assumem a função de implementar políticas culturais, distantes do empoderamento necessário para que haja no setor um comportamento cidadão, uma cidadania cultural enquanto, ao contrário, portam-se como neoliberais em suas práticas.

[9] Disponível em https://www.revistas.usp.br/extraprensa/issue/view/12130
[10] Disponível em https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkBJDv/?lang=pt

> Em lugar de tomar a cultura como uma das chaves da prática social e política da esquerda, os dirigentes (…) deixam de lado a dimensão crítica e reflexiva do pensamento e das artes e simplesmente aderem à concepção instrumental da cultura, própria da sociedade capitalista. (CHAUÍ, 2021, p. 10)

Chauí critica de forma contundente as políticas culturais orientadas pela lógica neoliberal, que transformam direitos em serviços e cidadãos em consumidores, buscando reagir a esta tendência através de sua experiência prática enquanto gestora cultural de uma pasta pública de cultura.

> Procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público e da cultura em face das exigências do mercado e da privatização do que é público, enfatizando por isso a ideia de Cidadania Cultural, isto é, a cultura como direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte. (CHAUÍ, 2021, p. 90)

Em oposição a esse modelo neoliberal encontrado ao assumir seu cargo de Secretária Estadual de Cultura da cidade de São Paulo/Brasil, a autora propõe a ideia de Cidadania Cultural, entendida como processo político no qual novos sujeitos emergem, reivindicam reconhecimento, sistematizando assim os seguintes direitos oficialmente considerados pela pasta:

> - o direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
> - o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
> - o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população;
> - o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou usufruir;
> - o direito à formação cultural e artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do município;
> - o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades;
> - o direito a espaços para reflexão, debate e crítica;
> - o direito à informação e à comunicação. (CHAUÍ, 2021, p. 92)

A partir do reconhecimento público destes direitos, a cultura torna-se um espaço para aplicação do conceito de democracia cultural como uma ideia central de pensamento e prática, que ultrapassa a democratização do acesso aos equipamentos e

produtos culturais e configura-se como ambiente de disputa em diversos sentidos, potencializando o cidadão criativo, simbólico, político e participativo. Trata-se, aqui, do reconhecimento da pluralidade de sujeitos culturais, além da garantia de sua participação efetiva na formulação, execução e avaliação das políticas públicas de cultura. A democracia, nesta perspectiva, não seria a ausência de conflito, mas sua legitimação como força constitutiva da vida social.

Chauí ainda aponta como grande empecilho à implantação de práticas políticas que levem à Cidadania Cultural, como postulada, a burocracia presente nas políticas públicas, cuja existência é tratada pela autora como uma irracionalidade que serve para disfarçar e ocultar formas precisas de exercício de poderes. Segundo a autora:

> A burocracia opera fundada em três princípios: a hierarquia do mando e da obediência, que define os escalões de poder; o segredo do cargo e da função, que garante poderes e controle dos graus superiores sobre os inferiores; a rotina dos hábitos administrativos. Hierarquia, segredo e rotina são o contrário e a negação da democracia, que opera com igualdade de direitos, e não com distinções hierárquicas. (CHAUÍ, 2021, p. 99)

Essa perspectiva de combate à burocracia com proposição de maior participação da sociedade nas decisões das políticas públicas, aliada à transparência nas ações públicas e nas horizontalidades das relações rompe com os modelos autoritários de política cultural, nos quais o Estado define unilateralmente o que é cultura legítima a partir de suas perspectivas, redes de relacionamento e interesses políticos outros que não o próprio desenvolvimento cultural.

Neste sentido e, ao contrário do cenário encontrado pela autora ao assumir seu cargo público, a escolha pela democracia cultural como eixo de sua gestão propôs a descentralização do poder, a valorização das diferenças e o fortalecimento dos vínculos entre cultura, vida cotidiana e território, rompendo os modelos existentes e inovando conceitualmente o que poderia ser, a partir de então, um modo de se fazer política cultural no Brasil.

> Entre três escolhas possíveis – a oficial autoritária, a populista e a neoliberal – fizemos uma quarta: aquela que restringe o Estado à condição de assegurador público de direitos, prestador sociopolítico de serviços e estimulador-patrocinador das iniciativas da própria

> sociedade, enfatizando a natureza de classe da nossa sociedade e a obrigação de uma política, se quiser ser moderna e democrática, de garantir direitos, quebrar privilégios, fazer ser público o que é público, abrir-se para os conflitos e para as inovações. (CHAUÍ, 2021, p. 133)

Assim como a autora escolheu o perfil de sua gestão, os tempos atuais não nos pedem, mas exigem, que tenhamos propostas formativas para profissionais do campo das decisões políticas para a cultura com ênfase não no tecnicismo administrativo, produtivo ou econômico, mas sim na visão sobre uma realidade do campo cultural que, quando confrontada com os desafios ao uso democrático dos direitos culturais, possa cumprir seu papel de garantidor da cidadania cultural em sua plenitude.

Considerações finais

Buscamos ao longo deste artigo, enfatizar que a promoção da cidadania cultural no Brasil está diretamente vinculada à qualificação das políticas culturais, por meio do fim do amadorismo e implementação de políticas para formação de pessoas que atuam enquanto gestores culturais, especialmente aquelas que ocupam posições estratégicas de decisão no âmbito das políticas públicas, colaborando para que a cultura e a gestão cultural não sejam meros acessórios das políticas públicas, mas sim elementos de potencialização da cidadania.

Para este fim, apresentamos os seguintes pontos que consideramos capazes de promover esta qualificação e que merecem atenção: a necessidade urgente de ações formativas para gestores culturais, sistemáticas e contínuas, pondo fim ao amadorismo que persiste, e a atualização dos programas formativos, que devem acompanhar a mudança dos tempos, das necessidades sociais e do campo artístico e cultural, ampliando o foco atual composto por conhecimentos instrumentais tecnicistas/burocráticos/legalistas para a inclusão de temáticas que tratem de outras habilidades para que os gestores culturais possam atuar, também, como curadores/etnógrafos/militantes (VICH, 2017)[11] e engajados nas questões que emergem às necessidades contemporâneas.

[11] Disponível em https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af

Através destas questões, buscamos afirmar que formar gestores não é apenas uma ação de capacitar profissionais, mas sim um ato político, onde se decide que a cultura não deve ser tratada como mercadoria, mas sim como direito coletivo possuidor de um papel transformador da sociedade.

Pleiteamos que a capacitação ampla de profissionais do campo da gestão cultural seja um dos pilares fundamentais e estratégicos para a democracia, garantindo às futuras gerações políticas culturais que tenham força para o confronto às ameaças ditatoriais que, ultimamente, ameaçam o estado democrático de direito em nosso país.

Referências Bibliográficas

BOREM, H. G. D. Cultura e Burocracia. In: __: Desburocratizar para Democratizar: Fomento público à cultura e suas implicações jurídico-institucionais. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - IHAC, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Poscultura), 2025. p. 53-89 (ARQUIVO pdf - versão enviada para banca) https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43791.

CHATI, Gabriel Medeiros. Formação em gestão cultural no Brasil: desafios e possibilidades. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. V. 07, nº 03, set.-dez., 2021.

CHAUÍ, Marilena. Cultura Política e Política Cultural. Dossiê Cultura Popular. https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006. Disponível em https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkBJDv/?lang=pt.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural: O Direito à Cultura - 2. ed. - São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

KAUARK, Giuliana; NUSSBAUMER, Gisele. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. V. 14, N.2, jan./jun. São Paulo: Extraprensa, 2021. p.197-210. https://www.revistas.usp.br/extraprensa/issue/view/12130.

MINC. Plano Nacional de Cultura. Diretrizes Gerais. Segunda Edição. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

MINC. Balanço de Metas. Plano Nacional de Cultura – 2010-2024. Ministério da Cultura, 2024.

MINC. As Metas do Plano Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Apresentação. Formação em organização da cultura no Brasil: experiências e reflexões. Leonardo Figueiredo Costa, Ugo Barbosa de Mello (org.). Salvador: EDUFBA, 2016.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (org.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 11-36.

VICH, Víctor. O que é um gestor? In: CALABRE, L; REBELLO, C. Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p.49-54. https://issuu.com/itaucultural/docs/ic-polculturais_vol3__online__af.

SECRETARIA E FUNDAÇÃO NA GESTÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS - O CASO DE MANGARATIBA-RJ

Marcelo Bravo [1]

RESUMO:
O artigo analisa os modelos institucionais de gestão das políticas culturais no Brasil, com foco na distinção entre secretarias e fundações públicas, à luz do Direito Administrativo e do Sistema Nacional de Cultura. A partir do estudo de caso de Mangaratiba-RJ, examina-se a coexistência entre Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Mario Peixoto, destacando sua trajetória histórica, capacidade de execução e desafios de governança. A análise evidencia forte desempenho programático e formativo, contrastando com fragilidades nos instrumentos estruturantes do Sistema Municipal de Cultura. O trabalho adota o conceito de criatividade burocrática para compreender ajustes institucionais como processos de modernização, reconhecimento do acúmulo histórico e fortalecimento da cultura como política de Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão de Políticas Culturais; Fundação; Secretaria; Mangaratiba.

INTRODUÇÃO

No Brasil, os diferentes arranjos administrativos adotados por estados e municípios refletem escolhas jurídicas e políticas que impactam diretamente a continuidade das ações, a capacidade de execução e o grau de institucionalização das políticas públicas de cultura. A distinção entre secretarias e fundações públicas como modelos de gestão cultural permanece como tema recorrente, ainda pouco explorado de forma sistemática pela produção acadêmica, sobretudo quando se trata de municípios de médio e pequeno porte.

A recente promulgação da Lei nº 14.835/2024, que institui o Marco Regulatório do Sistema Nacional de Cultura, reatualiza esse debate ao estabelecer parâmetros mais precisos de governança, coordenação federativa e integração entre planos, conselhos, fundos e sistemas de informação.

[1]Marcelo Branco Cruz. É Superintendente de Cultura da SMC de Mangaratiba. Especialista em Gestión y Políticas Culturales (Universitàt de Girona/UNESCO) e Gestão e Produção Cultural (FGV-RJ). Assessora a Qult Tecnologias Culturais. Presidiu a FCBM (2017-2025). bravoecultura@gmail.com.

É nesse contexto que se insere o presente artigo, que tem como objeto de estudo o município de Mangaratiba-RJ. O trabalho parte da análise do arranjo institucional existente, caracterizado pela coexistência entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Fundação Mário Peixoto, buscando compreender sua trajetória, suas capacidades de execução e seus limites à luz dos Sistemas Nacional e Municipal de Cultura.

A pesquisa adota abordagem qualitativa, baseada em análise documental e observação direta. Foram examinados o Plano Municipal de Cultura, o Plano Plurianual (PPA), o plano de governo municipal, legislações pertinentes, relatórios de gestão da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Mario Peixoto, documentos produzidos pela sociedade civil e publicações acadêmicas relacionadas ao tema. A observação in loco das ações culturais e da dinâmica institucional complementou a análise, permitindo o confronto entre os instrumentos normativos e a prática administrativa.

Ao articular fundamentos teóricos, marcos legais e evidências empíricas, o artigo busca contribuir para o debate sobre modelos institucionais, governança cultural e processos de institucionalização das políticas públicas de cultura no âmbito municipal.

FUNDAMENTOS LEGAIS E CONCEITUAIS

A institucionalização da política cultural é um elemento estruturante para compreender o funcionamento das políticas públicas no Brasil. A forma como o Estado organiza seus órgãos e entidades no campo da cultura expressa escolhas jurídicas, políticas e administrativas que impactam diretamente a autonomia decisória, a capacidade de execução e a continuidade das ações ao longo do tempo.

A análise dos modelos institucionais não se limita à descrição formal das estruturas, mas envolve a compreensão do papel do Estado na garantia dos direitos culturais. No âmbito do Direito Administrativo, a organização pública brasileira baseia-se na distinção entre administração direta e indireta. A direita reúne os órgãos centrais do Poder Executivo, como secretarias, sem personalidade jurídica própria e submetidos à hierarquia direta do chefe do Executivo. Já a indireta é composta por

entidades com personalidade jurídica própria, criadas por lei para execução descentralizada de atividades públicas, como autarquias e fundações.

No setor cultural, essa distinção implica diferentes formas de planejamento, execução e controle das políticas. As Secretarias Municipais de Cultura, integrantes da administração direta concentra habitualmente funções de formulação, coordenação e supervisão. Estão diretamente vinculadas ao núcleo político do governo, o que lhes confere capacidade de articulação institucional, controle orçamentário e legitimidade na condução de planos, conselhos e instrumentos de política pública. Em contrapartida, operam sob elevado grau de formalismo e rigidez procedimental, especialmente nos processos de contratação, execução orçamentária e gestão de pessoal, o que pode limitar a agilidade das ações.

As fundações públicas culturais, por sua vez, integram a administração indireta e possuem personalidade jurídica própria, autonomia administrativa e patrimônio específico. Esse modelo tende a favorecer maior flexibilidade operacional, estruturas menos hierarquizadas e maior capacidade de estabelecer parcerias e executar ações continuadas. A autonomia institucional também possibilita a formação de equipes técnicas especializadas, mais adequadas às especificidades do setor cultural, além de reduzir a vulnerabilidade a descontinuidades político-eleitorais.

Em municípios brasileiros, observa-se a predominância desses dois arranjos institucionais. A escolha entre secretaria ou fundação é técnica, mas também reflete a orientação política da gestão quanto ao grau de centralização ou descentralização administrativa. Secretarias tendem a garantir maior integração com o governo e controle político mais direto, enquanto as fundações ampliam a capacidade de execução e inovação. Contudo, a autonomia das entidades indiretas exige articulação clara com o órgão gestor para evitar sobreposição de funções e fragilização da governança.

Ambos os modelos estão submetidos aos princípios constitucionais da administração pública, previstos no art. 37 da Constituição Federal, que orientam a atuação estatal com base na legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e

eficiência. Esses princípios estabelecem parâmetros comuns de transparência, controle e orientação ao interesse público.

O Decreto-Lei nº 200/1967 consolidou a descentralização administrativa como diretriz organizadora do Estado, criando condições para a expansão das fundações públicas. A partir das décadas de 1970 e 1980, estados e municípios passaram a instituir entidades específicas para gestão cultural, processo intensificado nos anos 1990 com a ampliação das políticas culturais locais.

A descentralização trouxe ganhos em termos de flexibilidade, proximidade com a sociedade e agilidade na execução. No entanto, a autonomia institucional, por si só, não garante a efetividade das políticas culturais. A qualidade da gestão depende da articulação entre planejamento, controle social (participação popular), qualificação técnica e capacidade estratégica dos gestores.

Dessa forma, o debate entre modelos institucionais ultrapassa a dimensão formal e assume caráter estratégico. O desafio contemporâneo consiste em articular essas dimensões de forma coerente, equilibrando autonomia administrativa, responsabilidade pública, capacidade técnica e participação.

MODELOS DE FUNDAÇÕES PÚBLICAS E ESTRUTURAS DE GESTÃO DA CULTURA NO BRASIL

A adoção de fundações públicas como instrumentos de gestão da política cultural no âmbito municipal consolidou-se no Brasil como prática recorrente no contexto da descentralização do Estado, intensificada nas últimas décadas do século XX. Longe de constituir solução excepcional, o modelo fundacional integra um repertório institucional reconhecido pelo Direito Administrativo, sendo adotado por municípios de diferentes portes como estratégia para ampliar a autonomia operacional na execução das políticas culturais.

A literatura especializada indica que, desde os anos 1970, estados e municípios passaram a instituir fundações culturais como resposta às limitações da administração

direta, especialmente na gestão de equipamentos, na execução de programas continuados e na operacionalização de ações que exigem maior flexibilidade administrativa. Esse movimento foi aprofundado após a Constituição Federal de 1988, que reconheceu a cultura como direito fundamental e ampliou a centralidade das políticas culturais no pacto federativo (RUBIM, 2011; CALABRE, 2007).

A distinção entre secretarias e fundações não deve ser entendida como oposição rígida, mas como expressão de funções distintas no ciclo das políticas públicas. A ainda limitada produção acadêmica sobre essa escolha reforça a atualidade do debate. Como observa Canedo (2007), a pergunta sobre qual modelo é mais adequado não admite resposta universal, pois as decisões institucionais refletem visões de gestão, estratégias administrativas e condições territoriais específicas. Municípios que adotam fundações tendem a priorizar autonomia e agilidade, enquanto aqueles que mantêm a centralidade das secretarias enfatizam a integração política e o controle direto do governo. Essa tensão entre autonomia e subordinação atravessa todas as etapas da política pública, do diagnóstico à avaliação.

A metáfora da “cadeia produtiva das políticas culturais” (BRAVO, 2025) contribui para compreender essa dinâmica ao conceber a política cultural como um sistema vivo, em constante adaptação. Inspirada em modelos da biologia e na lógica dos algoritmos genéticos, essa abordagem entende que cada ciclo de gestão produz dados, aprendizados e resultados que retroalimentam os ciclos seguintes. Trata-se de desenvolvimento, mas sem necessariamente ignorar ou extinguir o processo anterior. É análogo ao que Santaella (2015) fala sobre “eras culturais”, que há sempre um processo cumulativo de complexificação. O novo ambiente vai se integrando aos anteriores, provocando reajustamentos e refuncionalizações em uma verdadeira guerra e paz em busca de sobrevivência. (SANTAELLA, 2015). Assim funcionam as estruturas institucionais como ambiente condicionante, podendo potencializar ou limitar a capacidade evolutiva das políticas. O gestor cultural atua como mediador desse processo, interpretando normas, ajustando instrumentos e articulando atores.

Essa concepção encontra expressão concreta em experiências municipais estruturadas sob o modelo fundacional. O caso da Fundação Cultura Barra Mansa (FCBM) é exemplar. Criada em 1973, a instituição passou por reformulações até consolidar-se como entidade da administração indireta. A Lei Complementar nº 78/2018 redefiniu seu estatuto, atualizou competências e reorganizou sua estrutura com base nas diretrizes do Plano Municipal de Cultura.

Ao longo de mais de oito anos de gestão, a FCBM operou com alinhamento entre planejamento, orçamento e execução, estruturando-se por eixos temáticos vinculados ao Sistema Municipal de Cultura. Essa reorganização permitiu que a Fundação atuasse como um microcosmo do sistema cultural, integrando planos, conselhos, fundos e fóruns em arquitetura institucional coerente. A criação de gerências técnicas especializadas, como patrimônio cultural, economia criativa, formação e sistemas de informação, contribuiu para reduzir interferências político-partidárias e fortalecer a qualificação técnica da gestão.

No Estado do Rio de Janeiro, outras experiências ilustram o modelo. Em Resende, a Fundação Casa da Cultura Macedo Miranda atua na preservação do patrimônio e na gestão de equipamentos culturais. Em Niterói, o arranjo híbrido entre a Secretaria Municipal das Culturas e a Fundação de Artes de Niterói (FAN) tornou-se referência nacional, com divisão entre formulação e execução que combina legitimidade política e capacidade operacional (CANEDO, 2007; CALABRE, 2012).

Em âmbito estadual e federal, instituições como FUNARJ e FUNARTE evidenciam a especialização da gestão cultural por áreas temáticas, associando conhecimento técnico à execução descentralizada. A diversidade dessas experiências demonstra que as fundações públicas culturais não constituem modelo homogêneo, mas instrumentos jurídicos adaptáveis a diferentes contextos. Sua eficácia depende da clareza das competências, da articulação com os órgãos da administração direta e da existência de mecanismos consistentes de controle social e transparência.

PERFIL INSTITUCIONAL DA POLÍTICA CULTURAL MANGARATIBA

A política cultural de Mangaratiba organiza-se a partir de dois eixos institucionais: a Secretaria Municipal de Cultura e a Fundação Mário Peixoto. Esse arranjo resulta de um processo histórico marcado por avanços institucionais, períodos de instabilidade e pela atuação contínua de agentes públicos e culturais na preservação das políticas do setor.

A Secretaria Municipal de Cultura foi instituída em 2025, no início da gestão do prefeito Luis Cláudio Ribeiro, sendo Nelson Leite da Silva Júnior o primeiro titular da pasta. Sua criação insere-se no movimento de institucionalização das políticas culturais nos municípios brasileiros, especialmente após a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura pela Lei nº 14.835/2024. Desde então, a Secretaria passou a atuar no planejamento, na articulação intersetorial e na promoção de ações culturais, com ênfase na realização de eventos, atividades formativas e iniciativas de valorização da produção local.

A Fundação Mário Peixoto, por sua vez, foi criada pela Lei Complementar nº 105/1986, com a exclusiva finalidade de administrar, preservar e promover o patrimônio histórico, artístico e paisagístico do município. Desde sua origem, consolidou-se como responsável pela gestão de equipamentos, pela preservação da memória e pela implementação de programas estruturantes, mas absorveu, por conveniência administrativa, a estrutura executiva da política cultural. Destaca-se sua atuação na execução das políticas emergenciais de fomento, especialmente a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) e a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022), que exigiram capacidade técnica, domínio normativo e articulação com o setor cultural, que a então Secretaria de Eventos, Turismo e Cultura da época não dispunha.

A Fundação também assumiu papel relevante na articulação institucional ao nível regional, participando da criação do Fórum Regional de Políticas Culturais da Costa Verde. A presidência do Fórum, exercida recentemente por Gil del Carmo, representante da FMP, aponta para uma capacidade técnica e política do município na condução de agendas intermunicipais.

Embora as atribuições formais e a execução orçamentária das políticas culturais permaneçam concentradas na Fundação, a Secretaria, desde sua criação, passou a desempenhar papel ativo na dinamização do setor, promovendo ações culturais, atividades descentralizadas e ocupação de espaços públicos. Essa atuação contribuiu para a manutenção da vida cultural no território e para a ampliação do acesso da população às políticas culturais.

O contexto institucional de Mangaratiba caracteriza-se, portanto, pela coexistência entre Secretaria e Fundação, ambas com funções relevantes e trajetórias complementares. Essa configuração constitui a base empírica para a análise crítica do arranjo institucional à luz da regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, a ser desenvolvida no capítulo seguinte.

ANÁLISE CRÍTICA DA POLÍTICA CULTURAL EM MANGARATIBA À LUZ DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA

A análise da política cultural do município de Mangaratiba no exercício de 2025 requer a articulação entre três dimensões institucionais complementares: o marco normativo estabelecido pela Lei do Sistema Municipal de Cultura, o planejamento estratégico consubstanciado no Plano Municipal de Cultura (PMC) e a execução administrativa conduzida pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e pela Fundação Mário Peixoto (FMP). É nessa triangulação que se torna possível avaliar o grau de institucionalização da política cultural local e sua aderência às diretrizes do Sistema Nacional de Cultura.

A Lei nº 1.550/2024, ao regulamentar o Sistema Municipal de Cultura, estabelece princípios estruturantes como descentralização, participação social, integração intersetorial, continuidade das políticas públicas e articulação entre planos, conselhos, fundos e sistemas de informação. Trata-se de um marco jurídico que confere estabilidade normativa e reconhece a cultura como política de Estado. Contudo, os relatórios de execução de 2025 evidenciam que a existência formal do sistema não

garante sua plena materialização. SMC e FMP produziram relatórios distintos, sem integração metodológica ou analítica, revelando ausência de cooperação institucional. As informações disponíveis refletem, portanto, perspectivas isoladas de gestão, não configurando uma leitura sistêmica da política cultural nem incorporando a avaliação da sociedade civil ou do conselho de cultura.

No plano da execução programática, a Secretaria Municipal de Cultura demonstrou elevada capacidade operacional, com a realização de 55 ações ao longo do ano (algumas recorrentes com grande impacto) distribuídas em todos os distritos. A programação abrangeu festas religiosas, eventos cívicos, oficinas regulares de capacitação, festivais populares, circuitos gastronômicos e grandes agendas sazonais, evidenciando aderência ao princípio da descentralização territorial. A cultura consolidou-se como elemento estruturante da vida comunitária. Entretanto, sob a ótica da governança pública, essa robustez programática não foi acompanhada por densidade técnica. Não há sistematização de indicadores relativos a público, perfil socioeconômico, acessibilidade, custos ou impacto, o que compromete a avaliação de resultados e o redirecionamento de políticas, fragilizando a eficiência administrativa.

Em contraste, os eixos de formação e fruição apresentaram maior grau de estruturação. O programa Oficinas Artísticas opera como política transversal, articulando cultura, educação, assistência social e direitos humanos, em consonância com o princípio da intersetorialidade previsto no sistema cultural. Ainda que demonstre aderência às diretrizes do PMC, a ausência de indicadores consolidados limita sua plena incorporação aos instrumentos de monitoramento. O Passaporte Cultural, por sua vez, constitui o eixo mais consistente do ponto de vista técnico, com 35 saídas realizadas e 653 participações registradas. O programa materializa o direito à fruição cultural e contribui para a formação de públicos, embora ainda careça de dados qualitativos sobre os participantes e sistematização pedagógica das experiências.

A análise do Relatório Técnico de Ações e Indicadores Culturais – Exercício 2025, da Fundação Mário Peixoto, revela cenário semelhante. Observa-se forte capacidade operacional e consolidação programática, acompanhadas de desafios

estruturais de governança. O relatório estima impacto de aproximadamente 38.478 participações culturais, número expressivo, embora metodologicamente não represente cobertura populacional direta. Eventos de grande porte concentram 52% desse impacto, com destaque para a Festa do Morro do São Sebastião e o Festival Louva, confirmando a centralidade da cultura festiva como vetor de mobilização territorial.

Na dimensão formativa, 739 alunos participaram de 15 modalidades de formação continuada, com destaque para educação patrimonial. O relatório destaca o programa Formacultura, que no entanto foi realizado por meio da lei de incentivo fiscal federal, pela Barata Produções, com patrocínio da Vale, tendo a municipalidade apenas competência de articulação local. Há diversidade de linguagens e razoável distribuição territorial, indicando aderência parcial aos eixos de democratização do acesso e formação previstos no PMC. O relatório aponta execução entre 65% e 75% das metas iniciais do plano e 80% de consolidação do sistema, sem contudo apontar indicadores claros. Não obstante, essa consolidação é predominantemente operacional. Não há padronização de indicadores nem alinhamento rigoroso às diretrizes do PMC, o que se evidencia na própria organização das informações.

A análise conjunta dos relatórios revela uma assimetria estrutural. O conselho de cultura é citado apenas no relatório da FMP em uma única palavra: Ativo. Eixos relacionados à programação cultural, formação, patrimônio e acesso apresentam desempenho moderado a elevado, enquanto eixos estruturantes, como povos tradicionais, economia criativa e infraestrutura cultural, registram baixo cumprimento. Não se identificam avanços significativos em políticas de tombamento, inventário patrimonial, mapeamento de comunidades tradicionais, implantação de equipamentos culturais ou estruturação da economia criativa, apesar da existência de metas no PMC.

Essa discrepância evidencia um descompasso entre a lógica da execução cotidiana e a arquitetura de longo prazo da política cultural. SMC e FMP demonstram capacidade de mobilização e entrega, mas operam predominantemente sob lógica programática, centrada em eventos e ações pontuais, o que limita a integração aos instrumentos estruturantes do sistema cultural. O PMC, embora vigente, não foi

plenamente internalizado como matriz orientadora do planejamento, comprometendo sua função normativa e estratégica.

Mangaratiba apresenta avanço significativo na prática cultural, com forte presença territorial, dinamismo programático e legitimidade social. Contudo, permanece vulnerável à descontinuidade administrativa, em razão da fragilidade na consolidação dos instrumentos estruturais previstos na legislação. A ausência de instâncias permanentes de governança do PMC, de comissões temáticas e de mecanismos contínuos de monitoramento limita a efetividade do Sistema Municipal de Cultura como arranjo integrado.

Em síntese, a política cultural de Mangaratiba em 2025 revela um cenário paradoxal: elevada capacidade operacional coexistindo com baixa integração institucional e insuficiência de parâmetros gerenciais. A cultura ocupa posição central na vida comunitária, especialmente por meio da programação festiva, da formação artística e do acesso a bens culturais. Entretanto, ainda carece de consolidação jurídica, técnica e administrativa nos eixos que asseguram sustentabilidade, continuidade e equidade territorial. É a partir desse diagnóstico que se torna possível compreender, em perspectiva analítica, os desafios e as potencialidades da política cultural local diante das exigências contemporâneas da gestão pública.

ORGANIZAÇÃO, GOVERNANÇA E CRIATIVIDADE BUROCRÁTICA

Ajustes institucionais e modernização da política cultural municipal podem e devem ser empreendidos. A gestão pública da cultura estrutura-se a partir de uma combinação indissociável entre marcos legais, instrumentos de financiamento e a organização institucional responsável por sua coordenação, execução e monitoramento. Mais do que a escolha formal entre secretaria, fundação ou outro ente administrativo, o que define a efetividade das políticas culturais é a capacidade de governança do sistema, entendida como o conjunto de mecanismos institucionais, normativos e operacionais

que permitem ao Estado agir de forma coordenada, transparente e orientada a resultados.

A discussão contemporânea desloca-se do debate sobre “modelos ideais” para a análise da coerência interna das estruturas existentes. A eficiência administrativa não decorre do tamanho do organograma, mas da clareza de competências, da racionalidade dos fluxos decisórios, da qualificação técnica das equipes e da capacidade de comunicação entre setores e instâncias de participação social.

A literatura especializada aponta que os órgãos gestores da cultura devem ser compreendidos como organizações vivas, em permanente adaptação às dinâmicas do território e às transformações normativas do Estado (BARROS; COSTA, 2019). Os Planos Municipais de Cultura, nesse contexto, não se limitam a documentos programáticos, mas operam como arquiteturas de governança, exigindo suporte institucional compatível para que suas metas sejam efetivamente implementadas.

A governança pública aplicada à cultura pode ser analisada a partir de três dimensões complementares. A dimensão institucional, relacionada às competências legais e à posição do órgão gestor na estrutura administrativa; a dimensão operacional, referente aos processos internos, à gestão de recursos financeiros e humanos e à capacidade de execução; e a dimensão relacional, que envolve os mecanismos de diálogo, controle social e articulação intersetorial com outras políticas públicas.

É nesse ponto que se insere o conceito de criatividade burocrática, formulado e aprofundado por este autor em *A Criatividade Burocrática no Desenvolvimento das Políticas Culturais,* publicado no 3º Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural, em 2025 na Universidad de Guadalajara. A criatividade burocrática não se confunde com improvisação administrativa, tampouco com flexibilização irresponsável das normas. Trata-se da capacidade de operar criativamente na legalidade, utilizando leis, decretos, regulamentos e portarias como instrumentos de aprimoramento institucional.

Criar novos dispositivos não significa negar o que foi construído anteriormente, mas atualizar, modernizar e reconhecer trajetórias institucionais consolidadas, ajustando-as às novas exigências normativas e às transformações do campo cultural. A

burocracia deixa de ser compreendida como entrave e passa a ser reconhecida como espaço de invenção técnica, capaz de traduzir dimensões simbólicas e sociais da cultura em procedimentos administrativos seguros e eficientes.

A experiência, como exemplo, da Fundação Cultura Barra Mansa, amplamente documentada, ilustra de forma paradigmática esse processo. A reestruturação administrativa promovida pela Lei Complementar nº 78/2018 reorganizou o organograma da instituição a partir de eixos vinculados diretamente às metas do Plano Municipal de Cultura, superando a lógica fragmentada de departamentos isolados. O resultado foi a construção de uma estrutura administrativa que reflete a política pública, e não apenas a hierarquia funcional.

Esse modelo evidencia que o organograma é, em si, um instrumento político e normativo. Ele expressa prioridades, visões de mundo e concepções de Estado. Estruturas que incorporam núcleos de formação cultural, economia criativa, diversidade, patrimônio e sistemas de informação demonstram alinhamento com as diretrizes contemporâneas do Sistema Nacional de Cultura e com os princípios da Política Nacional Aldir Blanc.

A Lei nº 14.835/2024, que regulamenta o Sistema Nacional de Cultura, introduz, contudo, novos parâmetros jurídicos que exigem ajustes finos na governança local. A referida lei reconhece que os órgãos gestores da cultura podem integrar tanto a administração direta quanto a indireta, desde que haja clareza quanto à coordenação do sistema e à responsabilidade pela gestão das políticas culturais. Nesse contexto, os ajustes propostos não devem ser compreendidos como ruptura institucional, mas como realinhamento normativo, capaz de fortalecer o papel da Secretaria Municipal de Cultura como órgão coordenador do Sistema Municipal, preservando e potencializando a atuação histórica da Fundação Mario Peixoto como ente executor, guardião da memória e do patrimônio cultural, no papel de operador técnico especializado.

A criação ou atualização de dispositivos legais, como a redefinição de competências na lei do sistema municipal, o aprimoramento dos regimentos dos conselhos, a regulamentação mais precisa dos fundos e programas setoriais e a

consolidação de sistemas de informação e indicadores, constitui exercício concreto de criatividade burocrática, para reconhecer o acúmulo institucional, ao mesmo tempo em que projetam a política cultural para um novo patamar de maturidade administrativa.

A governança democrática da cultura exige, portanto, a combinação entre saber técnico e saber político. Planejar, orçar, monitorar e avaliar políticas públicas são competências indissociáveis da capacidade de dialogar, negociar e construir consensos com a sociedade civil. Organização institucional eficiente é a que transforma a secretaria e suas entidades vinculadas em espaços permanentes de aprendizagem, onde normas e procedimentos garantem sua continuidade, legitimidade e transparência.

Em síntese, a estrutura administrativa da política cultural, além de ser compreendida como um desenho estático, é um sistema de decisões, fluxos de informação e processos de aprendizado coletivo. À luz da criatividade burocrática, modernizar a gestão cultural significa reconhecer o que já foi feito, corrigir distorções, criar dispositivos adequados às novas exigências legais e fortalecer a cultura como política de Estado, capaz de atravessar ciclos eleitorais sem perder sua coerência e sua função pública.

CONCLUSÃO

A análise comparada entre secretarias e fundações públicas na gestão das políticas culturais evidencia que a arquitetura institucional não é mero detalhe organizacional, mas componente determinante da capacidade estatal de garantir direitos culturais com continuidade, eficiência e controle público. À luz do Direito Administrativo, a distinção entre administração direta e indireta estrutura diferentes regimes de decisão, execução e responsabilização, afetando diretamente a agilidade operacional, a estabilidade dos programas e a institucionalização dos instrumentos de planejamento e participação. Assim, a pergunta “fundação ou secretaria?” não admite resposta universal, pois a adequação do modelo depende do contexto, da maturidade institucional e do modo como as competências são distribuídas e coordenadas.

No caso de Mangaratiba-RJ, o arranjo dual entre Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Mario Peixoto revela uma trajetória histórica de construção pública da cultura, com forte legitimidade social e capacidade de execução. Os dados de 2025 demonstram uma gestão com alto volume de entregas, ocupação territorial consistente e centralidade simbólica das tradições locais, além de programas com vocação estruturante, como as Oficinas Artísticas e o Passaporte Cultural. Ao mesmo tempo, a leitura crítica aponta uma assimetria entre a robustez da execução programática e a fragilidade de instrumentos estruturais previstos no Plano Municipal de Cultura, especialmente nos eixos de patrimônio, memória, povos tradicionais, economia criativa e infraestrutura cultural.

A promulgação da Lei nº 1.550/2024, que regulamenta o Sistema Municipal de Cultura, e a Lei nº 14.835/2024, marco do Sistema Nacional de Cultura, reposicionam o debate ao exigir maior coerência entre marcos legais, instrumentos de governança e práticas de gestão. Nesse novo cenário, o desafio principal não é “criar do zero” ou substituir estruturas, mas aprimorar a governança do sistema, integrando planejamento, execução, monitoramento e controle social, com maior densidade de indicadores, rotinas administrativas e dispositivos normativos que reduzam ambiguidades e fortaleçam a política cultural como política de Estado.

Nesse percurso, a noção de criatividade burocrática oferece uma chave interpretativa e metodológica relevante. Criar e atualizar dispositivos administrativos não significa negar a história institucional construída, mas reconhecer o acúmulo já realizado e traduzir essa trajetória em instrumentos mais adequados às exigências contemporâneas de transparência, eficiência e participação. Modernizar, portanto, é dar forma jurídica e administrativa ao que já funciona, consolidando capacidades instaladas e abrindo caminho para a sustentabilidade institucional do sistema cultural municipal em ciclos sucessivos de gestão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRA MANSA (RJ). **Lei Complementar nº 78, de 17 de abril de 2018**. Reestrutura e dispõe sobre a organização administrativa/estatuto da Fundação Cultura Barra Mansa. Barra Mansa: Câmara Municipal, 2018.

BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia (org.). **Planos municipais de cultura: reflexões e experiências**. Belo Horizonte: UEMG, 2019.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967**. Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1967.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural (Lei Aldir Blanc). Brasília, DF: Presidência da República, 2020.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022**. Dispõe sobre apoio financeiro ao setor cultural (Lei Paulo Gustavo). Brasília, DF: Presidência da República, 2022.

BRASIL. **Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024**. Institui o Marco Regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Brasília, DF: Presidência da República, 2024.

BRAVO, Marcelo. **A criatividade burocrática no desenvolvimento das políticas culturais: o caso da regulamentação do Sistema Municipal de Cultura de Barra Mansa**. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE GESTIÓN CULTURAL (CLGC), 3., 2025, Guadalajara. *Anais…* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2025.

BRAVO, Marcelo. **Cadeia produtiva das políticas culturais e o algoritmo genético**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 20., 2025, Salvador. *Anais…* Salvador: UFBA, 2025.

BRAVO, Marcelo. **Eixos-setores como organização das metas em planos de cultura: o caso de Barra Mansa**. Trabalho apresentado no Seminário/Encontro de Políticas Culturais (SIPC/FCRB), Rio de Janeiro, 2024. Disponível em anais/programação do evento.

BRITO, Antônio. **Perspectivas e trajetória recente da área da cultura: nota temática do catálogo de políticas públicas**. Brasília, DF: Ipea, 2023.

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

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. *Anais…* Salvador: UFBA, 2007.

CANEDO, Daniele. **Secretaria da Cultura ou fundação cultural?** In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. *Anais…* Salvador: UFBA, 2007.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Direito administrativo**. São Paulo: Atlas, 2003.

MANGARATIBA (RJ). **Lei nº 1.550, de 2024**. Institui/regulamenta o Sistema Municipal de Cultura de Mangaratiba. Mangaratiba: Prefeitura Municipal, 2024.

MANGARATIBA (RJ). **Lei Complementar nº 105, de 1986**. Autoriza instituir a Fundação Mário Peixoto.

MARINELA, Fernanda. **Direito administrativo**. Salvador: JusPodivm, 2005.

MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito administrativo brasileiro**. São Paulo: Malheiros, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e políticas culturais**. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. Adeus às fronteiras entra natureza e cultura. In: Revista Observatório do Itaú Cultural : OIC - 19 (nov.2015/maio 2016) - São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponivel em https://issuu.com/itaucultural/docs/obs19_book_issuu_af/17

A EXPERIÊNCIA DO PROGRAMA RUMOS ITAÚ CULTURAL: O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO LÓGICA DA PRESTAÇÃO DE CONTAS

Mayra Watanabe Koketsu[1]
Marcos Flávio de Matos Bezerra[2]
Denise Vendrami Parra[3]

RESUMO:
Compreendendo os projetos culturais como percursos dinâmicos e em constante transformação, este estudo discorre sobre a prestação de contas do Programa Rumos Itaú Cultural a partir de sua relação com o processo de criação artística, buscando compreender esse procedimento não apenas como uma etapa formal, mas como dimensão constitutiva do próprio fazer artístico. A investigação adota uma abordagem qualitativa ancorada na experiência vivida e identifica, no modelo Rumos, uma prática baseada no acompanhamento contínuo, na integração institucional e na mediação do Produtor Rumos. As evidências apontam que a prestação de contas atua como prática relacional, articulando transparência, corresponsabilidade e autonomia artística, e contribuindo para repensar a gestão do fomento cultural no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: prestação de contas, projetos culturais, processos de criação, gestão cultural, Rumos Itaú Cultural.

PROCESSOS EM DIÁLOGOS

A cultura constitui um campo simbólico que constrói e reflete identidades sociais. Para Marilena Chauí (2000), é por meio das criações simbólicas, linguagem, arte, mitos, ciências e crenças, que o ser humano atribui sentido ao mundo e a si mesmo. Nesse contexto, o fazer artístico desenvolve-se de modo processual, relacional e não linear, exigindo modelos de gestão que dialoguem com as dinâmicas da criação. Assim, acompanhar a execução de um projeto cultural implica acompanhar também seu processo criativo, pois ambos evoluem de forma interdependente.

Mesmo imaterial, a cultura movimenta economias, ativa territórios e promove cidadania, o que demanda práticas de gestão que assegurem a legitimidade pública.

[1]Mestranda em Administração e Controladoria, com ênfase em Gestão Cultural, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Produtora cultural na Fundação Itaú, mayra.koketsu@gmail.com.
[2]Mestrando em Administração e Controladoria, com ênfase em Gestão Cultural, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Artista da dança e produtor cultural, markinhosmattos@gmail.com.
[3]Doutora em Dança e Mestra em Performance Artística pela Universidade de Lisboa. Docente e vice-diretora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC), deniseparra@ufc.br.

Teixeira Coelho (2001) destaca a cultura como sistema produtivo estratégico, enquanto Lia Calabre (2019) ressalta que a prestação de contas, quando compreendida para além da formalidade, fortalece a transparência e a confiança institucional. Nessa perspectiva, o acompanhamento da execução aproxima-se do acompanhamento da criação, pois ambos exigem escuta, mediação e ajustes contínuos.

Antonio Albino Canelas Rubim (2007) reforça que a gestão cultural deve articular o simbólico e o institucional por meio de processos dialógicos. Nesse sentido, o Programa Rumos Itaú Cultural evidencia que acompanhar a criação e acompanhar a execução são processos convergentes, nos quais a compreensão do percurso torna-se tão relevante quanto a verificação dos resultados (Itaú Cultural, 2021).

No campo das artes, a criação pode ser compreendida como percurso de experimentação em que forma e conteúdo se produzem mutuamente. Paulo Caldas (2009) aponta que a criação se constrói no trânsito entre intenção e imprevisibilidade, valorizando a consistência do percurso mais do que um resultado previamente fixado. A partir dessa concepção, o acompanhamento de projetos culturais pode ser entendido como prática voltada ao processo, reconhecendo que iniciativas culturais se transformam ao dialogar com contextos e condições de realização. Assim, o acompanhamento deixa de ser apenas administrativo e configura-se como prática relacional e mediadora, capaz de sustentar a dimensão processual das ações culturais.

1. O PROGRAMA RUMOS NO FOMENTO À CULTURA E AS ARTES

Criado em 1997 pelo Itaú Cultural, o Programa Rumos Itaú Cultural consolidou-se como uma das principais iniciativas privadas de fomento à cultura no Brasil, voltada ao apoio e à difusão da produção artística em múltiplas linguagens. A partir de 2013, passou por reformulação que ampliou sua transversalidade e instituiu mecanismos próprios de acompanhamento técnico-financeiro, combinando critérios de governança com sensibilidade às especificidades dos processos criativos. Diferentemente de modelos centrados em resultados padronizados, o programa prioriza o equilíbrio entre investimento e percurso de criação, não exigindo necessariamente a

entrega de um produto final acabado, o que se reflete também em uma prestação de contas orientada pela experiência do projeto.

Apesar de sua relevância, ainda são escassos registros sistematizados sobre seus procedimentos de acompanhamento e validação. Ao adotá-lo como objeto empírico, este estudo busca compreender como esses processos se estruturam a partir de documentos normativos, materiais operacionais, sistemas de gestão e registros da prática, especialmente anotações de campo. A investigação possui caráter qualitativo, mobilizada pela experiência vivida, com enfoque na pesquisa participante (Brandão, 2006), favorecida pela inserção direta dos pesquisadores no campo, um com atuação na gestão do programa e outro com experiência como proponente e avaliador, o que conferiu densidade analítica e sensibilidade interpretativa ao estudo.

A abordagem metodológica aproxima-se da noção de experiência vivida, ao privilegiar a compreensão dos procedimentos a partir de sua manifestação concreta no contexto institucional, considerando os sentidos produzidos nas práticas e nas interações que as constituem. Mais do que buscar generalizações abstratas, a análise concentra-se na experiência vivida das rotinas de acompanhamento e prestação de contas, entendidas como práticas encarnadas em documentos, interações e decisões organizacionais. Nessa perspectiva, o conhecimento emerge da relação entre sujeitos, contextos e modos de operar, isto é, da forma como a compreensão é puxada para o vivido e para o que está dentro. Em consonância com essa ideia, Gonçalo M. Tavares (2013, p. 31) sugere que compreender implica um movimento de aproximação: é trazer para dentro, localizar, dar corpo e volume ao que antes estava difuso ou distante. Para o autor, a compreensão opera como um gesto quase físico, que mede proximidades e afastamentos, distinguindo o que ganha existência concreta daquilo que permanece fora do campo de sentido. Assim, compreender é situar, mapear e reconhecer, tornando presente aquilo que passa a ocupar lugar na experiência.

O recorte temporal abrangeu as edições bianuais de 2013-2014 a 2019-2020, período marcado por transformações relevantes na gestão e consolidação dos procedimentos, cuja execução se estendeu até 2024. A edição inicial atuou como laboratório institucional, sem governança formal estruturada, sendo posteriormente

aprimorada por revisões contínuas. A exclusão da edição 2023-2024 decorre de sua execução ainda em andamento. Esse processo de adaptação evidencia o esforço institucional em responder à complexidade e à diversidade dos projetos culturais.

Ao articular vivência de campo, análise documental e interpretativa, o estudo constrói uma compreensão abrangente dos mecanismos de acompanhamento e governança do programa, evidenciando que a prestação de contas ultrapassa a dimensão burocrática e se configura como prática cultural orientada pelos processos de criação, pelo diálogo e pela corresponsabilidade entre as partes envolvidas. Assim, os instrumentos institucionais são compreendidos como dispositivos que reconhecem a natureza processual da criação, valorizando trajetórias, aprendizagens e transformações ao longo da execução dos projetos.

2. RECONHECIMENTO SIMBÓLICO E ACOMPANHAMENTO DE PROJETOS

A prestação de contas em projetos culturais ultrapassa a simples comprovação financeira, exigindo abordagens capazes de reconhecer também sentidos simbólicos, impactos sociais e transformações subjetivas. Oliveira (2009) distingue a prestação financeira, voltada ao uso adequado dos recursos, da prestação não financeira, geralmente apresentada em relatórios narrativos que descrevem processos, escolhas e efeitos sobre os públicos. Essa distinção evidencia a necessidade de modelos de controle mais sensíveis às especificidades do campo cultural.

Ao relacionar essa discussão com os conceitos de processo de criação, torna-se possível compreender a prestação de contas como narrativa de percurso, e não apenas como verificação de resultados. Assim como na criação artística, o valor de um projeto cultural se constitui na consistência das trajetórias, nas relações estabelecidas e nas reverberações produzidas ao longo da execução. Rubim (2005; 2009) reforça que a cultura é um campo de disputas simbólicas onde identidades, memórias e pertencimentos são continuamente construídos, exigindo modelos de gestão capazes de reconhecer dimensões não mensuráveis.

Estudos recentes reforçam essa perspectiva integrada. Santos, Fredo, Sartori e Bado (2019) destacam a contabilidade como instrumento de confiança institucional; Faustino, Oliveira e Silva (2022) evidenciam a complementaridade entre dimensões financeiras e não financeiras; e Carmo, Ferreira e Teodósio (2020) discutem as tensões entre métricas objetivas e valores simbólicos, apontando que práticas sensíveis de governança podem comunicar o valor cultural sem reduzi-lo a números.

Sob essa ótica, a prestação de contas aproxima-se do próprio processo de criação: ambos são construções em movimento, marcadas por escolhas, ajustes e relações contextuais. Mais do que um mecanismo administrativo, ela passa a constituir espaço de reconhecimento simbólico, legitimação institucional e produção de sentido coletivo. Assim, a sustentabilidade e a legitimidade das iniciativas culturais dependem da articulação entre transparência técnica, governança consistente e reconhecimento da dimensão processual da cultura, entendida como experiência viva, em permanente transformação.

3 A ARQUITETURA DA PRESTAÇÃO DE CONTAS DO RUMOS

A prestação de contas no Programa Rumos Itaú Cultural não é tratada como uma etapa isolada ao final do projeto, mas sim como parte de um processo contínuo, articulado e integrado à própria execução das ações culturais. Essa lógica reflete uma concepção ampliada de gestão e *accountability*, pautada pela transparência, pelo acompanhamento próximo e pela corresponsabilidade entre proponentes e instituição.

Antes do início da execução, é realizada uma reunião de alinhamento com os proponentes, momento em que são apresentadas as regras internas do programa, os fluxos de gestão e os ajustes recomendados pela comissão de seleção que, em diálogo com os proponentes, pode propor interferências nas propostas aprovadas. Nessa etapa, também são solicitadas atualizações no orçamento e no cronograma, com o objetivo de adequar valores previamente cotados, incluir itens eventualmente esquecidos, registrar mudanças que ocorreram ao longo do processo seletivo, inclusive o escopo do projeto (Itaú Cultural, 2016b, 2018c, 2020d, 2024e).

A partir dos ajustes realizados, o projeto é dividido em etapas, e cada etapa corresponde a uma parcela do valor total. Os recursos não são liberados em sua totalidade de forma antecipada, mas sim de maneira gradual, acompanhando o avanço da execução do projeto. Esse acompanhamento contínuo, atrelado ao cumprimento das etapas e à documentação processual do projeto, constitui o cerne da metodologia de prestação de contas do Programa Rumos: uma abordagem formativa, participativa e orientada para o processo (Itaú Cultural, 2016b, 2018c, 2020d, 2024e).

3.1 A ponte estratégica: o produtor Rumos

Para iniciar a gestão dos projetos selecionados, cada proposta era vinculada a uma área do Itaú Cultural e acompanhada por um produtor responsável, que se tornava o ponto focal da instituição ao longo de toda sua execução. Nesse contexto, o processo de prestação de contas no Rumos apresenta similaridade com o próprio processo de criação artística, ambos contínuos, passíveis de ajustes e construídos em diálogo com as condições concretas do percurso, o que contribuía para que sua operacionalidade se integrasse de forma orgânica ao desenvolvimento dos projetos. Cabia a esse profissional oferecer suporte contínuo ao proponente, mediar dúvidas e articular internamente o diálogo com setores técnicos, como jurídico, financeiro e comunicação (Itaú Cultural, 2016f).

Essa centralização no acompanhamento buscava garantir coerência nos processos e rastreabilidade das informações, favorecendo uma gestão mais integrada. O vínculo entre produtor e proponente era formalizado na primeira reunião, ocasião em que se alinhavam os ajustes da proposta, os procedimentos operacionais e os parâmetros da prestação de contas, estabelecendo desde o início uma relação de interlocução próxima, capaz de sustentar o acompanhamento ao longo das transformações próprias do percurso de criação (Itaú Cultural, 2016b, 2018c, 2020d, 2024e).

Embora não integrassem as equipes executoras dos projetos, os produtores contribuíam com sua experiência na área cultural, promovendo trocas de conhecimento que transitavam entre o técnico e o criativo, aspecto central da prática cultural compreendida como processo relacional e de aprendizado mútuo. Sua atuação

configurava-se, sobretudo, como ponte entre o projeto e a instituição, com um olhar apurado para as necessidades e limites de ambos os lados da parceria.

O acompanhamento contínuo também fortalecia a comunicação, ao passo que o papel do produtor era entendido menos como fiscalização e mais como apoio e mediação qualificada. Essa proximidade permitia antecipar e resolver eventuais desafios com mais agilidade, já que esse profissional possuía conhecimento institucional aprofundado e, simultaneamente, compreensão sensível das dinâmicas do projeto (Itaú Cultural, 2024n).

Além disso, sua atuação assumia caráter estratégico, mediando os interesses do projeto com as diretrizes de governança da instituição. A cada edição, realizavam-se treinamentos para atualização dos fluxos, legislações e ferramentas, assegurando uma condução alinhada e equitativa dos projetos, sem perder a capacidade de adaptação às especificidades de cada processo de criação.

Por fim, o produtor também exercia funções de articulação das informações e de alinhamento entre o desenvolvimento artístico e as exigências administrativas, como mediador estruturante da relação entre o desenvolvimento do projeto e a prestação de contas. Sua presença próxima e interlocução eram fundamentais para que a gestão fosse dinâmica e viva, mantendo coerência institucional sem dissociar-se dos tempos e das necessidades da criação.

3.2 Planejamento e os pontos de controle no caminho do projeto

O Programa Rumos Itaú Cultural adotava um modelo de repasse financeiro parcelado, condicionado ao cumprimento de etapas previamente pactuadas e comprovadas por meio dos chamados pontos de controle. Esse mecanismo busca alinhar o desembolso dos recursos ao avanço das ações, promovendo controle, corresponsabilidade e sustentabilidade na gestão dos projetos (Itaú Cultural, 2020m, 2024n).

Os pontos de controle reúnem comprovações de natureza financeira, jurídica e de execução, definidas conjuntamente entre proponente, produtor Rumos e setor jurídico durante a revisão do cronograma e do orçamento, etapa estratégica para garantir

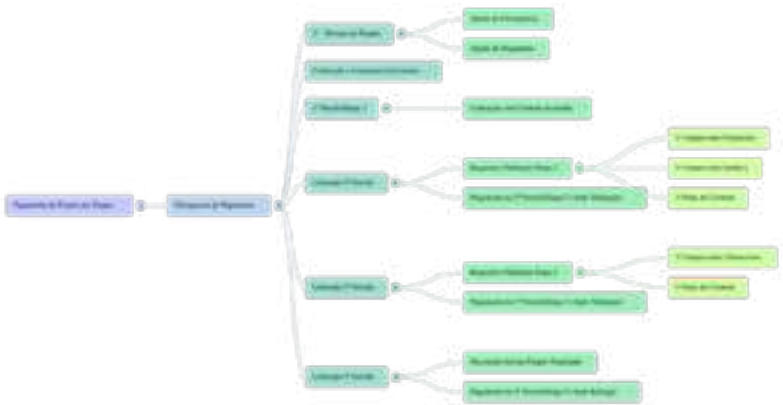
a viabilidade do projeto. O planejamento prevê limites para as parcelas, como a liberação inicial de até 20% e a retenção mínima de 15% para a etapa final, condicionada à entrega do escopo do projeto e à conclusão das atividades. A elevação excepcional desse percentual para 25% na edição 2019–2020 comprometeu a execução de diversos projetos, gerando pedidos de antecipação da parcela final (Itaú Cultural, 2018l, 2020m).

Após análise do cenário, escuta dos proponentes e do contexto pós-pandêmico, o programa retomou, na edição 2023-2024, o percentual de 15%, reconhecendo que a flexibilização do repasse final impacta diretamente na viabilidade e na fluidez da execução dos projetos culturais.

3.3 Sacudindo a prestação de contas

Como a liberação dos recursos acompanha o andamento do projeto, cada etapa corresponde ao recebimento de uma nova parcela financeira. Para dar suporte a esse acompanhamento contínuo, o Programa Rumos conta com o Agilia, uma plataforma interna de gestão de projetos desenvolvida especificamente para atender às particularidades da gestão de projetos do programa. A ferramenta centraliza informações, organiza fluxos e registra evidências de execução, funcionando como base tecnológica de apoio ao processo de acompanhamento e prestação de contas, em alinhamento com as necessidades institucionais do programa.

Figura 1 - Exemplo do fluxograma de liberação de verba de um projeto.



Fonte: Elaborado pelos autores, 2025.

A validação dos pontos de controle em cada fase fica a cargo do produtor responsável, exceto nos casos jurídicos, que exigem a análise da área jurídica da instituição. A liberação da próxima parcela só é possível após a aprovação integral dos pontos de controle previamente definidos. Se houver qualquer pendência, o pagamento não pode ser autorizado (Itaú Cultural, 2024). Nesse contexto, o sistema atua como instrumento de registro, rastreabilidade e transparência, permitindo que diferentes áreas, como jurídico, financeiro e governança, acompanhem o andamento dos projetos conforme suas atribuições.

Somente os documentos solicitados precisam ser enviados, mas é recomendável manter arquivados todos os comprovantes relacionados à execução até o encerramento do projeto. Concluído o processo, e não havendo novas solicitações, o proponente é dispensado da guarda documental pela instituição (Itaú Cultural, 2016h, 2018i, 2020j, 2024k).

Ao integrar a prestação de contas à execução do projeto, evita-se o acúmulo de documentos ao final, prática comum em modelos mais tradicionais. Assim, ao término das atividades, essa etapa já se encontra concluída, contribuindo para a fluidez do cronograma. Além disso, o acompanhamento contínuo, viabilizado tanto pela atuação do produtor quanto pelo suporte tecnológico do sistema, permite detectar com antecedência possíveis ajustes ou problemas, favorecendo soluções ágeis. Muitas dessas respostas foram articuladas com o apoio do produtor, que, por conhecer bem os fluxos internos, mobilizava alternativas eficazes. Desse modo, consolida-se uma cultura de corresponsabilidade, sustentada por diálogo contínuo e cooperação mútua ao longo de toda a execução do projeto.

3.4 Na trilha da governança e do comitê Rumos

A governança do Programa Rumos foi criada em 2016 para definir diretrizes e orientar tanto a condução dos projetos quanto o funcionamento do Comitê Rumos. Desde então, sua estrutura tem sido ajustada a cada edição, acompanhando as mudanças

dos editais e da própria organização institucional, sempre respeitando as especificidades de cada ciclo.

Dada a diversidade de propostas contempladas, com distintas linguagens, territórios e demandas, a governança precisou manter-se flexível, conciliando pluralidade com transparência e consistência dos processos. Nesse contexto, o Comitê Rumos assumiu papel estratégico. Composto por gestores das áreas artísticas e técnicas, delibera sobre temas que impactam diretamente os projetos, como alterações de escopo, cronograma e orçamento.

As decisões ocorrem por votação, com quórum mínimo de 50% mais um. Para garantir isenção, o gestor vinculado ao projeto em pauta se abstém de votar. Em temas que envolvem o orçamento global do programa, o voto do gerente financeiro é soberano, assim como, nas deliberações jurídicas, prevalece o posicionamento da área responsável. Nesses casos, o voto soberano do setor financeiro e jurídico contrários são suficientes para reprovar uma proposta, independentemente dos demais. Já o favorável exige maioria simples para aprovação (Itaú Cultural, 2024n).

3.5 Ponto de controle presencial: presença como prática de gestão

Além dos pontos de controle formais, a metodologia do Programa Rumos também recomendava visitas presenciais dos produtores aos projetos como forma de acompanhamento qualitativo. A presença física no território dava visibilidade ao que os documentos apenas registravam: a concretude do projeto em ação. O contato direto com a equipe, o ambiente e a dinâmica local configurava uma evidência legítima da execução, reforçando o valor do acompanhamento para além da comprovação burocrática (Koketsu; Bezerra, 2016, 2019, anotações de campo).

Em iniciativas com forte inserção territorial, essas visitas ganhavam ainda mais força. Vivenciar o contexto local, os deslocamentos, os modos de vida, os sentidos partilhados, permitia ao produtor compreender o fazer cultural de forma sensível, como propõem Freire (1996) e Krenak (2019), ao defenderem o conhecimento situado e construído na escuta e no corpo. Essa abordagem próxima e dialógica fortalecia a relação entre a instituição e os proponentes. O que poderia parecer uma ação

fiscalizatória transformava-se em espaço de troca, escuta e corresponsabilidade, reafirmando o compromisso do Rumos com uma gestão sensível, processual e colaborativa (Koketsu; Bezerra, 2016, 2019, anotações de campo).

4 CORRESPONSABILIDADES: PARTILHAS VIVAS NA GESTÃO CULTURAL

A experiência do Programa Rumos reposiciona a prestação de contas ao reconhecê-la como uma prática que compartilha fundamentos com os próprios processos de criação. Em vez de operar como um mecanismo externo de verificação, aplicado ao final da execução, a prestação de contas passa a ser concebida como um percurso contínuo de acompanhamento, validação e tomada de decisões, integrado ao desenvolvimento dos projetos. Essa reconfiguração parte do entendimento de que, assim como a criação artística, a execução de iniciativas culturais é dinâmica, relacional e sujeita a ajustes ao longo do tempo, exigindo instrumentos de gestão capazes de dialogar com essa natureza processual.

Nesse modelo, a responsabilização é compartilhada de modo coerente com essa lógica: o proponente responde pelas entregas e registros; o produtor acompanha a execução, valida etapas e media soluções institucionais; o setor jurídico conduz os aspectos legais; e o Comitê delibera sobre situações excepcionais. A distribuição de responsabilidades sustenta a continuidade do processo e permite que controle e criação operem em sintonia, assegurando transparência sem comprometer a singularidade dos percursos criativos.

O acompanhamento contínuo, materializado em encontros como a reunião inicial, a visita intermediária e a validação final, transforma a prestação de contas em parte constitutiva da experiência do projeto. Mais do que verificar metas, esses momentos permitem compreender transformações, desafios e aprendizados, alinhando decisões administrativas às necessidades criativas. O controle institucional passa, assim, a operar nos mesmos tempos da criação, entrelaçando gestão e processo artístico em uma perspectiva relacional.

Essa compreensão aproxima-se da pedagogia do diálogo de Paulo Freire (1996), ao conceber a ação como construção compartilhada, e dialoga com a valorização dos diferentes ritmos e modos de existência destacada por Ailton Krenak (2021). Nessa perspectiva, a prestação de contas assume também caráter formativo, tornando-se espaço de mediação e aprendizagem mútua, no qual se evidencia o papel do produtor como mediador entre instituição e criação, conforme a noção de mediação cultural discutida por Albino Rubim (2007).

Os resultados das edições concluídas, 407 projetos finalizados de 422 (96,45%) (Itaú Cultural, 2025), reforçam a consistência dessa abordagem, sugerindo que a aderência entre a dinâmica administrativa e dinâmica de criação contribui para a viabilidade das propostas. O modelo dialoga ainda com princípios presentes na Política Nacional de Cultura Viva (Brasil, 2014) e na experiência dos Pontos de Cultura formulada por Célio Turino (2009), que valorizam confiança, autonomia e protagonismo dos agentes culturais.

Dessa forma, o Programa Rumos evidencia que a prestação de contas pode deixar de ser um procedimento burocrático apartado para tornar-se uma prática vinculada aos processos de criação. Gestão e criação passam a constituir dimensões interdependentes de um mesmo percurso, articulando rigor institucional e sensibilidade processual e contribuindo para modelos de fomento mais coerentes com a natureza da produção cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da pergunta norteadora, como a experiência do Programa Rumos reposiciona a prestação de contas como prática vinculada aos processos de criação?, este estudo teve como objetivo geral analisar as metodologias, práticas e dispositivos adotados, buscando compreender de que maneira o modo de prestação de contas proposto e aprimorado pelo Programa Rumos Itaú Cultural se aproxima dos processos de criação e refletem em toda sua estrutura de governança, influenciando a execução e os resultados dos projetos culturais.

. Para responder à pergunta orientadora, o desenvolvimento do processo de investigação adotou uma abordagem qualitativa orientada pela compreensão do que se constitui na experiência vivida, articulando análise documental de normativas, instrumentos operacionais e registros institucionais do Programa Rumos, observação participante e interpretação das práticas de acompanhamento e prestação de contas. Esse percurso metodológico permitiu apreender os dispositivos institucionais em sua dimensão processual e relacional, examinando as interações entre criação, governança e execução dos projetos culturais, bem como identificar práticas relevantes e refletir sobre suas implicações para o campo da gestão cultural.

A análise dos dados revelou que o Programa Rumos consolidou uma metodologia de prestação de contas que articula critérios técnicos com sensibilidade institucional, resultando em um modelo coerente, eficiente e inovador. A estrutura do programa integra diferentes áreas, jurídica, financeira, técnica, *compliance* e comunicação, em uma lógica de acompanhamento contínuo, com uso de tecnologia, documentação formal e, sobretudo, mediação humana qualificada. Tal configuração aproxima-se da compreensão de que a prestação de contas não deve operar apenas como instrumento de controle, mas também como espaço formativo, dialógico e adaptativo, em consonância com proposições que reconhecem a cultura como campo relacional e educativo.

Os resultados obtidos a partir dos objetivos específicos indicam que a estrutura e os critérios adotados foram desenhados para garantir o monitoramento efetivo dos projetos sem comprometer sua autonomia na criação, promovendo transparência, controle e corresponsabilidade. Os documentos e procedimentos institucionais funcionam, simultaneamente, como instrumentos de visibilidade e de proteção aos envolvidos, mediando expectativas institucionais e singularidades territoriais. Nesse contexto, práticas como o desembolso escalonado e a existência de pontos de controle ao longo da execução demonstram uma estratégia eficaz de mitigação de riscos, ao mesmo tempo em que estimulam a realização plena das propostas. O modelo contribui, assim, para qualificar a gestão cultural, promovendo a formação de proponentes e

produtores, estimulando o diálogo entre áreas técnicas e artísticas e favorecendo uma cultura institucional baseada na confiança e na corresponsabilidade.

Outro aspecto relevante refere-se à capacidade do programa de sensibilizar áreas tradicionalmente mais normativas, como as jurídicas e financeiras, para a escuta e a valorização do processo cultural em sua complexidade. Esse movimento, que pode ser compreendido como uma espécie de “contaminação positiva” entre saberes, contribui para mitigar problemas ao longo da execução, fortalecer vínculos institucionais e garantir a sustentabilidade dos recursos investidos, ampliando a confiabilidade e a legitimidade do programa.

É importante reconhecer, contudo, que parte dessa flexibilidade decorre do fato de o Programa Rumos operar com recursos de origem privada. Essa condição institucional possibilita maior autonomia para desenhar dispositivos de acompanhamento e validação coerentes com a lógica do fazer artístico, permitindo alinhar exigências técnicas aos tempos e dinâmicas da criação. Diferentemente de modelos excessivamente normativos, o programa pode estruturar um sistema de prestação de contas que não se limita à verificação documental, mas busca compreender a realização do projeto em sua dimensão processual. Ainda assim, os princípios e aprendizados evidenciados podem, e devem, ser adaptados a outros contextos, inclusive públicos, desde que haja abertura institucional para compreender a prestação de contas como ferramenta de escuta, mediação e aprimoramento, e não apenas de fiscalização.

Nesse sentido, a experiência do Programa Rumos reafirma que a prestação de contas pode constituir um instrumento potente de gestão colaborativa quando compreendida como parte integrante do processo cultural e não como um fim em si mesma. A governança exercida pelo programa aponta caminhos possíveis para o aprimoramento das relações entre financiadores e agentes culturais, contribuindo para a construção de políticas e programas mais participativos, responsáveis e conectados à diversidade das realidades brasileiras. A decisão institucional de alterar, e posteriormente retomar, o percentual da última parcela de pagamento, a partir da manifestação dos proponentes e produtores Rumos, evidencia ainda a lógica adaptativa do programa, demonstrando que a prestação de contas é compreendida como processo

vivo, suscetível a aperfeiçoamentos em consonância com as necessidades reais da criação artística e dos contextos territoriais.

Nesse modelo, a prestação de contas e a gestão cultural se fundem, portanto, em um processo vivo e relacional, sustentado por confiança, escuta e compromisso com a diversidade dos modos de fazer e existir. O acompanhamento financeiro e administrativo deixa de se organizar como instância externa ao projeto e passa a integrar seu percurso de criação, acompanhando ritmos, ajustes e decisões que emergem ao longo da execução. Assim, a prestação de contas ultrapassa sua função meramente burocrática, tornando-se um exercício de mediação, cuidado e valorização das particularidades do fazer cultural, no qual controle e sensibilidade não se opõem, mas se complementam na construção de uma gestão cultural mais aderente às realidades da prática cultural.

Referências

BRASIL. Política Nacional de Cultura Viva. Ministério da Cultura, 2014.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; STRECK, Danilo (orgs.). Pesquisa participante: a partilha do saber. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

CALABRE, Lia. Políticas culturais nos territórios: contribuições para os processos de construção dos planos municipais de cultura. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 21–34, set. 2019.

CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. In: WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). *O que quer e o que pode ser [ess]a técnica?* Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2009. p. 14-26.

CARMO, Adriana Almeida do; FERREIRA, Cláudia Aparecida Avelar; TEODÓSIO, Armindo dos Santos de Sousa. Racionalidades e ambivalências da gestão cultural. Revista Gestão Organizacional, Chapecó, v. 13, n. 3, p. 119-139, 2020.

CHAUÍ, Marilena. A filosofia e seu papel na cultura. In: CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. 11. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 17–42.

COELHO, Teixeira. Cultura e política cultural: uma introdução à gestão cultural. São Paulo: Iluminuras, 2001.

FAUSTINO, Meireluce dos Santos Costa; OLIVEIRA, Adriana Martins de; SILVA, Jerferson Freitas da. A contabilidade e a prestação de contas em organizações do terceiro setor. *Revista*

Controladoria e Gestão, São Cristóvão, SE: Universidade Federal de Sergipe, v. 3, n. 2, p. 756–774, 2022.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ITAÚ CULTURAL. Apresentação: Treinamento de Produtores Rumos 2015-2016 [apresentação em PowerPoint]. São Paulo, 2016b. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Apresentação: Treinamento de Produtores Rumos 2017-2018 [apresentação em PowerPoint]. São Paulo, 2018c. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Apresentação: Treinamento de Produtores Rumos 2019-2020 [apresentação em PowerPoint]. São Paulo, 2020d. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Apresentação: Treinamento de Produtores Rumos 2023-2024 [apresentação em PowerPoint]. São Paulo, 2024e. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Ata de reunião do Comitê Rumos. São Paulo, 2016f. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Mapeamento do impacto Rumos 2019-2020. São Paulo, 2021. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Orientações e acordos com o proponente – Edição Rumos 2015-2016. São Paulo, 2016h. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Orientações e acordos com o proponente – Edição Rumos 2017-2018. São Paulo, 2018i. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Orientações e acordos com o proponente – Edição Rumos 2019-2020. São Paulo, 2020j. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Orientações e acordos com o proponente – Edição Rumos 2023-2024. São Paulo, 2024k. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Planilha de estatísticas Rumos. São Paulo, 2025. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Política de Governança Rumos: 2017-2018. São Paulo, 2018l. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Política de Governança Rumos: 2019-2020. São Paulo, 2020m. Documento interno.

ITAÚ CULTURAL. Política de Governança Rumos: 2023-2024. São Paulo, 2024n. Documento interno.

KOKETSU, Mayra Watanabe; BEZERRA, Marcos Flávio de Matos. Anotações de campo. São Paulo, 2019; Campo Grande, 2016. Documentos não publicados.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

OLIVEIRA, Irani Maria da Silva. Uma investigação sobre a prestação de contas das entidades do Terceiro Setor brasileiro. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Contábeis) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: conceitos, objetivos e características. *Observatório Itaú Cultural*, n. 3, 2005.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Mediação cultural e institucional: a atuação do produtor cultural. São Paulo: Cortez, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cultura e política cultural. Estudos Avançados, São Paulo, v. 23, n. 67, p. 15–28, 2009.

SANTOS, Ivana Cazanatto dos; FREDO, Arlei Roberto; SARTORI, Gisele; BADO, Rodrigo. A contabilidade como instrumento de transparência nas entidades do terceiro setor. *Revista Brasileira de Contabilidade*, Garibaldi, v. 8, n. 2, p. 58-83, 2019.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação. Alfragide, Portugal: Caminho, 2013.

TURINO, Célio. Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi; Instituto Casa da Cultura, 2009.

TERRITÓRIO PRIVADO E MEMÓRIA COLETIVA: POLÍTICA PÚBLICA E GESTÃO CULTURAL DA FAZENDA SÃO BERNARDO EM RAFARD

Vivian Cristina Vieira Ui [1]

RESUMO:
Este artigo analisa a gestão cultural em Rafard, cidade do interior paulista, a partir da parceria entre o poder público municipal e a Associação Amigos da Fazenda Abaçaí, responsável pela tutoria e posse da Fazenda São Bernardo — local de nascimento de Tarsila do Amaral — como ponto de memória e vórtex central do quadrante caipira no interior paulista. O texto tensiona a articulação entre economia criativa e ação cultural valorosa, analisando os desafios de financiamento e sustentabilidade dentro do pequeno município. Propõe-se evidenciar a mediação entre território privado — Abaçaí Cultura e Arte, proprietária das terras onde se situa a Fazenda —, memória coletiva e a responsabilidade pública da Prefeitura Municipal de Rafard. A presença de manifestações historicamente excluídas, como o Batuque de Umbigada, o Arranchamento Indígena e o Encontro Cigano, dentro de ações culturais realizadas no local, a coloca como centro de colaboração, incentivo e proteção cultural. À luz da política de redistribuição e reconhecimento de Fraser (2001, 2002), e do conceito de aquilombamento e ação cultural de Beatriz Nascimento (2009) e Viganó (2013, 2017), argumenta-se que a gestão cultural no interior exige institucionalidade técnica, cooperação intersetorial e compromisso com a democratização simbólica e material da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais; Gestão cultural; Memória coletiva; Redistribuição e reconhecimento; Ação cultural; Rafard.

Território privado, memória coletiva e responsabilidade pública: a Fazenda São Bernardo como ponto de tensão e mediação cultural

A Fazenda São Bernardo, localizada na zona rural do município de Rafard, interior do estado de São Paulo, constitui um dos mais significativos pontos de memória do território paulista. Fundada em 1881, a propriedade abriga o casarão onde nasceu e viveu até os nove anos de idade a pintora modernista Tarsila do Amaral. Tombada[2]

[1] Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com bolsa CAPES/PROEX, sob orientação da Prof.ª Dra. Suzana Schmidt Viganó. Faz parte do NuPPA (Núcleo de estudos em políticas públicas de cultura e ação cultural) Da ECA-USP. Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Eventos pela CELACC-USP. Diretora de Cultura e Turismo de Rafard (SP). Atriz e diretora da Cia Ui de Teatro. E-mail: uivivianui@gmail.com
[2] https://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2017/03/Fazenda-S%C3%A3o-Bernardo-res.pdf

parcialmente pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) desde 2015, a Fazenda é remanescente das fazendas cafeeiras monocultoras do final do século XIX, tendo atravessado a transição da força de trabalho escravo para a mão de obra livre, do beneficiamento manual para o mecanizado e da grande lavoura agrícola para a exploração industrial usineira. Trata-se, portanto, de um espaço que concentra camadas históricas, econômicas e sociais que ultrapassam o campo artístico e inscrevem-se na formação estrutural do território paulista.

Rafard, município com aproximadamente 9 mil habitantes, foi distrito de Capivari até sua emancipação. Na época do nascimento da artista, o território ainda pertencia a Capivari. Tarsila, nesse sentido, é oficialmente Capivariana. Contudo, a própria artista reivindica sua identidade territorial ao afirmar:

> "sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando" (SF Lino, 2013, pg. 4).

Ao denominar-se "Caipirinha de São Bernardo", Tarsila desloca a centralidade do reconhecimento institucional para o reconhecimento afetivo e territorial, reinscrevendo a Fazenda como matriz simbólica de sua produção artística.

A partir da perspectiva de Milton Santos (2002), o território não se reduz à delimitação geográfica ou jurídica; trata-se de um espaço vivido, atravessado por relações sociais, econômicas e culturais. Nesse sentido, a Fazenda São Bernardo opera como território ativo de memória, onde patrimônio material e imaterial se entrecruzam.

O ponto de tensão que se estabelece reside no fato de que a Fazenda constitui território privado — pertencente à Associação Amigos da Fazenda - Abaçaí Cultura e Arte[3] — mas abriga memória coletiva de relevância nacional, especialmente para os munícipes Rafardenses. Essa condição coloca o poder público municipal em posição estratégica: embora não detenha a propriedade jurídica do espaço, carrega

[3] Organização Social (OS) que atua na preservação e difusão da cultura popular brasileira, operando em parceria estreita com a Associação Amigos da Fazenda São Bernardo (AFASB). O foco dessas entidades é a gestão cultural e a promoção de eventos na histórica Fazenda São Bernardo, em Rafard (SP).

responsabilidade política na preservação, incentivo e proteção das manifestações culturais ali realizadas. A parceria entre a Prefeitura Municipal de Rafard e a Associação Amigos da Fazenda Abaçaí evidencia uma forma de cooperação interinstitucional que ultrapassa a lógica da tutela e opera na mediação entre interesse público e gestão privada. Desde meados de 2014 até a assinatura da escritura de doação definitiva das terras[4] para a Organização tutelada por Toninho Macedo[5].

À luz de Nancy Fraser (2001, 2002), a justiça cultural envolve duas dimensões inseparáveis: redistribuição e reconhecimento. A redistribuição refere-se ao acesso a recursos materiais e oportunidades; o reconhecimento diz respeito à valorização simbólica e à legitimidade cultural de sujeitos e práticas. No contexto da Fazenda São Bernardo, a preservação do casarão, a busca por financiamento para restauração e a transformação do espaço em Museu configuram dimensões redistributivas. Simultaneamente, a realização de manifestações como o Batuque de Umbigada, o Arranchamento Indígena e o Encontro Cigano configura políticas de reconhecimento de expressões historicamente marginalizadas. Existe uma clara preferência do diretor cultural Antônio Macedo pelo caminho da ação cultural comunitária.

Conforme publicado pelo Jornal O Semanário (2023)[6], Toninho Macedo afirma que a ação cultural é um processo de formação e inclusão que ultrapassa a mera programação de eventos. Segundo ele, a atuação da organização em Rafard visa “fazer pulsar o coração” da cultura regional, promovendo práticas culturais que valorizem as tradições locais, a educação e a participação comunitária, incentivando encontros, trocas e formação contínua de sujeitos culturais que, de outra forma, estariam excluídos das políticas oficiais de cultura. A complexidade dessa política cultural torna-se ainda mais desafiadora quando situada em um município de pequeno porte. Em cidades como Rafard, a escassez orçamentária, a limitação de quadros técnicos e a dependência de repasses externos tornam a sustentabilidade cultural um exercício contínuo de

[4]https://www.jornalosemanario.com.br/escritura-de-doacao-da-posse-definitiva-da-sao-bernardo-para-a-abacai/

[5] Toninho Macedo (Antônio Teixeira de Macedo Neto) é gestor cultural, pesquisador e folclorista brasileiro, reconhecido pela atuação na preservação da cultura popular; fundador da Abaçaí Cultura e Arte, idealizador do festival Revelando São Paulo e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP.

[6] https://www.jornalosemanario.com.br/coracao-da-abacai-vai-pulsar-em-rafard-diz-diretor-cultural/

articulação. A tensão entre economia criativa e ação cultural valorosa emerge nesse cenário: de um lado, a necessidade de estruturar cadeias produtivas, turismo cultural e geração de renda; de outro, a preservação de práticas simbólicas que não se orientam prioritariamente pela lógica mercadológica.

Não se trata apenas de organizar eventos ou captar recursos, mas de construir pontes entre território, memória e institucionalidade. A Fazenda São Bernardo, enquanto espaço privado com função pública simbólica, exige cooperação constante entre associação civil e poder público, demandando institucionalidade técnica, diálogo comunitário e compromisso político.

> A ação cultural carrega em si a possibilidade de abraçar diferentes práticas e visões de mundo, em diferentes concepções de cultura, inscrevendo-se diretamente na vida pública, tanto a partir de políticas que privilegiem ou uma noção universalizante ou pluralista da cultura. Daí destacarmos a potência da ação cultural como efetivadora não só de práticas artísticas, mas também de espaços de ação política. Desse modo, ela é transformadora dos próprios agentes culturais, das próprias concepções sobre a prática artística e sua inscrição no campo da cultura. Ao mesmo tempo que ela afeta os contornos das cidades e da vida pública, seus agentes são afetados pelos encontros que ali se produzem, criando transversalidades e correspondências. (Viganó, 2020, pg.6).

Ela deve constituir-se como aliada no interior das tensões e disputas cotidianas, assumindo a pretensão de afirmar-se como instrumento de resistência e, desse modo, transitar por campos de saber que são historicamente relegados à invisibilidade pelos segmentos privilegiados da sociedade. Trata-se, portanto, de uma prática que tensiona hierarquias simbólicas e amplia as possibilidades de reconhecimento de sujeitos e narrativas marginalizadas, contribuindo para a reconfiguração dos processos de legitimação cultural. Ao mesmo tempo, fortalece dinâmicas participativas e promove a circulação de saberes plurais, reafirmando o papel da cultura como dimensão estratégica na construção de cidadania.

É nesse entrecruzamento entre esfera privada, memória coletiva e responsabilidade pública que a experiência de Rafard se configura como um caso relevante para a reflexão acerca dos pontos de memória e da democracia cultural no

interior paulista. Tal experiência evidencia a potência das iniciativas locais na articulação entre políticas públicas e práticas comunitárias, demonstrando como territórios de pequena escala podem operar como laboratórios de inovação sociocultural. Nesse sentido, Rafard contribui para o aprofundamento do debate sobre descentralização cultural e democratização do acesso, ao mesmo tempo em que revela os desafios estruturais ainda presentes nesse campo.

A Fazenda São Bernardo à luz da política de redistribuição e reconhecimento de Nancy Fraser

A experiência da Fazenda São Bernardo, em Rafard, coloca em evidência um dos debates centrais das políticas culturais contemporâneas: como articular patrimônio, memória coletiva, território privado e responsabilidade pública em um município do interior.

Neste sentido, podemos dialogar com Nancy Fraser (2002) quando aborda a problematização da justiça social no mundo globalizado, com o objetivo de compreender essas injustiças. Ela aponta que essas se dividem em dois núcleos: políticas de redistribuição e políticas de reconhecimento, que chamaremos atenção neste tópico, para traçarmos diálogo com o tema do trabalho. As políticas de distribuição, segundo a autora, permeiam o âmbito da distribuição dos bens materiais e recursos, enquanto a política de reconhecimento procura conciliar as diferenças em busca de um mundo mais respeitoso. Ela ainda adverte que a luta pelo reconhecimento não irá necessariamente contribuir para uma luta de redistribuição, e uma grande ameaça para a justiça social seria as consequências de uma transição de redistribuição para o reconhecimento apenas. Para que haja justiça, exige-se que as duas políticas caminhem juntas.

Aplicar essa formulação ao caso da Fazenda São Bernardo exige compreender que a restauração do casarão, a transformação em Museu e a manutenção estrutural do patrimônio tombado são dimensões da redistribuição — pois envolvem recursos materiais, editais, financiamento e institucionalidade. Entretanto, a presença de

manifestações como o Batuque de Umbigada, o Arranchamento Indígena e o Encontro Cigano – "Benção de Sarah" desloca o debate para o campo do reconhecimento. Não se trata apenas de preservar uma memória modernista associada a Tarsila do Amaral, mas de fortalecer o território simbólico de grupos historicamente marginalizados no interior paulista.

Para contextualizar redistribuição e reconhecimento, FRASER (2002). Podemos falar aqui sobre a justiça feita dentro do âmbito do reconhecimento vindo através de aceitação pelos estatutos e hierarquias tendo como forma a valorização cultural, desta forma o reconhecimento é visto através da lente da identidade, e sempre é necessário repensar este modelo de status. Enfatiza que apenas compreendendo a política de reconhecimento é que se poderá pensar sem julgamento em uma política de redistribuição para determinada classe e comunidade. Dentro deste aspecto ela traz o sentido de que o que se requer conhecimento é a identidade cultural de um determinado grupo e quando não acontece um reconhecimento apropriado se firma a depreciação desta identidade pela cultura dominante. O reconhecimento passa a estar ligado à óptica da questão de status social de um grupo, mas dos membros individuais deste grupo, reconhecendo o papel de cada um. No setor da teoria política estariam as análises de esquemas institucionais que possam de alguma forma remediar a má distribuição e a falta de valorização, por fim na prática política a tarefa seria fomentar um engajamento democrático que cruze as fronteiras das duas frentes para construir uma orientação com ampla base e que abranja o melhor das duas formas de políticas a redistribuição e a de reconhecimento (FRASER, 2002).

> […] Tal política visa reparar o autodeslocamento interno através da contestação da imagem depreciadora que a cultura dominante faz do grupo de tal indivíduo, membros dos grupos inapropriadamente reconhecidos tem de rejeitar tais imagens, passando a promover as novas autorepresentações criadas por eles próprios [...] (Fraser, 2002 P.9).

Essa formulação dialoga diretamente com as manifestações culturais realizadas na Fazenda. O Batuque de Umbigada, por exemplo, carrega uma trajetória histórica de invisibilização. Quando ocupa o espaço de um patrimônio tombado e associado à

memória modernista, há uma reconfiguração simbólica: a cultura popular deixa de ocupar posição subalterna e passa a integrar o circuito legítimo de memória e patrimônio. O mesmo ocorre com o Arranchamento Indígena e o Encontro Cigano, que tensionam narrativas dominantes e promovem novas autorepresentações dentro do território.

Essa advertência é particularmente relevante quando se pensa na tensão entre economia criativa e ação cultural valorosa, existe o risco de reduzir a cultura à sua capacidade de atrair turismo ou gerar circulação econômica, obscurecendo sua dimensão emancipatória. Fraser (2000) alerta para os limites das políticas de identidade quando desvinculadas da redistribuição.

No caso da Fazenda São Bernardo, a política cultural só se torna estruturante quando redistribuição e reconhecimento caminham juntos: investimento em preservação patrimonial aliado à valorização efetiva das manifestações culturais; institucionalidade técnica combinada com participação comunitária; economia criativa articulada à ação cultural comprometida com emancipação. É nessa integração que a experiência de Rafard revela seu potencial como estudo de caso sobre justiça cultural no interior paulista.

Da Mediação ao Aquilombamento: Ação Cultural e Política Pública na Fazenda São Bernardo

A ação cultural, conforme dialogado com Viganó (2017), implica mediação, formação e construção de sentido. O encontro entre a Universidade de São Paulo, estudantes, batuqueiros, mestres populares e coletivos culturais na Fazenda São Bernardo não se inscreve apenas como evento; constitui experiência formativa e política. Ao aquecer os tambus no fogão a lenha, ao compartilhar o cuscuz mole e ao promover mesa redonda onde todos podem falar e ser ouvidos, produz-se aquilo que Freire (1970, 1987) denomina prática libertadora: uma ação que transforma sujeitos e fortalece redes. A tensão entre economia criativa e ação cultural valorosa, está no desafio em articular geração de renda, sustentabilidade e turismo cultural sem

instrumentalizar manifestações populares ou reduzir mestres e coletivos a objetos de consumo cultural. A política pública, nesse contexto, precisa integrar redistribuição econômica e reconhecimento simbólico, evitando que uma dimensão obscureça a outra.

Em Rafard, uma cidade tão pulsante culturalmente, mas ainda com diversos desafios, pensar política pública cultural exige reconhecer condicionantes estruturais específicos. A limitação orçamentária, a escassez de quadros técnicos especializados e a dependência de repasses estaduais e federais tornam a gestão cultural um exercício de constante negociação e criatividade institucional.

A cidade tem progredido nas políticas culturais desde 2023 e apresenta, amplitude significativa de institucionalização: formação do Conselho de Políticas Culturais, realização da I Conferência Municipal de Cultura, eleição de delegados para etapas estaduais e nacionais e articulação com programas federais como a Lei Complementar 195/2022 – Lei Paulo Gustavo, Lei Aldir Blanc e PNAB. Esses marcos não são meros eventos administrativos; constituem construção de institucionalidade democrática.

À luz de Fraser (2002), a institucionalidade é fundamental para que redistribuição e reconhecimento se integrem. No setor da teoria política, como a autora aponta, são necessárias análises de esquemas institucionais que possam remediar a má distribuição e a falta de valorização. A criação de conselhos e conferências amplia a participação e reduz a lógica de privilégios informais que historicamente marcou políticas culturais no interior.

Entretanto, a política cultural enfrenta o desafio adicional da proximidade social. Relações familiares, redes de amizade e vínculos históricos podem tanto fortalecer a participação quanto tensionar critérios técnicos. A exigência de institucionalidade técnica não se configura como obstáculo burocrático, mas como mecanismo de equidade. A formalização de editais, a prestação de contas e a transparência pública funcionam como instrumentos de proteção democrática.

A cooperação entre Prefeitura e associação torna-se, assim, modelo de corresponsabilidade cultural. Trata-se de política pública que não estatiza o espaço, mas

compartilha responsabilidades na preservação e ativação da memória. bell hooks (2013) diz: “É preciso construir uma "comunidade" para criar um clima de abertura e rigor intelectual.” Essa construção de um sentimento de comunidade traz um partilhamento de compromisso, o local de segurança para os agentes culturais – a emblemática Fazenda – torna-se um bem comum que os une. Um casarão tombado, local de nascimento de uma artista modernista branca que soube alavancar o termo “caipira” com orgulho. A Fazenda, enquanto território de encontros culturais permanentes, pode ser compreendida à luz da concepção de quilombo desenvolvida por Beatriz Nascimento.

Beatriz Nascimento (1984) afirma que o quilombo se constitui como um grupo de pessoas que buscam conscientemente uma liberdade para si, onde possam viver em conexão com seu passado diaspórico, africano, brasileiro, com sua cultura, seus costumes, sua forma de pensar e agir. A autora alerta em seus estudos que o quilombo sempre foi reprimido, mas ele não se esgota na história da repressão. Pelo fato de brancos terem documentado os fatos históricos que lhes convinham, o próprio negro necessita recorrer ao que é contado pelos brancos, a partir de documentos de repressão.

Essa concepção desloca o quilombo de um marco histórico fechado para uma prática política contínua de liberdade. O quilombo não é apenas refúgio geográfico, mas projeto coletivo de existência, conexão com ancestralidade e autonomia cultural.

Quando a Fazenda São Bernardo recebe há mais de sete anos o Arranchamento Indígena, ou acolhe o Batuque de Umbigada da região de Rafard, Capivari e Tietê, quando sedia o Encontro Cigano “Bênçãos de Sarah” que reuniu mais de 500 ciganos em 2025, ela opera como espaço de reencontro com passados diaspóricos e tradições que historicamente enfrentaram repressão e invisibilização. Nesse sentido, a Fazenda pode ser pensada como território de aquilombamento simbólico contemporâneo. Não no sentido jurídico, mas no sentido político de reunião consciente para viver cultura, memória e pertencimento. Reflito, ainda dentro do pensamento de Nascimento (2009), sobre a importância de depositarmos nosso olhar na necessidade de produzirmos teorias e políticas públicas de cultura a partir dessas oralidades, vivências e experiências

daqueles que, em seus corpos e memórias, deixam legados importantes, reescrevendo a história através de diálogos e sem nos submetermos às abordagens europeias. Não significa não reconhecer esse outro pensamento, mas nos ressignificar a partir de novas abordagens e tradições, para nos contaminarmos e produzirmos através de novos caminhos. O corpo é o documento. A expressão "O corpo é o documento" é fundamental para compreender o que ocorre nos encontros culturais da Fazenda. O batuqueiro que aquece o tambu no fogão a lenha, o indígena que compartilha saber ancestral em roda, o cigano que celebra fé e tradição, inscrevem no território narrativas que não dependem exclusivamente de arquivos escritos. São documentos vivos. Se retomarmos a advertência de Beatriz Nascimento sobre a documentação histórica feita sob a ótica da repressão, percebemos que espaços como a Fazenda São Bernardo tornam-se fundamentais para reequilibrar a narrativa. Ali, o registro não é apenas documental; é experiencial. A oralidade, a música, o rito, a dança e a partilha compõem outra forma de historiografia cultural. Ao acolher essas manifestações, tanto a gestão associativa da Abaçaí quanto a gestão pública municipal assumem responsabilidade de proteger e incentivar expressões que, durante décadas, permaneceram à margem das políticas oficiais. A política pública cultural, nesse caso, deixa de ser mero instrumento administrativo e passa a operar como garantia de existência coletiva.

Considerações Finais: território, redistribuição e reconhecimento

A aplicação da teoria de Nancy Fraser ao caso da Fazenda São Bernardo evidencia que a justiça cultural exige articulação entre redistribuição e reconhecimento. A restauração do casarão, a busca por financiamento e a institucionalização da política cultural configuram dimensões redistributivas. A valorização do Batuque de Umbigada, dos povos Indígenas, do Encontro Cigano e da própria Casa onde nasceu Tarsila, configuram dimensões de reconhecimento. Quando essas duas frentes caminham juntas, aproximam-se da paridade participativa na qual confiamos como política pública cultural efetiva.

A experiência de Rafard demonstra que mesmo em um município de pequeno porte, é possível estruturar política cultural orientada por princípios democráticos, desde que sustentada por cooperação interinstitucional, formação técnica e compromisso ético. A Fazenda São Bernardo, enquanto ponto de memória ativado, materializa essa articulação entre território privado, memória coletiva e responsabilidade pública.

Fechamos com a convicção de que uma ação cultural compromissada com a prática libertária, autêntica de empoderamento e autonomia do ser humano, fortalecida entre redes e sustentada por institucionalidade democrática, pode atravessar silenciamentos históricos. A integração entre redistribuição e reconhecimento não é apenas categoria teórica, mas horizonte prático para a construção de políticas culturais no interior paulista.

Referências Bibliográficas

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós socialista. Cadernos de Campo, São Paulo, 2002.

FRASER, Nancy. Redistribuição ou reconhecimento? In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange. London: Verso, 2003.

FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? In: SOUZA, Jessé; MATTOS, Patrícia (org.). Teoria crítica no século XXI. São Paulo: Annablume, 2007. p. 79–94.

FREIRE, Paulo. Ação cultural para a liberdade e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. Educação na cidade. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

JORNAL O SEMANÁRIO. Encontro cultural na Fazenda São Bernardo marca troca de saberes e fortalecimento cultural no interior paulista. Disponível em: https://www.jornalosemanario.com.br/encontro-cultural-na-fazenda-sao-bernardo-marca-troca-de-saberes-e-fortalecimento-cultural-no-interior-paulista/. Acesso em: 20 fev. 2026.

NASCIMENTO, Beatriz. O quilombo como instituição política e social. 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 105–127.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2002.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. Poemas de água: teatro, formação artística e ação cultural. Curitiba: Appris, 2019.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. A ação cultural e a defesa da vida pública. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 2, e95496, 2020.

MIRAR O FUTURO COM OS PÉS FINCADOS NO PRESENTE[1]

Relato de experiências na construção e implementação de políticas afirmativas no Instituto Mirante de Cultura e Arte

Dione Silva[2]
Iana Soares[3]

RESUMO:
Este texto sistematiza a experiência do Instituto Mirante de Cultura e Arte na construção e implementação de uma política institucional afirmativa integrada, voltada à equidade racial, social e de gênero, mirando a justiça social. A partir da atuação da Assessoria de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária, área permanente, o Instituto avança na consolidação de um modelo inovador de gestão cultural afirmativa, transversal a todos os seus processos organizacionais. Em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, ancorada em marcos legais e ampliada por uma abordagem interseccional, a política incorpora cotas, bonificações, estratégias de acolhimento, formação continuada e articulação comunitária e territorial. Neste relato, são apontados avanços, desafios e aprendizados que buscam ampliar debates. A experiência demonstra que políticas afirmativas efetivas exigem estrutura, transversalidade e compromisso contínuo, oferecendo um repertório replicável para a gestão cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Afirmativas; Articulação Comunitária; Gestão Cultural.

---

[1] O presente artigo é uma versão parcial do texto produzido para a coletânea "*Gestão Cultural e Políticas Afirmativas no Estado do Ceará - Vol. 1"*, organizado pelo Programa Cientista-chefe da Cultura do Governo do Ceará e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), ainda em fase de elaboração. Compartilhamos com o objetivo de ampliar as análises e reflexões, contribuindo com a qualificação e a consolidação da experiência. Além das autoras já nominadas, contribuíram com a sistematização das informações: Neyla Castro, coordenadora do Núcleo de Articulação Comunitária; Yara Albuquerque, coordenadora do Núcleo de Políticas Afirmativas; e Wanessa Brandão, coordenadora do Núcleo de Pesquisa Afirmativa e Territorial, núcleos integrantes da Assessoria de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária do Instituto Mirante.

[2] Dione Silva (dione.silva@institutomirante.org) é Assessora de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária do Instituto Mirante. Graduada em Gestão de Recursos Humanos, cursa especialização em Liderança e Gestão de Equipes.

[3] Iana Soares (iana.soares@institutomirante.org) é Diretora Executiva do Instituto Mirante. Jornalista pela Universidade Federal do Ceará, cientista social pela Universidade Estadual do Ceará. Tem mestrado em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Barcelona e especialização em Escrita e Criação pelo Centro Universitário Farias Brito.

1. Introdução

Sonhar com um Brasil onde há justiça social é um exercício que exige, além de imaginação, gestos concretos para erguer o sonho de forma real e coletiva. Se o racismo, o machismo e outros preconceitos de gênero e classe ainda estruturam a sociedade e as relações, também experimentamos, neste tempo em que vivemos, o acúmulo de lutas históricas e a conquista de direitos que buscam garantir o bem viver para grupos historicamente marginalizados.

O Instituto Mirante de Cultura e Arte, organização social de Cultura criada em 2021, atua na gestão de políticas culturais, no fomento às artes e na salvaguarda do patrimônio histórico e cultural do Ceará. Sua atuação é pautada pela construção coletiva, envolvendo trabalhadores, agentes culturais, artistas e instituições em rede, buscando dar respostas institucionais às desigualdades históricas e contribuir com a ampliação de direitos e a democratização do acesso à Cultura. Atualmente, o Instituto Mirante gerencia oito equipamentos que integram a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Ceará (RECE), vinculados à Secretaria da Cultura (Secult-CE).

Este relato tem como objetivo sistematizar e compartilhar uma síntese da experiência do Instituto Mirante na implementação de uma política institucional afirmativa, integrada, voltada para a equidade e a justiça racial e social no campo da Cultura. Enfatizamos o relato a partir do que vem sendo conduzido e irradiado pela Assessoria de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária, uma estrutura organizacional inovadora no cenário cultural brasileiro. Apresentamos um repertório de tecnologias sociais, políticas e administrativas que podem inspirar outras instituições na efetivação de ações afirmativas concretas e transformadoras.

Cabe pontuar que as políticas afirmativas têm sido implementadas de forma transversal e conectadas à missão específica, às linguagens artísticas, às expressões culturais, aos públicos e ao contexto territorial de cada equipamento cultural, que conta com programas e ações continuadas. A premissa de uma gestão em rede proporciona o intercâmbio contínuo entre as várias iniciativas criadas e desenvolvidas nos

equipamentos, observando o que há de singular e o que pode ser multiplicado na RECE, potencializando a implementação de políticas públicas culturais no Estado.

2. Marco legal e política institucional

O Instituto Mirante é uma das primeiras organizações sociais de Cultura no Brasil a ter uma área voltada especificamente para a construção e a execução de políticas afirmativas e comunitárias no campo cultural. Nesse sentido, a Assessoria de Políticas Afirmativas e Articulação Comunitária representa uma inovação no campo da gestão cultural brasileira. Estruturada como setor permanente, dotada de orçamento específico e equipe multidisciplinar, sua atuação é estratégica, sendo responsável por acompanhar, executar, transversalizar e inovar nas ações afirmativas em toda a instituição.

No que se refere às políticas afirmativas, a atuação do Mirante é ancorada no Decreto Estadual nº 35.819/2023, que regulamenta as cotas na Secult-CE e estabelece reservas mínimas para grupos historicamente marginalizados. Contudo, o Instituto adota uma interpretação ampliada e interseccional deste marco legal. Além da aplicação integral das cotas raciais em todos os seus processos seletivos, tanto para contratação de pessoas trabalhadoras, como em editais artísticos, o Mirante incorpora mecanismos complementares de bonificação e reserva de vagas para outros grupos sociais que também enfrentam barreiras históricas de acesso, como mulheres, com atenção especial às mães solo; pessoas trans e travestis; habitantes dos territórios onde os equipamentos culturais estão inseridos; pessoas inscritas no Cadastro Único para programas sociais; residentes em outros municípios do Estado, fora da região metropolitana de Fortaleza, promovendo a descentralização da política cultural.

Esta ampliação deliberada demonstra uma compreensão avançada da equidade, reconhecendo que as opressões se cruzam e que uma política verdadeiramente inclusiva deve considerar as múltiplas dimensões das identidades e da vulnerabilidade social.

3. Estrutura organizacional para a equidade: a Assessoria e seus Núcleos

Organizada em três núcleos especializados que atuam de forma integrada e sinérgica, a Assessoria de Políticas Afirmativas garante que o compromisso com a equidade perpassa desde a atuação interna até as ações finalísticas com o público.

3.1. Núcleo de Articulação Comunitária (NACA)

A atuação do Núcleo de Articulação Comunitária fundamenta-se na construção de vínculos comunitários sólidos e permanentes com os territórios onde os equipamentos estão inseridos. Parte-se da compreensão do território como espaço onde se materializam as ações, relações, disputas, afetos e a própria história social, reconhecendo-o como um lugar vivo e relacional (SANTOS, 1994). As ações do NACA são estruturadas em dois eixos centrais: desenvolvimento e articulação comunitária; e redução de danos e cultura.

Nesse contexto, o NACA promove ações voltadas à redução de danos, ao acolhimento da população em situação de rua, ao acesso democrático à cultura, ao fortalecimento das expressões afro-brasileiras, indígenas e da arte popular, reconhecendo a cultura como elemento fundamental de cuidado, pertencimento e transformação social.

Para a execução desta missão, o NACA conta com uma equipe multidisciplinar, composta por profissionais das áreas de educação social, articulação comunitária, redução de danos e serviço social, que atuam de forma integrada, garantindo a efetividade das ações e ampliando seu impacto social nos territórios.

O NACA opera a partir de um paradigma decolonial, que questiona e contesta os modelos tradicionais de intervenção social. Seu posicionamento teórico-metodológico está ancorado em quatro premissas fundamentais: a abordagem baseada na educação popular e na participação social; a compreensão da cultura como direito humano fundamental; a perspectiva da redução de danos como política de cuidado; a valorização dos saberes tradicionais e comunitários como elementos centrais na construção das práticas.

Nesse mesmo horizonte, o NACA compreende a redução de danos como uma prática de cuidado orientada por uma perspectiva decolonial, que se opõe às lógicas punitivistas, moralizantes e necropolíticas historicamente associadas às políticas sobre drogas. Tal abordagem reconhece o cuidado como um processo coletivo, amoroso e territorializado, fundamentado nos direitos humanos, na horizontalidade das relações e no protagonismo das pessoas e comunidades em situação de vulnerabilidade, afirmando a vida, a autonomia e a dignidade como princípios centrais da ação social (SURJUS; CASTRO; ROSÁRIO, 2023).

3.2. Núcleo de Políticas Afirmativas (NUPA)

O Núcleo de Políticas Afirmativas foi criado com o propósito de transformar o compromisso com a equidade em prática institucional e atua na consolidação das ações afirmativas no campo cultural. Atua em estreita parceria com os equipamentos culturais, auxiliando na implementação de políticas de ação afirmativa como a reserva de vagas e as bonificações em seus editais, que garantam acesso e participação, além de oferecer suporte nas seleções públicas. Sua atuação também inclui o acolhimento de pessoas trabalhadoras negras e trans, buscando promover um ambiente de trabalho diverso, inclusivo e flexível, por meio da elaboração de protocolos, diretrizes e ações de escuta ativa.

A NUPA estrutura sua atuação em bases teórico-metodológicas que transcendem a mera aplicação de políticas de ações afirmativas, posicionando-se como um dispositivo de transformação. Seus fundamentos articulam perspectivas críticas decoloniais, interseccionais e participativas, moldando um modelo próprio de intervenção afirmativa no campo da gestão cultural. Amparados por Munanga (1999), entre outros autores, compreendemos que as políticas afirmativas são fundamentais para corrigir desigualdades historicamente produzidas pelo racismo, garantindo igualdade material e não apenas formal.

Entre as ações desenvolvidas, destacam-se o Programa de Estratégia Antirracista, conjunto integrado de atividades para construção de uma cultura

organizacional antirracista, que inclui acolhimento psicológico especializado para profissionais negros, grupos de afinidade com agenda de cuidados coletivos e formações continuadas em letramento racial para todas as equipes; e o Programa "Dá teu Nome", com foco na inclusão da população trans, travestis e não-binária, que realiza anualmente um festival precedido por rodas afirmativas, cine-debates e ações de cuidado coletivo.

3.3. Núcleo de Pesquisa Afirmativa e Territorial (NUPAT)

O Núcleo de Pesquisa Afirmativa e Territorial (NUPAT) atua a partir de uma concepção de território que o compreende não apenas como recorte espacial, mas como instância simbólica, política e relacional de produção de sentidos. Inserido nos territórios onde estão localizados os equipamentos culturais geridos pelo Instituto Mirante e seus parceiros, o núcleo desenvolve pesquisas que partem do cotidiano, das memórias e das experiências urbanas vividas por moradores e agentes locais, reconhecendo esses espaços como lugares legítimos de produção de conhecimento

Para cumprir esse objetivo, dentre as ações que a NUPAT desenvolve, destaca-se o projeto Mapeamento Afetivo, um ciclo contínuo de formação, experiência e produção de conhecimento. Oferece atividades formativas, vivências e oficinas para jovens e adultos, abordando temas como patrimônio e memória, museologia comunitária, audiovisual, cultura alimentar, cartografia social e direito à cidade. Essas experiências são construídas a partir da escuta ativa dos territórios e da valorização das narrativas locais, reconhecendo que os vínculos afetivos estabelecidos pelos moradores com seus espaços de vida constituem elementos centrais para a compreensão da cidade.

> […] Parte-se, assim, do entendimento de que o urbano é produzido nas relações sociais e nas sensibilidades que emergem do cotidiano, uma vez que “as sensibilidades urbanas remetem aos afetos que se exprimem a partir das relações sociais que os moradores estabelecem com a cidade”, sendo essas relações responsáveis por atribuir sentidos aos lugares e delinear suas paisagens culturais (NOGUEIRA, 2015, p. 41).

Desse modo, o Mapeamento Afetivo se afirma como uma metodologia que privilegia o território vivido, permitindo apreender os significados que os sujeitos constroem sobre seus espaços e experiências. A partir dessas práticas e processos de escuta qualificada, o NUPAT atua também na construção de indicadores e diagnósticos culturais capazes de refletir a complexidade dos territórios, produzindo subsídios consistentes para o planejamento e a avaliação de políticas públicas no campo da cultura.

Nesse sentido, dialoga-se com a crítica formulada por Velho (2002):

> [...] Pretende-se, com isso, ir além da superfície e das aparências, procurando captar os significados da ação social e buscando perceber as visões de mundo que associam-se a identidades e desempenhos sociais. Ao enfatizar essas características, sugere-se que algumas análises sociais e boa parte das políticas públicas carecem de um conhecimento mais aprofundado, necessário para entender questões e problemas centrais não só das cidades, como da sociedade brasileira em geral. (VELHO, 2002, p.40)

A atuação do NUPAT fundamenta-se na indissociabilidade entre a produção de conhecimento e a transformação social, mobilizando metodologias participativas, teorias decoloniais e tecnologias sociais, materializando um modelo de pesquisa dedicado a valorizar os saberes dos territórios e a afirmação das diversidades como potência.

4. Análise da experiência

A experiência do Instituto Mirante demonstra que a efetividade das ações afirmativas na gestão cultural depende de múltiplos fatores inter-relacionados.

A criação de uma assessoria especializada, dotada de orçamento próprio, autonomia política e assento em espaços estratégicos e decisórios – como a Comissão de Ética e as reuniões de Diretoria –, configura-se como um requisito estruturante para a

sustentabilidade das políticas afirmativas. Esta estrutura organizacional assegura que as ações não se restrinjam a iniciativas isoladas, e sim que possam estar integradas de maneira orgânica e permanente à estratégia institucional. A escolha política do Instituto Mirante por institucionalizar essa área demonstra uma compreensão avançada da gestão cultural, afastando-se da lógica "projetista", caracterizada por ações pontuais e descontínuas, e afirmando um compromisso duradouro com a equidade.

As políticas afirmativas não se limitam apenas à Assessoria, mas permeiam todos os processos organizacionais: na Área de Desenvolvimento Humano, com participação em editais de seleção pública, contratações, promoções, formações, mediações de conflitos e acolhimento psicológico; nos Equipamentos Culturais, com análise e colaboração na construção de editais, apoio em curadorias, ações de difusão e formação; na Comunicação, com planos de ação conjuntos, publicações que dão visibilidade às pautas e representatividade nas imagens; no setor Administrativo-financeiro, com planejamento de indicadores e alocação de recursos para ações afirmativas.

A escuta ativa e a parceria genuína com os territórios não são atividades secundárias, e sim estratégias centrais. Com isso, alcançamos a legitimidade das ações territoriais, são construídos e fortalecidos vínculos de confiança duradouros, e garantida a pertinência cultural da programação junto ao território, promovendo o protagonismo comunitário.

O uso combinado de múltiplas ferramentas mostra-se mais eficaz no que se refere à inclusão e à permanência, com a aplicação de diferentes modalidades da política de ação afirmativa: cotas, com reserva mínima obrigatória; bonificações, com pontuação adicional; editais específicos, dedicados a grupos das políticas afirmativas; formação permanente, com letramento racial para equipes efetivas e terceirizadas; e ações de acolhimento, tanto psicológico especializado e individualizado para pessoas trabalhadoras negras, como os grupos de afinidade, que ampliam as estratégias de permanência.

5. Desafios identificados

A consolidação de uma cultura organizacional verdadeiramente antirracista demanda tempo, além de práticas e reflexões coletivas e permanentes, um processo que, como aponta Cida Bento, exige um compromisso contínuo com a desconstrução das estruturas que perpetuam as desigualdades (BENTO, 2014). Implementar mudanças profundas mobiliza aprendizados, ajustes e adaptações constantes e alguns desafios surgem no caminho. Em algumas áreas, percebe-se uma hesitação ou resistência às políticas afirmativas, mostrando que a mudança de mentalidade e de postura é um processo em andamento.

Como ressalta Madeira (2020, p. 160), "diante da discriminação e sub-representação dessas populações na realidade cearense, urge a efetividade das políticas específicas, ainda que provoquem controvérsias nos quadros institucionais. Sua efetividade rompe com estruturas de reprodução de desigualdades e redefine relações de poder". Portanto, é fundamental dar continuidade a essas ações para que possa haver uma transformação interna real.

Outro desafio é a complexidade para mensurar e avaliar os impactos qualitativos que surgem a partir do enfrentamento ao racismo e do desenvolvimento do sentimento de pertencimento às dinâmicas institucionais. É fundamental avançar na gestão do conhecimento, buscando sistematizar os dados para mensurar e avaliar as transformações em curso.

Pontuamos, ainda, como um desafio central, o desgaste psicológico de quem atua na linha de frente das áreas e trabalha diretamente com temas sensíveis e relatos de opressão e racismo, tendo que lidar com a sobrecarga emocional cotidiana. Esse trabalho, conforme reflete Sueli Carneiro, frequentemente recai sobre aqueles que já carregam o peso das desigualdades, exigindo uma resiliência adicional (CARNEIRO, 2005).

Para além disso, adentra-se uma dimensão psicossocial marcante: o estresse racial corporativo, uma experiência crônica de sobrecarga resultante da exposição prolongada a um ambiente hostil ou discriminatório devido à raça ou etnia. No contexto

institucional, ele se origina de estruturas, culturas e interações enviesadas. Suas principais fontes incluem a carga de representatividade, a expectativa de ser porta-voz de sua raça; a vigilância do ambiente, a necessidade constante de avaliar situações para detectar possíveis ameaças ou vieses; a assimilação cultural, o esforço de suprimir aspectos da própria identidade cultural para se "encaixar"; e as microagressões, como comentários ou comportamentos sutis, mas cumulativamente danosos. Essa dinâmica exaustiva, analisada por pesquisadoras como Lia Vainer Schucman, constitui um custo psicossocial invisível do racismo nas organizações (SCHUCMAN, 2020).

6. Estratégias para avançar

Para expandir e consolidar a experiência em curso, apontamos algumas questões que podem ser observadas e aprofundadas. É necessário ampliar os espaços de escuta, incorporando de forma contundente a participação de representações dos públicos das políticas afirmativas como etapa no planejamento anual das atividades e na elaboração de editais dos equipamentos culturais.

Outro passo importante é fortalecer uma "cultura de dados afirmativa" e avançar na criação de indicadores de impacto qualitativos e quantitativos voltados à avaliação integrada do acesso, da permanência e do protagonismo político-cultural dos grupos das políticas afirmativas nos equipamentos e nas equipes, qualificando os processos de monitoramento, avaliação e tomada de decisão institucional.

Destacamos, ainda, o fortalecimento das redes locais, formalizando e ampliando as parcerias com associações comunitárias e lideranças, garantindo que a programação cultural dialogue de forma permanente com as demandas dos territórios.

No que se refere à gestão das equipes, deve ser contínua e diversificada a sensibilização sobre a importância das ações afirmativas, com formação permanente e elaboração de materiais informativos com aspectos históricos, teóricos e políticos, além de práticos, sobre o funcionamento das reservas de vagas e bonificações, para consolidação das políticas afirmativas como política de excelência e justiça social.

7. Considerações finais

As estratégias de implementação de políticas afirmativas desenvolvidas pelo Instituto Mirante representam um paradigma inovador na gestão cultural pública brasileira. Além de ampliar o escopo tradicional das ações afirmativas, modificam os próprios modos de organização institucional do campo, indo além do cumprimento formal de cotas ao construir uma gestão cultural afirmativa que compreende a diversidade não como um tema ou departamento isolado, e sim como eixo estruturante de todas as suas políticas institucionais.

Por ser um modelo que reconhece as desigualdades raciais, territoriais, de classe, gênero e deficiência, a experiência demonstra que é possível e necessário criar estruturas especializadas com autonomia e recursos; integrar ações afirmativas em todos os processos organizacionais; adaptar estratégias às especificidades de cada equipamento e território; combinar políticas de acesso com ações de permanência e protagonismo; e transformar marcos legais em práticas vivas e contextualizadas.

Ainda, a experiência do Instituto Mirante evidencia que políticas afirmativas efetivas demandam forte articulação com os territórios. A adaptação das estratégias às especificidades de cada equipamento e de seus contextos sociais, históricos e culturais reafirma a centralidade dos territórios como espaços de saberes, práticas e narrativas, e não apenas como público a ser alcançado.

Ao sistematizar esta experiência, o Instituto Mirante cumpre um duplo compromisso: com a transformação social em seu campo de atuação e com a produção e compartilhamento de conhecimento que possa inspirar e reverberar em outras instituições culturais no Brasil. A gestão cultural afirmativa aqui documentada, mais do que apresentar um modelo fechado, oferece um repertório concreto e situado de práticas replicáveis de como operacionalizar e apontar caminhos possíveis para a construção da justiça social no âmbito da cultura, contribuindo para a consolidação de um campo cultural mais plural, democrático e radicalmente inclusivo no estado do Ceará e no Brasil.

Referências Bibliográficas

BENTO, Maria Aparecida Silva. Pactos da Branquitude: Um Discurso Sobre o Privilégio Branco e a Naturalização das Desigualdades Raciais. In: CARNEIRO, Sueli; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). Escravidão, racismo e desigualdade: reflexões sobre a branquitude. São Paulo: Editora Jandaíra, 2022.

CARNEIRO, Sueli. A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MADEIRA, Maria Zelma de Araújo. Política de igualdade racial na realidade cearense. Revista Em Pauta, Rio de Janeiro, v. 18, n. 45, p. 148–164, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventários, espaço, memória e sensibilidades urbanas. Educar em Revista, Curitiba, n. 58, p. 37–53, out./dez. 2015.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). Território, globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: Branquitude, Hierarquia e Poder na Corporação Multicultural. São Paulo: Veneta, 2020.

SURJUS, Luciana Togni de Lima e Silva; CASTRO, Júlia Kamata de; ROSÁRIO, Katharina Basílio do (org.). Redução de danos como política decolonial: enfrentamento coletivo e amoroso aos efeitos da guerra às drogas sobre populações em situação de vulnerabilidade. Santos: UNIFESP, 2023.

MESA X

Carnaval

PIMPOLHOS DA GRANDE RIO, FORMAÇÃO E INDÚSTRIA CULTURAL

Jonathan Fonseca[1]
Adriana Carvalho Lopes[2]

RESUMO:
O texto inclina-se olhar com especial atenção para a Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio, agremiação mirim ligada a Acadêmicos do Grande Rio, ambas localizadas em Duque de Caxias, Baixada Fluminense (RJ), para elaborar uma reflexão acerca da formação cultural disposta pela agremiação mirim e como isso se relaciona com a indústria cultural, tendo em vista o processo de mercadorização e espetacularização do samba e paralelamente dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Com esse percurso, pretendo analisar o diálogo entre a formação cultural proposta pela agremiação mirim e a indústria cultural, levando em conta os possíveis conflitos nesse diálogo e os interesses antagônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Formação, Cultura, Samba

As escolas de sambas mirins são instituições, artísticas, culturais e portanto pedagógicas, criadas na década de 1980 a partir da compreensão da necessidade da formação do *futuro do samba*. Desde os primórdios da construção dessas agremiações, a preocupação com o cuidado e circulação de saberes tradicionais do mundo do samba, ditou, e ainda dita, o modus operandi das escolas de samba mirins.

De modo geral, as agremiações mirins do estado do Rio de Janeiro, coadunam-se num projeto pedagógico, que desmembra-se na interface cultural e artística, de forma a mobilizar suas comunidades mirins com oficinas e projetos, desenvolvidos durante o ciclo carnavalesco, assentados nos valores civilizatórios negros, fundantes dos espaços associativas do samba. Nesse sentido, podemos afirmar

[1] Pedagogo (UERJ-FEBF); Especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ); Mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e Doutorando em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (UFRRJ). Email: jonathan.fonssecca@gmail.com

[2] Professora do departamento de Educação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEDU-UFRRJ). Email:adrianaclopes14@gmail.com

que as escolas de samba mirins são peças fundamentais no *ecossistema cultural* do samba carioca, devido à socialização de códigos e saberes culturais importantes que fertilizam a continuidade da longevidade das escolas de samba.

Pimpolhos da Grande Rio

A pimpolhos da Grande Rio é uma escola de samba mirim e também Organização Não Governamental (ONG) fundada em 2002 em Duque de Caxias (RJ). Escola mirim ligada a Acadêmicos do Grande Rio, a Pimpolhos tem como fundamento " a promoção da inclusão social e a educação através do carnaval e de diferentes linguagens artísticas, fortalecendo a cultura Brasileira (Pimpolhos, 2012)[3]. A agremiação mirim dispõe para sua comunidade uma cartela diversificada de projetos e atividades que entrelaçam aspectos culturais, artísticos e pedagógicos que para além do direcionamento para o carnaval, tais atividades e projetos, ampliam o campo de atuação profissional e artística para sua comunidade mirim. Dentre os projetos, destaco: *Escola de Carnaval*, programa que destina-se ao desenvolvimento de atividades educacionais e culturais na experiência de criação do carnaval. As oficinas conduzidas por profissionais de barracão percorrem a multidimensionalidade de linguagens artísticas presentes na artesania do carnaval, estimulando e sofisticando o processo criativo das crianças.

Outro projeto desenvolvido pela Pimpolhos é o *Carnaval Pedagógico*, forma de entendimento que a agremiação mirim encontrou para atender a dimensão cultural, pedagógica e artística de seu carnaval, que está para além do desfile. Com essa modalidade, a Pimpolhos desenvolve durante o período carnavalesco, oficinas artísticas e culturais baseadas no enredo que será levado para a sapucaí, estendendo assim debates pertinentes na qual o enredo aborda.

A atuação da Pimpolhos da Grande Rio não esgota-se nesses dois projetos. Em paralelo à condução desses dois programas, a Pimpolhos desenvolve oficinas de percussão (*Base Forte*); oficina de cavaquinho; oficina de mestre- sala e porta-bandeira;

[3] Portfólio da Pimpolhos da Grande Rio: https://www.pimpolhos.org.br/wp-content/uploads/2012/11/Portfolio_-Pimpolhos_2012.pdf

oficina de dança afro e passista. Em 2006, a escola mirim conduziu o projeto *Pimpolhos nas Escolas*, parceria com a Secretaria de Educação de Duque de Caxias, que consistia no desenvolvimento de atividades nas escolas municipais que incentivaram as artes e as potencialidades das crianças.

Essa gama de atividades e projetos demonstra a capilaridade da ação das Pimpolhos da Grande Rio no próprio território e a preocupação com o atendimento de sua comunidade, que abrange as crianças, adolescentes e suas famílias. As atividades desenvolvidas desde a sua criação, fortificam a preocupação e ação estratégica da Pimpolhos da Grande Rio na formação do futuro do samba mas também de profissionais artísticos e culturais provenientes de regiões periféricas. Devido a esse repertório de atuação, a Pimpolhos da Grande Rio conquistou em 2024 o reconhecimento do Ministério da Cultura, enquanto *Ponto de Cultura*, pelo atendimento que realiza para sua comunidade.

Em linhas gerais, tanto os projetos quanto às oficinas giram em torno do carnaval enquanto uma expressão cultural que mobiliza a comunidade durante boa parte do ano. Isso significa afirmar o propósito da agremiação mirim com o samba, com a sua continuidade, com a sua renovação e também com a manutenção da tradicionalidade, tendo em vista que ritos importantes, para o samba e para o carnaval, são socializadas de forma intergeracional, assegurando assim a fortificação com as suas raízes.

As oficinas e projetos dão conta do caráter festivo, lúdico e também pedagógico. O desenvolvimento da formação, artística e cultural, promovida pela Pimpolhos da Grande Rio localiza-se num fronteira que conecta interesses comunitários, tendo em vista que é uma escola de samba mirim e os anseios de uma cadeia produtiva carnavalesca que movimenta, econômica e turisticamente, a cidade do Rio de Janeiro.

Ao focalizar sobre o aspecto formativo das oficinas e projetos da Pimpolhos da Grande Rio, observo o teor pedagógico enquanto um dinamizador das atividades artísticas e culturais. Teor este que se baseia em saberes, em sua grande maioria orais, e que foram transformados, em alguma medida, nesse grande espetáculo que passou a ser os desfiles carnavalescos. Escamoteando essa espetacularização, a Escola de Samba

Mirim, aqui representada pela Pimpolhos da Grande Rio, cumpre um papel essencial de renovação dos quadros de sambistas, caráter elementar proposto por Arandir dos Santos, ou como é popularmente chamado no mundo do samba, *Careca,* na fundação da primeira Escola de Samba Mirim, Império do Futuro em 1983.

Esse processo de renovação ocorre a partir das oficinas e projetos desenvolvidos pelas Escolas de Samba Mirins, que vão introduzindo as crianças e jovens no samba. A partir dessa consideração, olhar para a formação na Pimpolhos da Grande Rio, é olhar em primeiro lugar, pelas lentes de atualização do mundo do samba e paralelamente um processo formativo peculiar de renovação que está profundamente conectado com os saberes e valores tradicionais que não são perdidos de vistas devido as ritualísticas presentes nas escolas de samba, tanto a escola de samba mãe quanto a escola de samba mirim.

Formação

Ao falar sobre formação, compreendo a necessidade de englobar o conjunto de oficinas/atividades e projetos que são ofertados pela Pimpolhos da Grande Rio à sua comunidade enquanto uma proposição pedagógica enredada nos valores civilizatórios negros. Obviamente, é uma escolha política compreender que há um projeto formativo, *em curso e em cortejo*, pela Pimpolhos da Grande Rio, por conceber que os festejos carnavalescos da Escolas de Samba, num todo, é um desfile, antes de tudo, de conhecimento. Essa conduta foi-me despertada pelas palavras de Alcione na concentração do desfile da Estação Primeira de Mangueira, em 2019, que apresentava o enredo “História para ninar gente grande”. Na então ocasião, a cantora afirmava o compromisso pedagógico das Escolas de Samba com a educação de seu público. Sua fala era reforçada pelo conteúdo do desfile, que questionava a historiografia oficial e ao mesmo tempo localizava os sambistas num lugar de destaque na história social brasileira.

Desde então venho encarando os desfiles como um ato formativo, compreendendo isso como processo contínuo, artesanal e profundamente cultural, tendo

em vista o samba como balizador dessa formação. Nesse paradigma formativo, o samba, fio condutor da formação artística e cultural na Pimpolhos da Grande Rio é o elemento que direciona um processo formador na qual as crianças e adolescentes caxienses são expostas a um processo de "construção do sujeito humano no tempo histórico e no espaço social, como sujeito integralmente ético e político, pessoa-habitante de um universo coletivo (SEVERINO, 2006, p.)". Ao dialogar com Severino (2006) trago elementos primordiais para o desenvolvimento formativo a partir do paradigma do samba: o reconhecimento da coletividade, da territorialidade e da política como ingredientes fundamentais na formação do sujeito.

A contribuição de Alcione e o apontamento de Severino (2006) sobre o aspecto filosófico na formação, foram disparadores para pensar a artesania dessa escrita que também é reflexo de literaturas pregressas (RIBEIRO, 2009; LOPES, 2019; SOARES, 2023) que reconhecem o valor pedagógico batucalizado na procissão negra. Dito isso, ao direcionar o meu olhar para a Pimpolhos da Grande Rio, busco reconhecer em suas atividades um ato formativo, cultural e artístico, com as crianças e futuros sambistas.

Para tanto, cabe salientar a organização de atividades/oficinas e projetos da Pimpolhos empreendidas ao longo do ano. De início, vale registrar a temporalidade específica dessas atividades. O calendário carnavalesco opera durante o ano inteiro, desde a sua concepção e pesquisa, até a sua materialização na avenida. Isso significa que suas comunidades estão envolvidas desde as movimentações iniciais: a divulgação do enredo, a leitura da sinopse, o desfile dos protótipos das fantasias e entre outras atividades que vão modelando o ciclo carnavalesco. Essas práticas, muito comuns nas Escolas de Samba Mirins, já é um ato inicial de formação, pois esses ritos comuns a todas as escolas, são acompanhados de momentos de reflexão e conscientização do que será levado para a avenida.

A Pimpolhos da Grande Rio oferta as seguintes oficinas: Artes Visuais; Escolinha de percussão Base Forte; Dança Afro; Mestre Sala e Porta-Bandeira e Cavaquinho. O primeiro dado obtido a partir dessa lista é a conexão com as diferentes linguagens artísticas que compõem o cardápio das formações. Essa multilinguagem

atende aos próprios requisitos das dimensões artísticas da Escola de Samba, que é um espetáculo feito, nos termos de Sodré, a partir do “envolvimento sensorial” (SODRÉ, 1998, p.55) onde a visão e a audição são recursos primordiais para a fruição. As inscrições são feitas pelos responsáveis que acompanham todo o desenvolvimento das oficinas às terças-feiras e aos sábados na quadra da Acadêmicos do Grande Rio.

Por não ser uma formação de caráter escolar, as oficinas são cíclicas e comportam um contingente de variadas faixas etárias que têm em comum o desejo pelo conhecimento, artístico e cultural, que constroem o samba. Logo, compreende-se nessa condição cíclica e variada das oficinas, o intuito de uma contínua formação que conduza um percurso pedagógico-artístico onde as crianças e adolescentes são alimentadas por saberes que atravessam o corpo e territorialidade e que fazem acessar conhecimentos tradicionais socializados na relação intergeracional. Nessa condição, o samba, enquanto status gnosiológico negro, coloca para as oficinas/atividades artísticas e culturais dessa comunidade mirim, a necessidade de uma formação com intuito de “desenvolver os âmbitos intelectual, cultural, ético, estético e político dos indivíduos (NICOLAU, 2013, p.41)”.

A partir da amplitude dessa formação, podemos perceber como os encontros nas quadras são profícuos espaços de construções coletivas de um fazer espetáculo que não é reduzido ao patamar de algo meramente festivo. As oficinas e paralelamente a formação na Pimpolhos da Grande Rio é o reafirmamento do pacto da longevidade do samba enquanto expressão cultural e pedagógico, na confluência de epistemes, que envolve canto, dança e visualidades, formulam um paradigma de vida comunitário, que por vezes é assediado pela espetacularização, na qual o samba e os desfiles, são alvos.

Pensar a condição formativa na Pimpolhos da Grande Rio é praticamente inerente ao comum de todas as escolas de Samba Mirins. Careca, o fundador do Império do Futuro em 1983, já preconizava a premissa formativa da comunidade como um dos pilares existenciais que justificariam as Escolas de Samba Mirins. Segundo Careca “ Quando pensei na escola mirim, a idéia era de que, além de ensinar a arte do samba, lá formássemos aderecistas, costureiras, aramistas…”(Revista, 2015, p. 11). Esse trecho

extraído da entrevista com Careca é um elemento ilustrativo para conseguir visualizar a ramificação das atividades nas Escolas Mirins e em específico na Pimpolhos da Grande Rio, pois ao olhar a distribuição das oficinas e projetos desenvolvidos pela escola de Duque de Caxias e o descrito pelo fundador da primeira escola de samba mirim, perceber-se o espelhamento do propósito formativo que abrange desde as artes manuais às artes intelectuais/corpóreas.

O sentido formativo na Pimpolhos da Grande Rio, a princípio conecta-se com um projeto pedagógico e cultural específico desenvolvido nas Escolas de Samba Mirins que sinaliza e afirma essas instituições como locus pulverizadores de saberes. A partir dessa circunstância, podemos compreender a Pimpolhos da Grande Rio como um pólo dinamizador de sociabilidade negra e periférica, bem como um espaço irradiador de valores civilizatórios preservados nos ritos tradicionais socializados nas oficinas e projetos.

A consideração posta anteriormente leva em consideração a gênese das Escolas de Sambas, instituições essas criadas no período pós-aboliação por negros escravizados ou filhos de escravizados de caráter associativista com a finalidade de reorganizar os valores e paradigmas de vida negra em novos territórios. Frisar esse panorama na constituição do projeto formativo na Pimpolhos da Grande Rio é de suma importância, pois são esses saberes que dinamizam os projetos e oficinas. São saberes do bailado do mestre sala e porta-bandeira, suas reverências e posturas; o desfralde do pavilhão que sinaliza o cumprimento do legado da instituição. São os *saberes batucalizdos* através dos ritmistas formados pela Base Forte que conduzem a procissão da inteligência negra e reafirma, através do corpo, do ritmo o constante sentimento de transformabilidade em que o samba elabora, sem ao menos esquecer suas raízes.

As oficinas e projetos da Pimpolhos da Grande Rio dialogam com a expressão cultural do samba e posicionam as quadras de escolas e a sapucaí enquanto uma grande sala de aula aberta. Nessa condição, a Pimpolhos da Grande Rio, opera em distintas frentes, como a cultural e artística mas também a social, por se inclinar na preocupação com uma formação que dialogue com a realidade social, como bem localiza Camila

Soares, gestora da Pimpolhos da Grande Rio " Os dirigentes preocupam-se como o futuro, a cidadania, educação, bem estar das meninas e meninos envolvidos neste processo, ou seja, existe todo um apelo social (Revista, 2016, p.42). Nessa fala da então gestora da Pimpolhos da Grande Rio, o projeto de formação inclui a dimensão política da cultura e da arte ao reconhecer o valor social dos projetos implementados na sua comunidade.

Outro elemento fundamental para a melhor compreensão da formação artística e cultural na Pimpolhos da Grande Rio é o enredo. Para a instituição, a elaboração da narrativa que será contada na avenida a partir do conjunto alegórico, fantasias, bateria, comissão de frente e samba, é fruto do envolvimento de toda a sua comunidade no que a Pimpolhos denomina enquanto *enredo participativo*. Nessa modalidade, crianças, adolescentes e profissionais, decidem em conjunto o que será apresentado na avenida de modo a integrar a todos num projeto que será desmembrado nas atividades cotidianas da escola mirim.

> Pensar e construir o enredo no contexto mirim requer, também, um olhar pedagógico. Pois a proposta é que o tema apresentado na Marquês de Sapucaí tenha desdobramentos durante o ano nos diversos trabalhos desenvolvidos com as crianças (Revista Cartilha do Samba, 2016, p.42).

Essa afirmação expõe como o enredo é um dos vetores para o desenvolvimento da formação artística e cultural na Pimpolhos da Grande Rio. O que se comunica com Natal (2019, p.190), quando o autor afirma que " O enredo funciona como um tema central em torno do qual se articulam elementos plásticos, musicais e de sociabilidade das instituições carnavalescas". Essa conexão demonstra como as atividades formativas gravitam em torno de questões presentes no tema principal, que é o enredo. Pensar a extensão das oficinas como um desdobramento do enredo reafirma considerar a construção dos desfiles como uma trama pedagógica, feita a partir de muitas *mãos, cabeças e pés pensantes.*

Ao elaborar a associação da formação cultural com as oficinas ofertadas pela Pimpolhos da Grande Rio, identifico o caráter processual e pedagógico entrelaçado nesse percurso. Um fazer pedagógico que é característico de um espaço não escolar,

onde os saberes são acionados a partir de outros estímulos, como por exemplo, os instrumentos, o pavilhão, as sandálias e o próprio corpo. E ainda assim, há a circularidade de saber, demonstrando que o conhecimento pode habitar nas relações, nas trocas e nas escutas. Ao rememorar essa condição me alinho ao descrito por Nicolau (2013, p.40) quando o autor descreve que a formação cultural " não é apenas o resultado final de um processo pedagógico (apreensão do conhecimento acumulado culturalmente), mas o próprio processo de formação do homem em sua totalidade".

Diante do exposto, nota-se que o desenvolvimento de oficinas no interior da Pimpolhos da Grande Rio atende aos desejos tradicionais de formação de novos sambistas, o que retorna ao caráter basilar das escolas de samba mirins, mas diante de um nova conjuntura e tempo, também atende e negocia com a indústria cultural que se formou em volto do samba. Obviamente que essa relação tem a sua própria dinâmica, devido às forças em disputa. De um lado, o aspecto da tradicionalidade e todos os outros valores civilizatórios fundantes da escola de samba que por vezes choca-se com a ganância, a superficialidade da indústria cultural. E nessa fronteira a Escola de Samba, na tentativa de balancear as forças de modo a garantir a sua subsistência.

Desse modo, olho novamente para a Pimpolhos da Grande Rio e seu reconhecido projeto de formação, para pensar a interface com a indústria cultural e a forma encontrada para tecer esse diálogo. Portanto, convido para essa escrita o *Carnaval Experience*, modalidade de projeto relacionado a Acadêmicos do Grande Rio e a Pimpolhos da Grande Rio, que funciona como um janela que acena para a indústria cultural carioca sem perder de vista as ritualística e saberes fundamentais para o samba.

Indústria Cultural

O *Carnaval Experience* é um braço de atuação da Pimpolhos da Grande Rio em conjunto com a sua escola mãe, Acadêmicos do Grande Rio, há pelo menos dez anos de atuação, desenvolvida em um galpão na Cidade do Samba, Zona Portuária do Rio de Janeiro. A sua principal finalidade é ofertar para turistas, nacionais e internacionais,

tours especializados em carnaval que na linguagem mercadológica pode ser lida como, "proporcionar a experiência do carnaval para o público".

Na descrição de suas atividades, o carnaval experience se coloca enquanto especialista no ramo turístico do carnaval carioca, onde nas suas visitas, é possível conhecer os bastidores da criação dos desfiles das escolas e a história do samba. Nesse trajeto, que acontece em um espaço dentro da Cidade do Samba, os grupos de visitas experimentam a sonoridade, a dança, as vestimentas e tudo o que for relacionado ao momento do desfile de carnaval.

Para tanto, vale comentar algumas implicações para localizar o panorama da relação carnaval e indústria cultural cristalizada no imbricamento do Carnaval Experience, Pimpolhos da Grande Rio e indústria cultural. O samba enquanto expressão cultural adquire o status nacional devido ao investimento, principalmente a partir da década de 1930, pelo entendimento do poder público, da criação de uma identidade nacional que amorteceu, em tese, durante a manifestação moméstica, os conflitos sociais existentes no Brasil (conflitos de raça e classe).

Desde então, há um crescente olhar e investimento público nas festividades com o intuito de camuflar as desigualdades e exportar para o mundo, o samba como um agente aglutinador e "pacificador" das assimetrias brasileiras. Junior (2017, p.238) aponta que "durante a década de 1930 os desfiles das escolas de samba são oficializados e passam a fazer parte do calendário oficial da cidade" demonstrando o interesse político na festa e o seu uso como veiculação de valores nacionais. Esse interesse político sobre a festa tem um caráter de classe e raça bem delimitado e evidente. Enquanto uma manifestação negra e pobre, o processo de "industrialização" do carnaval carioca é financiado pelos interesses de altas classes e brancas, que com o capital, em suma, descaracteriza o real sentido da festa. Esse movimento é sinalizado por Candeia e Isnard (1978, p.70) quando ambos os autores explicitam a "infiltração da classe média substituindo os valores autênticos pelo poder econômico."

Ainda nesse mesmo período, Junior (2017, p.238) localiza que "o poder público através da prefeitura do então distrito federal auxiliou as escolas de samba através de

uma verba financeira", selando um subsídio para a produção dos desfiles. Obviamente que no decorrer do tempo outras formas de subvenção foram alimentando essa cadeia produtiva. Nesse caso podemos indicar a relação com a contravenção (Jogo do bicho), principalmente no cenário carioca, mas também os patrocínios e a verba das transmissões (rádio e TV).

Esses dois últimos itens correspondem ao processo, apontado por Nunes (2021) de *turistificação* do carnaval carioca e a relação com as mídias. Nessa condição, principalmente da década de 1930 em diante, " o poder municipal parece ter compreendido o carnaval como um negócio que geraria lucros para a cidade e, portanto, começou a controlar mais de perto a festa, que passou a ter como propósito expresso também a atração de turistas" (NUNES, 2021, p.103). No decorrer das décadas que sucedem a 1930, o processo de expropriação mercadológica do carnaval vai adquirindo maior sofisticação e robustez devido a crescente investida do capital, principalmente através da mídia radiofônica e propagandistas. Algo que é complementado por Lima (2022), quando o autor afirma que

> É no período que começa nos anos 1950 e vai até o início da década de 1980 que o desenvolvimento da festa vai mudar de patamar, saindo de um festa popular e familiar para sua incorporação a indústria cultural enquanto produto mercadológico (LIMA, 2022, p.47)

Toda essa dobradura, do tempo e das qualidades do investimento, vão posicionar o carnaval como uma janela, turística e cultural, do Rio de Janeiro. Esse panorama, que inicia-se na década de 1930 e tem o seu amadurecimento na década de 1980 com a criação do Sambódromo e da monopolização da transmissão dos desfiles pela Rede Globo, reafirmam uma aposta no Carnaval como obtentor de lucro. Esse contexto é relevante para a discussão apresentada no texto, pois é justamente nesse conjunto de transformações, na qual o carnaval irá sofrer nesses mais de cem anos de existência, que a inclinação ao setor turístico, industrial do ramo cultural chama a atenção na descrição dos objetivos elencados pelo *Carnaval Experience*.

Certamente a relação com o ramo turístico e cultural das atividades do Carnaval Experience é derivado de uma observação dos caminhos pavimentados por uma

indústria cultural ávida pelas cifras que o samba pode proporcionar. As atividades ofertadas pelo Carnaval Experience condensa a multisensorialidade e dimensionalidade, artística e cultural, que as comunidades das escolas de samba vivenciam ao longo do ano, expondo assim para os turistas, o paliativo da infinidade de coisas que constroem o carnaval, o samba e todo o espetáculo que atravessa essa expressão cultural.

Dentro do galpão do Carnaval Experience, é recriado a atmosfera do samba, com passistas, ritmistas, aderecistas, alegorias, fantasias e intérpretes para dar subsídio a experiência do que é realmente viver do e para o carnaval. E é nesses quesitos que estabelece-se conexão com a Pimpolhos da Grande Rio. Ao apontar sobre o caráter formativo da agremiação mirim, localizei o intuito com o futuro do samba, mas que também esse objetivo capilarizou-se, atingiu e negociou com os interesses capitais. Isso significa compreender que para além da preocupação com a renovação do quadro de sambistas, a Pimpolhos da Grande Rio, passa em alguma medida, a atuar na relação dessa tríade, formação, samba e indústria cultural. Essa conexão foi captada de forma óbvia, devido ao reconhecimento do gerenciamento da Acadêmicos do Grande Rio e da Pimpolhos da Grande Rio nas atividades turísticas do Carnaval Experience.

Muito dos profissionais que articulam as atividades do Carnaval Experience são provenientes das bases da Acadêmicos do Grande Rio, ou seja, são frutos de projetos implementados pela Pimpolhos da Grande Rio, visando uma formação artística e cultural que, de certa forma, instrumentalize esses e essas sambistas com saberes acerca da produção de uma fantasia; de uma alegoria; do bailado do passista; do bailado do mestre-sala e porta-bandeira de modo a atuar tanto com o mercado cultural, quanto com a sua própria comunidade.

Por mais que o objetivo da Pimpolhos da Grande Rio não seja, em primeiro dado, uma formação “técnica” para um mercado de trabalho que atenda uma cadeia produtiva da cultura carioca, as transformações que essas agremiações e consequentemente os desfiles foram sendo alvos, ampliaram o espectro de atuação, onde a relação com a indústria cultural passou a ser mais uma modalidade de ação.

Longe de querer afirmar que a relação com a indústria cultural seja a ação em que mais a Pimpolhos da Grande Rio canalize seus esforços. Isso, a princípio, fere o aspecto tradicional e fundante das Escolas de Samba Mirins, que em sua gênese estão imbricadas na renovação dos sambistas. Mas diante dessa nova conjuntura, a agremiação mirim atua de modo a balancear a tradicionalidade e ancestralidade no aspecto formativo mas de modo a estender para uma ação laboral fincada nos valores civilizatórios socializados nas oficinas e projetos. Esse traço, ao operar na interface da indústria cultural e formação, ganha novos vetores ao pensar em uma condição importante para a subsistência do samba: a profissionalização dos sambistas e o reconhecimento da genialidade dos saberes oriundos da gnose negra.

Diante do cenário, onde o assédio do capital de maneira inescrupulosa, ameaça a existência da tradicionalidade, da ancestralidade em nome da espetacularização do paradigma de vida, pensar essa relação da Pimpolhos da Grande Rio e Carnaval Experience, é notar um diálogo consistente de ampla frente, tanto com as raízes do samba, quanto com a indústria cultural, sem deixar desidratar elementos característicos primordiais, como a ritualística do bailado de um porta-bandeira; quanto o giro de uma baiana e o respeito ao pavilhão.

Enquanto acena para o capital com o Carnaval Experience, a Pimpolhos da Grande Rio fortalece seu compromisso com o desenvolvimento de atividades e projetos onde não se deixa esquecer as suas raízes. Inevitável ao falar sobre raízes, cultura, samba e indústria cultural e não mencionar Candeia e Isnard (1978), onde os autores analisaram o cenário do carnaval carioca frente as invasivas do capital. Nessa pesquisa os autores elaboram um conjunto de reflexão sobre a perda dos sentidos e significados ritualísticos do samba devido a captura pela indústria cultural devido ao “faturamento fabuloso” (Candeia; Isnard, 1978, p.70) em que os empresários enxergaram nessa manifestação cultural.

Nesta obra, os autores trazem contribuições contundentes que nos ajudam a pensar no diálogo, muita das vezes não exitoso, da indústria cultural e o samba. Uma passagem em questão da obra, lança um olhar cuidadoso sobre formação proporcionada

pelas e nas Escolas de Samba e consequente perda desse valores em detrimento do capital. Segundo os autores " À medida que os meios de comunicação de massa se interessam pelos sambistas, lhe são oferecidos estímulos para que mudem suas características a fim de atender ao consumo, em detrimento de suas próprias tendências adquiridas nas Escolas (Candeia;Isnard, 1978, p.68).

Nesse fragmento os autores, na década de 1970, já identificaram como a supressão dos valores civilizatórios adquiridos nas Escolas de Samba frente aos interesses da indústria cultural acaba por minar o real sentido existencial dessas agremiações. Pensar esse fragmento, nesse texto, é reconhecer em como a Pimpolhos da Grande Rio opera no contrário nessa disputa de forças, conseguindo elaborar esse malabarismo sem pender para a perda do significado tradicional de sua própria existência. O Carnaval Experience pode ser entendido enquanto uma ferramenta nesse diálogo onde os interesses capitalistas coexistem com valores tradicionais.

Ao bordar a discussão da relação entre indústria cultural e Escola de Samba, através da chave Carnaval Experience e Pimpolhos da Grande Rio, sendo atravessado pelo aspecto formativo, fomento um debate sobre a manutenção desses saberes frente ao avanço da injeção do capital, que a priori, desmantela a tradicionalidade e ancestralidade que fundamentam manifestações culturais em nome do lucro.

Identifiquei essa relação triangular a partir da observação do trânsito de muitos meninos e meninas que são frutos da Pimpolhos da Grande Rio, exercendo funções culturais no interior do Carnaval Experience. Essa modalidade de emprego significa uma porta de entrada para a profissionalização de passistas, mestres de baterias, mestre-salas e portas-bandeira, e entre outras funções, sem deixar esquecer os fundamentos socializados no período formativo na Pimpolhos da Grande Rio.

Considerações Finais

A formação cultural e artísticas ofertada pela Pimpolhos da Grande Rio a sua comunidade mirim, condensa conhecimentos próprios do mundo do samba, o que significa encarar essa expressão cultural e a quadra de escola de samba enquanto uma

instituição formadora tipicamente carioca que fermenta uma crescente cadeia produtiva da indústria cultural.

Ao atribuir ênfase na dimensão formativa da Pimpolhos da Grande Rio e o diálogo com a indústria cultural através do Carnaval Experience, chamo a atenção para o caráter elementar do saberes tradicionais como balizadores da constante consciência da importância da expressão cultural estar acima do sentido vago do espetáculo, como bem é para a indústria cultural. O valor formativo desenvolvido pela Pimpolhos da Grande Rio pode ser compreendido pela contribuição de Ana e Pinto (2025) quando os mesmo afirmam a formação como um ingrediente relacionado à realidade e que auxilia no desenvolvimento de novos paradigmas sem se desconectar dos seus princípios fundantes. Segundo os autores:

> Uma formação que, mediada pela comunicação e interação, permite a leitura da realidade pelos seres humanos e, consequentemente, leva-os a entender a sociedade em que vivem, entrelaçando seus pontos de vista como o conhecimento sistematizado e criando novos saberes e formas de agir no contexto em que está inserido. (ANA; PINTO, 2025, p. 4)

Com essa contribuição quero frisar pela ferramenta da criticidade na formação artística e cultural na Pimpolhos da Grande Rio frente a dimensão capitalista. O diálogo triangular entre Pimpolhos da Grande Rio, formação e indústria cultural ocorre de forma amistosa muito pelo fato da agremiação mirim ser essa espécie de balança que equilibra essas forças. Por mais que o avanço do capital, através da espetacularização, seja nessa balança o fator de maior peso e consequentemente de maior volume nessa disputa, a formação artística e cultural da agremiação é capaz de criar estratégias para a sobrevivência da tradicionalidade do samba em paralelo ao atendimento de interesses privados.

Por fim, esse diálogo, onde a indústria cultural (capital) exerce maior força, não mingua a continuidade das ritualísticas e conhecimentos tradicionais do samba, devido a existência de projetos e oficinas que continuam a pactuar com o compromisso político com esses saberes, mesmo diante dessa nova conjuntura. Investigar esse diálogo fez perceber a agência da Pimpolhos da Grande Rio enquanto uma instituição cultural e

artística capaz de articular essas interfaces sem descaracterizar a manifestação do samba.

Referências Bibliográficas

ANA, Wallace Pereira Sant; PINTO, Umberto de Andrade. A educação,a filosofia e o processo de formação humana: uma reflexão a partir da perspectiva histórica, ontológica, pública e libertadora. Educação: teoria e prática, n.69, v. 35, 1-22. < https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/18112 >, 2025.

CANDEIA, Antônio Candeia Filho; ARAÚJO, Isnard. Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro, Editora Liador/Seec, 1978.

JUNIOR, Mauro Cordeiro de Oliveira. Carnavalescos e Escolas de Samba S/A: Produção simbólica, indústria cultural e mediação. Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n.24, v. 1, 232-255. < https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17463 >, 2017.

LIMA, Bruno Souza Duarte. Escolas de Samba no Rio de Janeiro: Cultura, apropriação dos desfiles e precarização no barracão. 2022 (Dissertação de Mestrado) Programa de Estudos Pós-Graduados em Economia Política, PUC, São Paulo-SP.

LOPES, Carla Machado. Entre educação e espetáculo: escolas de samba mirins no Rio de Janeiro. 2019 (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ, Rio de Janeiro- RJ.

NATAL, Vinícius. Enredo, “Em Rede”: Trajetórias e cruzamentos de narrativas na escrita de um texto carnavalesco. Arquivos do CDM, n. 2, v. 7, 175-193. < https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/31663 >, 2019.

NICOLAU, Marcos Fábio Alexandre. O conceito de formação cultural (Bildung) em Hegel. 2013 (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, UFC, Fortaleza- CE.

NUNES, Lara Jogaib. O processo de turistificação do carnaval do Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias (1922-1932). 2021 (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História, Unirio, Rio de Janeiro-RJ.

RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama Alves. Novas conexões, velhos associativismos: projetos sociais: projetos sociais em escolas de samba mirins. 2009 (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, UERJ, Rio de Janeiro, RJ.

Revista Cartilha do Samba. Rio de Janeiro: AESM-RIO, n. 7, 2016.
_____. Rio de Janeiro: AESM-RIO, n.6, 2015.

SANTOS, Adriane Soares dos. Nós temos aprendizes, o amanhã está garantido: os processos de aprendizagem do ser sambista na escola de samba mirim Aprendizes do Salgueiro. 2023 (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós- Graduação em Educação, PUC, Rio de Janeiro, RJ.

SEVERINO, Antônio Joaquim. A busca do sentido da formação humana: tarefa da filosofia da educação. Revista da Faculdade de Educação da USP, n.3, v. 34, 619-634 < https://www.scielo.br/j/ep/a/rhVxLn4XhLWjYJKXB7grswG/?format=html&lang=pt >, 2006.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro, Editora Mauad, 1998.

ENTRE O ESTADO E O MERCADO: O CARNAVAL DE RUA E AS POLÍTICAS CULTURAIS.

Teylor Fuchs Cardoso dos Santos[1]

RESUMO:
O presente artigo examina o carnaval de rua no Brasil no século XXI e as políticas culturais, tomando-os como tema de análise das disputas em torno da ocupação do espaço urbano, da regulação estatal e dos processos recentes de institucionalização e mercantilização da festa. A partir do diálogo com a sociologia urbana, análise das políticas culturais, o estudo aborda, por meio de levantamento bibliográfico de livros, artigos e teses, produzidos principalmente nos últimos dez anos, os carnavais de rua do Rio de Janeiro -RJ, São Paulo - SP, Belo Horizonte - BH, Porto Alegre - RS e Campo Grande - MS, discutindo as formas assumidas pelo ordenamento público, pela mediação institucional, pela atuação de agentes privados na organização da festa e a atuação de seus organizadores.
Palavras-chave: Carnaval de rua; políticas culturais; direito à cidade; institucionalização; mercantilização.

Introdução

O carnaval ocupa lugar central no imaginário social brasileiro, frequentemente associado à ideia de festa, liberdade e suspensão provisória da ordem social. No entanto, longe de constituir um espaço de harmonia ou inversão consensual, o carnaval sempre foi constituído por disputas políticas, morais, raciais e econômicas. Desde o período colonial, passando pelas tentativas de higienização das práticas populares, pela repressão policial aos festejos de rua e pela posterior incorporação institucional da festa, o carnaval revela-se como um campo permanente de tensões entre controle e transgressão, regulação e invenção, exclusão e protagonismo popular. No século XXI, essas disputas se intensificam, especialmente no carnaval de rua, que se torna objeto simultâneo de normatização estatal, mercantilização privada e resistência política.

No contexto contemporâneo, o carnaval de rua emerge como uma forma específica de produção cultural urbana, distinta das escolas de samba, dos bailes

[1] Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGS/UFGD). E-mail: teylorfuchs@hotmail.com O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

fechados e dos eventos espetacularizados. Caracterizado pela ocupação coletiva do espaço público, pela relativa autonomia organizativa e pela centralidade da rua como arena política e simbólica, o carnaval de rua ganha força principalmente a partir dos anos 2000. O estudo aborda, por meio de levantamento bibliográfico de livros, artigos e teses, produzidos principalmente nos últimos dez anos, os carnavais de rua do Rio de Janeiro -RJ, São Paulo - SP, Belo Horizonte - BH, Porto Alegre - RS e Campo Grande - MS, discutindo as formas assumidas pelo ordenamento público, pela mediação institucional e pela atuação de agentes privados na organização da festa.

Nesse cenário, o carnaval de rua passa a ser alvo de dois movimentos articulados: a institucionalização promovida pelo poder público e a mercantilização impulsionada por agentes privados, como empresas de entretenimento, marcas e agências de turismo. A criação de editais, decretos, sistemas de autorização e modelos de patrocínio redefine as formas de existência da festa, produzindo hierarquias entre blocos, restringindo práticas autônomas e tensionando a relação entre cultura popular e mercado. Contudo, tais processos não ocorrem de maneira homogênea, assumindo configurações específicas em cada cidade analisada, o que evidencia a necessidade de uma abordagem comparativa capaz de captar tanto as semelhanças estruturais quanto as particularidades locais dessas disputas.

Dessa forma, este artigo analisa o carnaval de rua no Brasil e as disputas em torno das políticas culturais, demonstrando que a festa se encontra sob constante disputa, seja pelas tentativas de institucionalização do poder público, seja pela mercantilização promovido pela iniciativa privada. Ao articular debate teórico, análise histórica e recorte empírico comparativo entre cinco capitais brasileiras, o texto contribui para a literatura ao deslocar o carnaval da chave interpretativa da inversão ou da harmonia, afirmando-o como forma contemporânea de ação coletiva urbana, na qual cultura, políticas culturais e conflito se entrelaçam em constante processo de disputa.

O carnaval de rua no século XXI: definições, diferenciações e disputas urbanas nas cidades brasileiras

O carnaval de rua no Brasil contemporâneo emerge como fenômeno social complexo, cuja expansão, sobretudo a partir dos anos 2000, recoloca a festa no centro das disputas urbanas, culturais e políticas. Diferentemente das escolas de samba, marcadas por forte institucionalização, competição formalizada e integração a cadeias produtivas do entretenimento, o carnaval de rua caracteriza-se pela ocupação direta do espaço público, pela circulação ampliada dos corpos e por formas organizativas que, ao menos em sua origem, reivindicam autonomia frente ao Estado e ao mercado. Trata-se, portanto, de uma prática cultural que se realiza na rua enquanto espaço de conflito, uso e apropriação, e não apenas como cenário festivo.

Do ponto de vista conceitual, o carnaval de rua pode ser compreendido como uma manifestação cultural aberta, gratuita e territorializada, cuja centralidade reside na rua como arena política e simbólica. Essa característica o distingue não apenas das escolas de samba, mas também dos bailes fechados e dos eventos carnavalescos mercantilizados, nos quais o acesso é mediado por mecanismos de exclusão econômica. Como observa Simas, o carnaval de rua “reinscreve a rua como lugar de encontro e invenção coletiva, tensionando a lógica privatizante da cidade contemporânea” (SIMAS, 2019, p. 44).

No Rio de Janeiro, o carnaval de rua contemporâneo deve ser compreendido a partir de uma longa história de disputas entre espontaneidade popular e tentativas de controle estatal. Rita Fernandes demonstra que, mesmo com a consolidação das escolas de samba como modelo hegemônico ao longo do século XX, o carnaval de rua jamais desapareceu, mantendo-se como prática marginalizada e, muitas vezes, criminalizada (FERNANDES, 2019). Observa-se um processo de revalorização dos blocos de rua, impulsionado por coletivos culturais, juventudes urbanas e movimentos que reivindicam o direito à cidade.

O carnaval de rua do Rio de Janeiro experimenta, a partir do início dos anos 2000, um crescimento vertiginoso que altera profundamente sua posição na vida urbana

da cidade. O que até então era tratado como prática cultural periférica ou episódica passa a ocupar lugar central na produção simbólica, econômica e política do espaço urbano. A multiplicação dos blocos, a ampliação do público e a crescente circulação de turistas transformam a festa em um fenômeno de grande visibilidade, despertando o interesse direto do poder público municipal.

Fernandes (2019) destaca que esse ressurgimento não ocorre sem conflitos, uma vez que o crescimento dos blocos passa a ser acompanhado por mecanismos de ordenamento urbano, como autorizações, delimitação de trajetos e policiamento ostensivo. O carnaval de rua carioca revela, assim, uma tensão permanente entre a festa como prática popular e sua captura por modelos de gestão urbana que buscam transformá-la em produto turístico. Nesse contexto, a rua torna-se espaço de negociação e disputa constante entre foliões, poder público e interesses econômicos.

Durante grande parte do século XX, São Paulo foi reiteradamente descrita como a cidade que esvaziava no carnaval. Associada à ética do trabalho, à racionalidade produtiva e à centralidade econômica, a metrópole consolidou uma imagem urbana pouco afeita à ocupação festiva das ruas. Ainda que o carnaval paulista tenha mantido tradições relevantes como os cordões, os ranchos e, posteriormente, as escolas de samba, a institucionalização do desfile no sambódromo, a partir da segunda metade do século passado, contribuiu para deslocar a festa do espaço público aberto para um modelo competitivo, profissionalizado e espacialmente circunscrito (VARELLA, 2021).

Esse deslocamento, no entanto, não significou o desaparecimento das práticas carnavalescas, mas a produção de um vazio urbano que seria reocupado décadas depois. A retomada do carnaval de rua em São Paulo, já no século XXI, não emerge como um fenômeno espontâneo ou isolado, mas como parte de um ciclo mais amplo de reapropriação da cidade por coletivos culturais, movimentos urbanos e redes de ativismo que passam a disputar o uso do espaço público. Iniciativas como o movimento Existe Amor em SP (2012), somadas às mobilizações das Jornadas de Junho de 2013, criaram um ambiente político e simbólico favorável à reinvenção da rua como lugar de encontro, celebração e enunciação coletiva (VARELLA, 2021).

A inflexão decisiva ocorre a partir de 2013, quando a gestão municipal, sob o governo Fernando Haddad, passa a reconhecer institucionalmente o carnaval de rua. O diálogo estabelecido entre o poder público e os blocos organizados no chamado Manifesto Carnavalista resulta na formulação de um marco regulatório que garante autorização, infraestrutura e respaldo estatal para os desfiles.

> O pedido mais imediato era o de cessar o que consideravam uma opressão contra os blocos. O discurso era o de descriminalização do carnaval. Os carnavalescos de rua reivindicavam o reconhecimento dos blocos como importantes para a cultura da cidade e o apoio aos seus cortejos. Para o novo projeto de cidade que se anunciava e avizinhava, passava a ser incompatível manter tamanha potência de ocupação cultural com as comportas cerradas. Para tanto, era preciso superar a visão até então dominante, que entendia o carnaval como ameaça à ordem pública (VARELLA, 2021, p. 206-207).

A consagração do chamado direito à folia inaugura um novo ciclo histórico, em poucos anos, o número de blocos cresce exponencialmente, e o carnaval de rua se consolida como um dos maiores eventos da cidade.

Em Belo Horizonte, o processo de retomada do carnaval de rua acontece a partir do final dos anos 2000, não pode ser compreendido como simples reativação de uma tradição interrompida. Trata-se, antes, de um fenômeno profundamente marcado por conflitos urbanos e disputas em torno do uso do espaço público. O episódio que se tornou referência desse processo foi a edição do Decreto nº 13.798/2009, durante a gestão do prefeito Márcio Lacerda, que proibiu a realização de eventos na Praça da Estação, área simbólica e historicamente central da cidade (ROCHA, 2022).

A reação a essa medida não se deu nos termos clássicos da política institucional, mas por meio de uma ação coletiva que combinava protesto, performance e festa. Em 2010, surge o movimento Praia da Estação**,** no qual manifestantes ocuparam a praça vestidos com trajes de banho, guarda-sóis e cadeiras de praia, ironizando a lógica de interdição do espaço público e afirmando, de modo lúdico, o direito à cidade. Essa ocupação performática produziu uma inflexão decisiva: a festa passou a operar como linguagem política, e o carnaval emergiu como uma de suas formas mais potentes.

É desse caldo que nasce o novo carnaval de rua de Belo Horizonte, inicialmente marcado por blocos pequenos, autogestionados e sem autorização formal do poder público. Como demonstram Falcão e Isayama (2021) e Rocha (2022), o crescimento do carnaval foi rápido e expressivo, de poucos blocos no início da década, a cidade passou a contar com centenas de cortejos nos anos seguintes. Mais importante do que o crescimento numérico, porém, foi a consolidação de uma identidade política da festa, frequentemente descrita pelos próprios agentes como um “carnaval de lutas” (ROCHA, 2022, p. 39-47)**.**

Vejamos agora o caso de Porto Alegre, na capital gaúcha o carnaval de rua apresenta um desenvolvimento fragmentado, marcado por disputas territoriais específicas e pela coexistência tensa com modelos tradicionais de carnaval. Teses, dissertações e artigos recentes como os de Suptitz (2022), Colombo (2024), Gali (2019) Sevaio (2020) têm destacado como os blocos de rua porto-alegrenses enfrentam uma cidade historicamente marcada por forte regulação do espaço público e por conflitos em torno da presença popular nas áreas centrais. Estudos como os citados apontam que o carnaval de rua em Porto Alegre se constitui como prática contra-hegemônica, frequentemente marginalizada pelas políticas culturais oficiais.

Porto Alegre apresenta um percurso marcado pela intermitência, pela escassez de apoio estatal e por uma relação tensa entre poder público e manifestações populares. O carnaval de rua na cidade não se desenvolveu a partir de um processo contínuo de reconhecimento institucional, mas por meio de iniciativas autônomas que operam, reiteradamente em contextos de instabilidade administrativa, insegurança jurídica e vigilância intensificada (MULLER, 2023).

Nesse cenário, a ocupação carnavalesca das ruas assume caráter explicitamente político. A cidade, organizada segundo uma lógica funcionalista, voltada à circulação, à ordem e ao controle, revela baixa tolerância à interrupção do fluxo urbano e à presença massiva de corpos festivos. A realização dos cortejos passa, assim, a ser marcada por entraves burocráticos, autorizações de última hora, imposição de trajetos pouco

adequados e presença ostensiva de forças de segurança, mecanismos que, longe de serem neutros, funcionam como dispositivos de regulação do uso do espaço público.

Como demonstram os relatos etnográficos analisados por Mueller (2023), a produção do carnaval de rua em Porto Alegre é frequentemente marcada por tentativas explícitas de inviabilização. A liberação tardia de trajetos, a ausência de infraestrutura básica e a definição de percursos sem áreas de sombra, mesmo em dias de calor extremo, indicam uma gestão urbana que não reconhece a festa como direito, mas como problema a ser contido. Trata-se de um modo específico de controle que opera menos pela proibição direta e mais pela precarização deliberada das condições de realização da festa.

Esse contexto evidencia que, em Porto Alegre, o carnaval de rua se constitui como prática tensionada, onde a simples permanência do evento já representa uma disputa política pelo direito à cidade, nos termos formulados por Lefebvre (2001). A rua, temporariamente convertida em espaço de encontro, celebração e dissenso, desafia a racionalidade urbana que hierarquiza corpos, usos e presenças legítimas.

No Centro-oeste brasileiro, na capital de Mato Grosso do Sul a retomada ou ressignificação do carnaval de rua ocorre a partir dos anos 2000. Mesmo a cidade tendo registros da existência do carnaval desde sua fundação e da existência da segunda Liga de Escolas de Samba mais antiga do país o carnaval em Campo Grande passou por altos e baixos, deixando praticamente de existir em alguns períodos. Será o Cordão Valu, fundado em 2006 por Silvana Valu e Jefferson Contar, que vai desempenhar papel central nesse processo. Inspirado nos blocos tradicionais do Rio de Janeiro, o Cordão propõe uma festa aberta, não competitiva e enraizada na rua, recuperando marchinhas e sambas como forma de reativar a experiência carnavalesca popular (SANTOS, 2025).

A escolha da Esplanada Ferroviária como espaço privilegiado dos desfiles não é fortuita. Trata-se de uma área historicamente relevante, posteriormente abandonada após a privatização da malha ferroviária, apesar de sua classificação como Zona Especial de Interesse Cultural. A ocupação carnavalesca desse território representa um gesto concreto de reapropriação urbana, convertendo um espaço marcado pela degradação em

polo de sociabilidade, cultura e circulação popular. Como afirma Silvana Valu, foi a ação dos blocos que devolveu centralidade simbólica à Esplanada, historicamente ignorada pelo poder público (SANTOS; OLIVEIRA NETO, 2024).

Entretanto, esse processo não ocorreu sem enfrentamento, em 2018, uma decisão do Ministério Público de Mato Grosso do Sul surpreendeu os organizadores ao recomendar a proibição de eventos na Esplanada Ferroviária, após grande mobilização a recomendação de proibição foi revertida, mas outros casos de repressão continuaram a existir, desde 2019, os blocos têm enfrentado a dispersão forçada de foliões, muitas vezes com o uso de spray de pimenta e balas de borracha. Esse tipo de repressão é entendido pelos organizadores como uma tentativa de criminalização do evento e da cultura popular, refletindo a gestão pública conservadora e o distanciamento entre os governantes e as necessidades da população (SANTOS; OLIVEIRA NETO, 2024).

A análise das trajetórias do carnaval de rua nas cinco cidades revela que, apesar das especificidades locais, a festa emerge sempre como resposta a processos de controle, exclusão e mercantilização do espaço urbano. O carnaval de rua, nesse sentido, não pode ser compreendido como fenômeno espontâneo ou meramente cultural, mas como prática social profundamente política, que recoloca a rua no centro das disputas contemporâneas pela cidade. Ao ocupar ruas, praças e avenidas, os blocos produzem usos não previstos do espaço urbano, aproximando-se do que Lefebvre define como apropriação do espaço em oposição à sua funcionalização (LEFEBVRE, 2001).

Dessa forma, o carnaval de rua no século XXI deve ser compreendido não apenas como manifestação cultural, mas como forma específica de ação coletiva urbana. Ao articular festa, política e disputa pelo espaço, ele revela tensões centrais da cidade contemporânea, preparando o terreno para a análise dos processos de institucionalização e privatização que enfrentam o carnaval de rua nas cidades brasileiras. Esse percurso histórico é fundamental para compreender, no item seguinte, como os processos de institucionalização e privatização do carnaval de rua não representam uma ruptura com essas tensões iniciais, mas sua reconfiguração sob novas formas.

Carnaval de rua entre a institucionalização e a privatização: gestão, mercado e disputas contemporâneas.

A expansão do carnaval de rua no século XXI produziu um deslocamento decisivo em sua relação com o poder público e com o mercado. Aquilo que, em seus momentos iniciais, se organizava majoritariamente à margem das políticas institucionais passa a ser progressivamente incorporado por dispositivos formais de gestão urbana, marcos regulatórios e estratégias econômicas. Esse processo, contudo, não se dá de maneira homogênea nem consensual. Ao contrário, a institucionalização do carnaval de rua se revela como campo permanente de conflito, no qual se confrontam projetos distintos de cidade, cultura e participação popular.

Em termos gerais, a institucionalização do carnaval de rua se materializa por meio de decretos, portarias, cadastros obrigatórios de blocos, definição de trajetos, horários, exigências de segurança e regras para financiamento (FERNANDE, 2019). Paralelamente, a privatização se expressa na crescente presença de patrocínios, ações de marketing territorial, exploração turística e apropriação simbólica da festa por empresas privadas. Esses dois movimentos, institucionalização e privatização, são distintos, mas frequentemente operam de forma articulada, produzindo novas formas de controle e de adestramento da festa.

No Rio de Janeiro, o processo de institucionalização do carnaval de rua se intensifica à medida que os blocos passam a mobilizar milhões de foliões e a ocupar áreas estratégicas da cidade. A criação de cadastros oficiais, a definição de circuitos e a exigência de autorizações prévias passam a ser justificadas pelo discurso da segurança, da mobilidade urbana e da convivência com os moradores (FERNANDES, 2019; RIBEIRO, 2024,).

Esse ordenamento, no entanto, não é neutro. Ele redefine quais blocos podem circular, em quais territórios e sob quais condições, estabelecendo uma hierarquia implícita entre manifestações consideradas adequadas e aquelas vistas como problemáticas. Ao mesmo tempo, o carnaval de rua carioca passa a ser incorporado de

forma sistemática às políticas de turismo e à imagem internacional da cidade, tornando-se ativo estratégico para a economia urbana.

É nesse contexto que, durante a gestão de Eduardo Paes (2009–2016), o carnaval de rua é oficialmente incorporado às políticas urbanas da cidade. A festa passa a ser reconhecida como ativo estratégico no projeto de reposicionamento do Rio de Janeiro como cidade global, em consonância com o ciclo de megaeventos que marcou o período. O carnaval deixa de ser apenas tolerado para ser planejado, gerido e promovido, inserindo-se de forma explícita na lógica da cidade-negócio (FERNANDES, 2019).

Esse processo se materializa na criação de um marco regulatório que institui o chamado "Carnaval Oficial". A exigência de autorizações prévias, a definição de percursos, horários e estimativas de público passam a condicionar a realização dos desfiles, deslocando o carnaval de uma lógica de espontaneidade negociada no território para uma lógica de planejamento centralizado. Ainda que apresentado como resposta à expansão da festa, esse conjunto de normas inaugura uma nova relação entre Estado e blocos, baseada na burocratização e no controle administrativo da folia (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2021).

Paralelamente, a implementação de um modelo de parcerias público-privadas redefine o financiamento e a organização do carnaval. A associação entre prefeitura, empresas produtoras de eventos e grandes patrocinadores, com destaque para a presença hegemônica da indústria cervejeira, promove uma inflexão decisiva no caráter da festa. A exclusividade comercial, o credenciamento de ambulantes e a onipresença da marca patrocinadora transformam o espaço público em vitrine, tornando a experiência carnavalesca progressivamente homogênea e alinhada a interesses mercadológicos (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2021).

Ainda que essa política tenha produzido ganhos logísticos e ampliado a visibilidade internacional do carnaval de rua, ela também instaurou tensões profundas. Ao enquadrar a festa em parâmetros de eficiência, previsibilidade e rentabilidade, a gestão municipal passou a selecionar quais expressões seriam reconhecidas como

legítimas, produzindo distinções entre blocos “oficiais” e aqueles que resistiam à incorporação institucional. É nesse ponto que emergem, com mais força, os conflitos que redefinem o carnaval como campo de disputa política (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2021).

A privatização se manifesta na presença crescente de marcas, camarotes informais, ativações comerciais e disputas por visibilidade nos circuitos mais valorizados. Nesse contexto, o carnaval de rua deixa de ser um movimento cultural e passa a integrar uma lógica de exploração econômica do espaço público, produzindo tensões com blocos que reivindicam autonomia e criticam a mercantilização da festa.

Em São Paulo, a institucionalização do carnaval de rua ocorre de forma mais explícita como política pública, especialmente a partir da década de 2010. O reconhecimento oficial da festa, a criação de normativas específicas e a articulação entre diferentes secretarias municipais conferem legitimidade inédita ao carnaval de rua paulistano. Esse processo é frequentemente apresentado como conquista democrática, resultado da pressão dos próprios blocos e da sociedade civil.

Entretanto, a consolidação institucional do carnaval também produz novos mecanismos de controle. A exigência de cadastros, a padronização de trajetos e a mediação estatal na relação com patrocinadores reconfiguram a autonomia dos blocos. A presença do mercado, ainda que regulada, passa a ser elemento estruturante da festa, inserindo o carnaval de rua na lógica dos grandes eventos urbanos (VARELLA, 2021).

A consolidação do carnaval de rua em São Paulo no século XXI produz um campo de disputas marcado por tensões permanentes entre cultura, política urbana e mercado. A suspensão temporária da Lei Cidade Limpa durante o período carnavalesco transforma a festa em um espaço privilegiado para a atuação de grandes marcas, inaugurando um processo intenso de mercantilização da rua. Patrocínios, ativações publicitárias, distribuição massiva de produtos e a incorporação de estratégias como *naming rights* passam a integrar o cotidiano do carnaval, redefinindo sua paisagem simbólica e material (ZYLBERKAN, 2024).

Esse processo se intensifica a partir de 2017, quando a gestão do carnaval deixa de ser conduzida pela Secretaria de Cultura e passa para a Secretaria das Subprefeituras, sinalizando uma mudança de orientação da política cultural para a lógica da gestão de eventos urbanos. O carnaval passa a ser tratado prioritariamente como problema de ordem, circulação, limpeza e controle, deslocando o debate sobre cultura, memória e pertencimento para um plano secundário. A ampliação da burocracia, o aumento dos custos operacionais e a concentração de recursos nos chamados megablocos produzem efeitos desiguais sobre o conjunto das agremiações (ZYLBERKAN, 2024).

Nesse cenário, emerge uma distinção cada vez mais evidente entre blocos de base comunitária e estruturas empresariais voltadas à produção de eventos carnavalescos em larga escala. Enquanto estas operam segundo critérios de rentabilidade e visibilidade midiática, aquelas mantêm vínculos territoriais, compromissos políticos e projetos culturais de longo prazo, mas enfrentam crescentes dificuldades para se sustentar. Não por acaso, como afirma Zylberkan (2024) nos últimos anos, dezenas de blocos deixaram de desfilar em razão de entraves financeiros e administrativos.

Essa ambivalência entre reconhecimento e captura evidencia que a institucionalização não elimina o conflito, mas o desloca. A disputa deixa de ser apenas pelo direito de ocupar a rua e passa a envolver os termos dessa ocupação, os limites da intervenção estatal e o grau de submissão à lógica mercadológica.

Em Belo Horizonte, o processo de institucionalização do carnaval de rua é particularmente revelador. Após um período inicial marcado por enfrentamentos diretos com o poder público, a festa passa a ser rapidamente incorporada ao discurso oficial da cidade. O carnaval é reposicionado como símbolo de revitalização urbana, criatividade cultural e sucesso econômico, tornando-se o principal evento turístico da capital mineira.

A criação de estruturas de gestão específicas, a centralização das decisões e a ampliação do patrocínio privado evidenciam a transição de um carnaval insurgente para um carnaval gerido. Esse movimento, contudo, não ocorre sem resistência. Diversos

blocos e coletivos denunciam a perda de autonomia, a padronização da festa e a transformação do carnaval em vitrine para marcas e interesses empresariais (FALCÃO; ISAYAMA, 2021).

O caso belo-horizontino explicita como a institucionalização pode operar como forma de neutralização política, ao absorver a festa, o poder público esvazia parte de seu potencial crítico, ao mesmo tempo em que mantém a retórica da participação e da diversidade cultural, entretanto, como veremos mais adiante haverá muita resistência a esse processo.

Em Porto Alegre, a institucionalização do carnaval de rua ocorre de maneira fragmentada e restritiva. De acordo com Reis (2018) a ausência de uma política pública consistente para o carnaval de rua resulta em um modelo baseado na escassez de apoio, na burocratização excessiva e na seletividade das autorizações. Os blocos enfrentam dificuldades recorrentes para acessar recursos, garantir trajetos e manter regularidade.

Esse cenário favorece formas indiretas de privatização, nas quais apenas blocos com maior capacidade de mobilização de recursos conseguem se manter ativos. A institucionalização, nesse caso, não se dá pela incorporação plena, mas pelo controle por omissão, produzindo desigualdades internas e fragilizando iniciativas independentes (REIS, 2018). Assim, o carnaval de rua porto-alegrense permanece como prática tensionada, marcada pela instabilidade e pela resistência contínua à marginalização cultural.

A experiência do carnaval de rua em Porto Alegre, e particularmente do Bloco da Laje, evidencia que a institucionalização precária não significa ausência de política, mas produção de um campo específico de conflitos. A luta pelo carnaval, na cidade, não se dá apenas pelo reconhecimento cultural, mas pela possibilidade mesma de existir no espaço público sem mediações disciplinadoras excessivas (MULLER, 2023).

Em Campo Grande, os processos de institucionalização do carnaval de rua são marcados pela precariedade e pela descontinuidade. A ausência de políticas públicas estruturadas faz com que os blocos dependam de autorizações pontuais, negociações informais e esforços autônomos para garantir a realização da festa. Ao mesmo tempo,

iniciativas de normatização surgem de forma fragmentada, frequentemente orientadas por discursos de ordem, segurança e controle do espaço público. A privatização, ainda que menos intensa do que em grandes capitais, se manifesta na tentativa de associar o carnaval a eventos patrocinados e formatos mais facilmente controláveis, em detrimento dos blocos independentes (SANTOS: OLIVEIRA NETO, 2024).

O crescimento do carnaval de rua em Campo Grande tem sido acompanhado por enfrentamentos recorrentes com o poder público, forças policiais e setores conservadores da sociedade, que frequentemente acionam discursos de ordem, segurança e moralidade para restringir a festa. Episódios de repressão policial, dispersões forçadas com uso de spray de pimenta e balas de borracha após o encerramento oficial dos eventos, além de tentativas institucionais de deslocar os blocos para áreas periféricas e pouco acessíveis, revelam uma estratégia de contenção do uso popular do espaço central da cidade. Essas práticas evidenciam que o conflito não é apenas sobre o carnaval, mas sobre quem pode ocupar a cidade, em quais condições e sob quais códigos de comportamento (SANTOS, 2025).

Nesse contexto, a institucionalização não representa ampliação de direitos, mas campo adicional de disputa, no qual os blocos lutam simultaneamente pelo reconhecimento cultural e pela manutenção de sua autonomia. A expansão do carnaval de rua intensificou disputas com setores conservadores da sociedade e com instituições estatais. Recomendações do Ministério Público para restringir eventos na Esplanada Ferroviária, pressões de moradores para deslocar a festa para áreas periféricas e interferências de grupos religiosos nos trajetos dos blocos revelam tentativas recorrentes de limitar a presença da festa no centro da cidade. Tais embates expressam uma concepção restritiva do espaço público, que busca subordinar a vida urbana a valores morais, religiosos ou funcionalistas.

A análise comparativa dos processos de institucionalização e privatização do carnaval de rua evidencia que esses movimentos não significam a superação das disputas históricas em torno da festa, mas sua reconfiguração. Ao ser incorporado às

políticas urbanas e às estratégias de mercado, o carnaval de rua passa a operar sob novas formas de controle, que tensionam sua natureza participativa, crítica e popular.

Considerações finais

Este artigo analisou o carnaval de rua no Brasil contemporâneo como um campo entrelaçado por disputas recorrentes em torno do uso do espaço urbano, da regulação estatal e da mercantilização da festa. A partir de diferentes contextos urbanos, buscou-se demonstrar que o carnaval de rua não pode ser compreendido apenas como manifestação cultural ou política pública, mas como prática social marcada por conflitos sociais que se atualizam historicamente. Os exemplos analisados demonstram que os processos de institucionalização e mercantilização não resultaram na neutralização do potencial político da festa, mas produziram novas formas de tensionamento e organização da festa.

A revisão das disputas em torno do carnaval permite questionar interpretações que o tomam como espaço de inversão ou suspensão provisória da ordem social. Os casos analisados indicam que a presença popular nas ruas sempre esteve em conflito ou condicionada a negociações, controles e limites impostos pelo poder público, revelando que o conflito constitui elemento persistente da experiência carnavalesca. Nesse sentido, o carnaval de rua não representa uma ruptura momentânea com a ordem urbana, mas um espaço no qual essa ordem é continuamente tensionada.

No contexto recente, a ampliação do carnaval de rua esteve associada a processos de institucionalização e privatização que reorganizaram, sem eliminar, as disputas em torno da festa. A criação de marcos regulatórios, mecanismos de ordenamento e estratégias de exploração econômica inseriu o carnaval de rua em uma lógica de gestão urbana que combina reconhecimento cultural e controle. As análises realizadas indicam que tais processos variam conforme o contexto local, mas apresentam padrões recorrentes de hierarquização e seletividade.

Ao articular experiências de Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Campo Grande, o artigo aponta para a existência de um campo de disputas em

torno do carnaval de rua, permeado por dinâmicas semelhantes, ainda que situadas em contextos urbanos distintos. A tentativa de domesticação da festa, longe de se apresentar como fenômeno isolado, insere-se em processos mais amplos de mercantilização e/ou controle da cultura, das festas, dos corpos e da cidade.

Referências Bibliográficas

BONDUKI, Nabil; BELISÁRIO, Elisabeth. Direito à Folia: Artigos refletem sobre o direito ao Carnaval na cidade. Revista E, Sesc São Paulo, 30 jan. 2024

COLOMBO, Stefania Johnson. Comanches, a resistência das tribos carnavalescas em Porto Alegre - RS. 2024. 222 f. Dissertação (Mestrado em Música - Etnomusicologia/Musicologia) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

FALCÃO, Denise; ISAYAMA, Hélder Ferreira. Carnaval, cidade e economia criativa em Belo Horizonte. Revista Brasileira de Estudos do Lazer, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 1–18, 2021.

FERNANDES, Rita de Cássia. Meu bloco na rua: carnaval, política e cidade no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FRYDBERG, Marina Bay; FERREIRA, Ana Clara Vega Martinez Veras; DIAS, Emily Cardoso. Cidade e Política: Disputas de Narrativas no Carnaval de Rua Carioca. Revista Encantar - Educação, Cultura e Sociedade, v. 3, p. 01-21, 2021

GALLI, Laura Spritzer. Um longo caminho até o Porto Seco: lutas e disputas por espaço no carnaval de Porto Alegre (1994-2004). 2019. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001. 143 pg.

MUELLER, Andressa. Corpo, Carnaval e Rua: A performance queer no Bloco da Laje e o direito à cidade. 2023. 146 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

REIS, Júlia Costa dos. Em fevereiro tem carnaval: festa, política e espaço público em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

REZENDE, Ana Flávia; SARAIVA, Luiz Alex Silva; ANDRADE, Luís Fernando Silva. Transformando Cruz em Encruzilhada: Blocos Afro de Carnaval e a Produção de Espaços Negros em Belo Horizonte. Revista Organizações & Sociedade, v. 30, n. 107, p. 686-711, 2023

RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos. Blocos de carnaval da cidade do Rio de Janeiro: o que são, o que dizem que são, o que podem ser e o que não são mais, pois já foram. 2024. 289 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024

ROCHA, Poliana Gonzaga. Carnaval das “Mina”: resistência feminista no carnaval de Belo Horizonte. 2022. 145 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

SANTOS, Teylor Fuchs Cardoso dos; OLIVEIRA NETO, Antonio Firmino de. Carnaval de Rua em Campo Grande/MS no Século XXI: Ocupando a cidade e transformando a realidade. Revista Geofrouter (UEMS), 2024.

SANTOS, Teylor Fuchs Cardoso dos. Do Clube dos Fidalgos ao Cordão Valu: Alegria e Resistência Ocupando a Cidade. Campo Grande/MS: Bar Editora, 2025. 144 pg.

SEVAIO, Joanna Munhoz. Em fevereiro tem carnaval: blocos e sociabilidades de rua em Porto Alegre/RS. Revista *Ponto Urbe* [Online], n. 27, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 131 pg.

SUPTITZ, Kauê. Festejos Populares, Bens Públicos e o Direito à Cidade: o carnaval dos blocos de rua de Porto Alegre na perspectiva da geografia jurídica. 2022. 142 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

VARELLA, Guilherme Rosa. Direito à folia: o direito ao carnaval e a política pública do carnaval de rua na cidade de São Paulo. Tese, Universidade de São Paulo, 2021.

ZYLBERKAN, Mariana**.** Carnaval de rua de SP vira disputa entre marcas e entra na tendência do naming rights. 10 fev. 2024. Disponível em: https://www.acessa.com/noticias/2024/02/203057-carnaval-de-rua-de-sp-vira-disputa-entre-marcas-e-entra-na-tendencia-do-naming-rights.html. Acesso em: 6 fev. 2026.

ENTRE ORGANIZAÇÃO E MEMÓRIA: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CARNAVAL DOS BLOCOS DE RUA CARIOCA (2000-2026)

Marina Bay Frydberg[1]
Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira[2]
Mirza Peçanha Paiva[3]

RESUMO:
Este artigo busca fazer uma análise preliminar das políticas públicas voltadas para o carnaval de rua do Rio de Janeiro nos últimos 26 anos, a partir de um levantamento que identificou 200 normas municipais, estaduais e federais. Categorizamos a legislação levantada em dois eixos: organização (regulamentação, trabalho, financiamento e privatização) e memória (patrimonialização e reconhecimento). Os resultados indicam predominância de normas de organização (169), associadas à mercantilização da festa via Parcerias Público-Privadas, enquanto as políticas de memória (31) restringem-se ao reconhecimento simbólico, sem garantias materiais de continuidade. Discutimos como as políticas públicas de cultura para o carnaval dos blocos de rua carioca refletem disputas políticas e projetos de cidade, mobilizando afetos e sentidos em torno da festa.

PALAVRAS-CHAVE: Blocos de rua, Rio de Janeiro, Política Cultural, Legislação.

Introdução

A cidade do Rio de Janeiro possui um dos carnavais mais efervescentes do Brasil, atraindo a cada ano novos públicos para as ruas da cidade e reunindo diferentes formas de brincar a festa. Em 2026, há previsão de 460 desfiles de blocos autorizados pela prefeitura, com 6 milhões de foliões — moradores e turistas — pela cidade, e expectativa de movimentação de 5,7 bilhões de reais, entre 17 de janeiro e 22 de fevereiro (CAMPOS, 2026), período oficial estipulado pela prefeitura da cidade para a

[1] Doutora em Antropologia Social. Professora da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora da pesquisa "Articulações entre Cultura, Política, Economia e Cidade no Carnaval dos Blocos de Rua do Rio de Janeiro a partir de 2009", financiada pela FAPERJ. E-mail: marinafrydberg@id.uff.br.
[2] Doutoranda em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ). Discente pesquisadora do Neseg (UFRJ). Mestre em Cultura e Territorialidades (UFF). Bacharel em Produção Cultural (UFF). Email: anavega@id.uff.br.
[3] Graduanda em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense e bolsista da Faperj no projeto "Articulações entre Cultura, Política, Economia e Cidade no Carnaval dos Blocos de Rua do Rio de Janeiro a partir de 2009". E-mail: mirzapaiva@id.uff.br.

festa. A cada ano, o carnaval vem apresentando números maiores, em um processo de crescimento que vem desde o início dos anos 2000. Um importante ponto de virada na forma como a festa é gerida e apropriada pelo poder público municipal acontece a partir de 2009, com a entrada do prefeito Eduardo Paes. Observando o carnaval como um importante ativo econômico, turístico e simbólico da cidade, Paes inicia um processo, em desenvolvimento até hoje, de expansão, ordenamento e regulamentação da festa.

Devido ao tamanho que a festividade vem alcançando nessas três últimas décadas de expansão — grande número de blocos, público, dias de duração e ocupação da cidade — a prefeitura viu a necessidade de criar uma legislação que a organize. A festa carnavalesca, de forma geral, é uma manifestação dinâmica, que se renova e expande constantemente. Frente a essa nova forma de compreensão da festa pela gestão Eduardo Paes, se tornou não apenas um importante símbolo de expressão cultural para os cidadãos — marcado pelo encontro de diferentes práticas artístico-culturais e grupos sociais —, mas também uma das principais potências turísticas e econômicas da cidade. A escolha política feita pela prefeitura de Paes sobre as formas de gestão da festa durante muitos anos foi baseada em um processo de regulamentação e ordenamento da festa, com ações de organização, a partir de 2009. Também é possível identificar na gestão César Maia, prefeito anterior a Paes, leis e decretos de patrimonialização de agremiações tradicionais da festa carnavalesca carioca, como o Bola Preta e a Banda de Ipanema, durante o início da primeira década dos anos 2000. Mais recentemente, os governos municipal e estadual começaram a implementar políticas públicas de incentivo, por meio de editais. As políticas de fomento têm sido fundamentais para garantir a realização dos desfiles dos blocos de forma mais adequada e com mais qualidade — amparada na lei — para quem participa construindo e brincando o carnaval de rua.

Dessa forma, o processo de regulamentação do carnaval, que envolve leis, portarias, decretos e resoluções, iniciado no começo dos anos 2000 com as ações de patrimonialização, vem se transformando com o passar dos anos. Hoje, Paes está cumprindo seu quarto mandato como prefeito (2025-2028), com gestões anteriores entre

2009 a 2011, 2012 a 2016, e 2021-2024. Após seus dois primeiros mandatos, Paes não conseguiu eleger seu sucessor, sendo Marcello Crivella o prefeito da cidade de 2017 até 2020. Existem pontos de concordância entre as gestões de Paes e Crivella, mas também uma clara distinção entre uma gestão e outra. As duas gestões enxergam o carnaval como um produto, colocando em evidência medidas de privatização e mercantilização da festa. Assim, confere-se uma maior importância ao retorno monetário que o festejo traz, do que a própria relevância cultural e popular da manifestação (FERREIRA, 2023).

Nas divergências, Eduardo Paes sempre incentivou o carnaval e implementou as primeiras ações de consolidação de uma política pública de gestão da festa, enquanto Marcelo Crivella iniciou seu mandato dizendo que não era inimigo do carnaval, para logo em seguida desfinanciar as escolas de samba e estabelecer medidas que criminalizaram e dificultaram a realização de blocos de rua (FERREIRA, 2023). Tratam-se de duas visões diferentes sobre os sentidos da festa. Paes mobiliza as características populares e festivas do carnaval, buscando acumular capital político como uma figura foliã e “fanfarrona”, amiga da festa, que organiza o festejo via privatizações com a justificativa de melhorá-lo. Já Crivella acionou um ideário que reafirma o carnaval como desperdício de verba pública, além de ter tomado ações que visaram coibir a festa, mobilizando positivamente sua base eleitoral conservadora.

Muitas são as formas de gestão e mobilização de afetos acerca do carnaval carioca, tanto do poder público municipal, mais diretamente ligado ao festejo, quanto dos poderes estadual e federal. Dessa forma, este artigo pretende fazer uma análise das normas que organizam, estruturam e reconhecem o carnaval de rua do Rio de Janeiro e seus elementos, por meio das diferentes visões e formas de lidar com o festejo, nos poderes públicos do município, estado e federação, ao longo das três primeiras décadas do século XXI. Busca-se analisar como as políticas públicas voltadas para festa criam estratégias de normatização e burocratização, ao mesmo tempo que mobilizam diferentes sentidos e afetos em torno do carnaval de rua. Para isso adotamos uma abordagem metodológica baseada em uma revisão de legislação ao longo do século XXI e revisão bibliográfica sobre o carnaval carioca e políticas culturais. O levantamento

cronológico da legislação carnavalesca ajuda a identificar as principais normas, mudanças, objetivos, reconhecimentos e significados da festa. Para tal, dividimos os dados coletados em duas categorias — organização e memória —, a partir do entendimento de que essas políticas operadas no carnaval são políticas culturais.

Ainda que as ações de gestão do carnaval de rua não sejam feitas por órgãos da secretaria de cultura, mas sim e, principalmente, por meio da Empresa Municipal de Turismo, a RioTur, elas não deixam de ser políticas culturais. Partimos da compreensão de um conceito ampliado de cultura, compreendendo-a como uma "(...) dimensão simbólica que dá sentido ao mundo e que impregna todo um universo de produtos, comportamentos e estilos de vida" (RUBIM, 2007, p. 145). Entendemos as políticas culturais como um conjunto de intervenções que visam atender e mediar as demandas sociais, políticas e culturais, que abarcam múltiplos significados. Portanto, analisamos as políticas culturais para o carnaval carioca tanto na dimensão material de uma política pública de cultura — conjunto de leis, decretos, portarias e demais formas normativas —, quanto na dimensão simbólica, de construções de sentidos e disputas sobre a festa e a cidade, suas articulações e desdobramentos, entendendo a política cultural como "o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura (...)" (BARBALHO, 2005, p. 35), com uma articulação inseparável dessas duas dimensões.

Buscamos fazer uma apresentação do levantamento de legislação realizado e uma análise preliminar desses dados. O desenvolvimento do panorama histórico busca entender a dimensão não apenas da festa como uma expressão cultural e popular característica carioca, mas também os aspectos para sua produção que ajudam a construir e a estabelecer uma estrutura mais formalizada e orientada para o desempenho da celebração. Propomos delinear inicialmente os desafios da burocratização e as dificuldades de fomento da festa, que impactam nas maneiras distintas em que a festa se realiza na cidade do Rio do Janeiro.

Panorama das políticas públicas do carnaval carioca de 2000 a 2026

As escolhas tomadas sobre quais políticas culturais seriam aplicadas no carnaval dos blocos cariocas partem de projetos políticos específicos, que visam a mercantilização do festejo e da cidade (FERREIRA, 2023). Esse processo aconteceu priorizando o interesse das marcas patrocinadoras, que têm um enorme retorno financeiro e simbólico. Além das marcas, personalidades políticas — prefeitos, governadores, deputados e vereadores — também mobilizam políticas públicas não apenas com a finalidade de reconhecer e/ou financiar a festa carnavalesca, mas também como forma de acúmulo de capital simbólico, político e cultural a partir do carnaval e seus elementos. Não à toa, tantas dessas figuras da política carioca e fluminense utilizam o ideário do carnaval, tanto dos blocos quanto das escolas de samba, em suas campanhas políticas.

Com a revisão de legislação, realizamos um levantamento cronológico das políticas públicas para o carnaval carioca nas últimas três décadas, o que possibilitou mapearmos e categorizarmos esse conjunto de políticas. A partir de um escopo de 26 anos de análise documental de legislação, desde o início dos anos 2000 até janeiro de 2026, elaboramos um panorama com 200 normas, das quais 189 são municipais, 7 estaduais e 4 federais. Ao todo, contabilizamos 29 leis, 106 portarias, 35 decretos e 30 resoluções, que foram divididas em duas categorias principais — organização e memória — e dez subcategorias. Ramificamos a categoria organização nas seguintes subcategorias: regulamentação, trabalho, financiamento e privatização; e a categoria memória em: patrimônio de blocos, patrimônio de brincantes, patrimônio de músicas, reconhecimento de blocos, reconhecimento de pessoas e reconhecimento cultural.

Por meio dessa categorização, buscamos elaborar uma análise que possibilite identificar padrões, predominâncias e mudanças. Não se trata de uma análise que busque engessar o entendimento sobre as políticas públicas sobre o carnaval dos blocos de rua cariocas. Pelo contrário, buscamos desenvolver um panorama que auxilie no entendimento de como essas normas têm organizado a festa em um nível objetivo que ao mesmo tempo mobiliza subjetividades. Buscamos discutir como esta festa de ampla

magnitude e impacto social vem sendo apreendida pela sociedade civil e pelo mercado, a partir de ações do poder público. Assim, torna-se possível identificar o que tem sido prioridade para as gestões públicas, o que tem deixado a desejar frente às demandas dos atores sociais da festa e as preocupações das gestões ao longo das décadas em relação ao carnaval.

Dessa forma, a sistematização dos dados coletados possibilita visualizar de forma mais estruturada como o poder público lida com o carnaval de rua no Rio de Janeiro. No que tange às duas categorias principais, identificamos 169 normas categorizadas como organização, que engloba tudo aquilo que diz respeito ao sistema de gestão e financiamento da festa; e 31 normas de memória, aquelas que se referem a reconhecimento e preservação. É importante destacar que ambas as categorias mobilizam as duas dimensões das políticas culturais anteriormente citadas: tanto a material, quanto a simbólica.

As normas mapeadas dizem respeito a face organizacional, que dá assistência para o carnaval acontecer e a face simbólica aos significados acionados pelas políticas públicas. A regulamentação da festa não somente organiza, mas também constrói sentidos sobre o que é o carnaval, mobilizando o lado simbólico. As formas de normatização do carnaval de rua do Rio de Janeiro nos últimos anos não foram escolhidas sem que houvesse por trás da aparentemente "fria" máquina legislativa e executiva todo um campo de sensibilidades políticas. Isto é, como organizar a festa e quais aspectos da memória do carnaval devem ser priorizados não são decisões aleatórias ou simplesmente "práticas" do âmbito da política cultural. Nas próximas seções deste artigo vamos trabalhar as duas categorias de análise utilizadas para este grupo de políticas públicas voltadas para o carnaval carioca: organização e memória.

Organização da folia: regulamentação, trabalho, financiamento e privatização nas políticas públicas para o carnaval de rua carioca

A política cultural é um espaço de mediação sociocultural, ou seja, de disputas, onde trocas, conflitos, negociações e intervenções são colocadas. Assim, as entidades do

executivo e do turismo municipal e estadual, principais gestores da festa carnavalesca, são mais do que meros órgãos oficiais de implementação de políticas culturais no Rio de Janeiro. Essas políticas para o carnaval de rua podem parecer dizer respeito, em sua maioria, à uma dimensão mais estrita, focada em demandas do carnaval. Contudo, vale questionarmos quais foram as demandas atendidas; quais atores da política fizeram parte dos grupos de trabalho para discutir e definir tais normas; quais áreas da cidade foram priorizadas; quais interesses estavam em jogo. É evidente que grandes manifestações culturais e populares como os blocos de rua necessitam de um olhar mais aproximado da gestão pública, para garantir a infraestrutura e viabilização da festa. Dessa forma,

> Após anos de cuidado organizacional concentrado principalmente na Sapucaí, a prefeitura também passa a dedicar uma atenção mais abrangente ao carnaval de rua, diante de sua - organicamente adquirida - gigante dimensão, com o suporte de ações de regulamentação e da gestão mais efetiva da festa (FRYDBERG; KOSSAK; VASCONCELOS, 2017 apud Frydberg; VIANNA, 2024. p. 609).

A fim de discutir as formas de organização da festa a partir das políticas públicas para o carnaval nos últimos 26 anos, identificamos, no conjunto de normas levantadas, quatro subcategorias dentro do escopo de organização, que serão discutidos ao longo desta sessão: regulamentação, trabalho, financiamento e privatização. Assim, todas essas questões que envolvem o ordenamento logístico da festa estão visíveis no levantamento cronológico da legislação, e se traduzem no controle dos blocos, do espaço na cidade, os fomentos, os patrocínios, a limpeza urbana, os meios de transporte, a mercantilização da festa, o controle de comércio etc.

Como discutido na introdução, o processo de regulamentação da festa de rua começa em 2009, na primeira gestão de Paes. Por meio do Decreto nº 30.393/2009, criou-se um grupo de trabalho para a implantação das normas referentes aos desfiles de blocos e bandas carnavalescas na cidade. A justificativa era de que a festa estava se fortalecendo e atraindo mais foliões e, também, ressaltava a importância cultural nacional da festa e o grande interesse turístico para a cidade, visando evolução nos cortejos no âmbito operacional e logístico. Estava previsto para participar do grupo de

trabalho representantes da Secretaria Especial de Turismo (SETUR), Secretaria Especial da Ordem Pública (SEOP), Secretaria Municipal de Cultura (SMC), Secretaria Municipal de Transportes (SMTR), Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB) e pelas Coordenadorias das Áreas de Planejamento (Subprefeituras) (Rio de Janeiro, 2009). Posteriormente, é publicado o decreto 30.659/2009 que determina as normas e procedimentos para a realização dos desfiles de blocos e bandas, este decreto exigia algumas documentações referentes aos blocos, dos responsáveis por eles e de alguns órgãos como a segurança pública e defesa civil do Governo do Estado do Rio de Janeiro, COMLURB, SEOP e Subprefeituras. No caso de descumprimento das exigências haveria o indeferimento do pedido para o carnaval do ano seguinte, impossibilitando o bloco de sair na programação "oficial" (Rio de Janeiro, 2009).

Vale destacar que a burocratização que se apresenta atrelada à regulamentação, por vezes desestimula e precariza a entrada dos blocos nessa programação da prefeitura, culminando na existência dos blocos "não oficiais" ou na ausência de desfiles. As normas desenvolvidas em 2009 continuam em vigor e com as mesmas dificuldades, principalmente quando o assunto são os documentos, haja vista que "sem eles não há autorização, numa eterna gincana que os órgãos públicos insistem em manter quando o assunto é carnaval de rua" (FERNANDES, 2026).

No que diz respeito ao apoio financeiro, no começo não se via na legislação normas específicas de financiamento. Em 2018, por meio da Portaria nº 226/2018, foi criada uma "comissão para seleção pública de propostas para aquisição de quotas de patrocínio - carnaval do rio 2019" que objetivava fazer uma avaliação e seleção das propostas das empresas interessadas em realizar o evento "CARNAVAL DO RIO 2019" (Rio de Janeiro, 2018). Tal Portaria foi replicada no ano seguinte para a realização do carnaval de 2020. Logo após, a pandemia da COVID-19 pausou as atividades carnavalescas e quaisquer outras que envolvessem aglomerações.

Durante o Estado de Calamidade, houve uma ação destinada ao setor cultural a nível federal que incluía o carnaval. O Decreto nº 10.464/2020 regulamentou a Lei nº 14.017/2020, para "dispor sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a

serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19". Nesta lei a União entregaria aos Estados, Distrito Federal e Municípios o valor de três bilhões de reais para aplicação em ações emergenciais de apoio ao setor cultural (Brasil, 2020). A nível municipal foi instituído em 2022, na gestão Paes, o "auxílio ambulante carnaval carioca" (Decreto nº 50.173/2022) objetivando um apoio financeiro de R$ 500,00 (quinhentos reais) em parcela única e singular para os trabalhadores do comércio ambulante do carnaval dos blocos de rua, considerando ser papel do município a redução das desigualdades sociais e o apoio à população carioca (Rio de Janeiro, 2022).

No ano de 2025, há uma reviravolta no que se refere ao financiamento para o carnaval e, principalmente, ao financiamento para os blocos de rua. A prefeitura do Rio de Janeiro não tinha uma política de fomento específica para eles e, por meio da Portaria nº 315/2025, estabeleceu e regulamentou a concessão de incentivo cultural aos blocos de rua, abrindo espaço para normas que vão além de questões organizacionais da estrutura e reconhecimento da festa. Essa portaria se propõe a criar condições materiais para o exercício dos direitos culturais e manifestações populares devido ao aumento dos custos operacionais para viabilizá-los, considerando ser função do Estado incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais, principalmente as populares (Rio de Janeiro, 2025). Há ainda a Portaria nº 314/2025 que autorizou a veiculação de patrocínios aos blocos de rua, independentemente dos previstos no Caderno de Encargos e Contrapartidas — falaremos dele mais a frente. Além destas Portarias, a Lei Estadual nº 10.730/2025 implementou o programa de incentivo aos blocos de rua, colocando em evidência sua importância cultural, necessidade de continuidade e incentivo. É importante pontuar que, a falta de fomentos, principalmente esses mais diretos, também contribuem para o fim, o afastamento e a precariedade de alguns blocos durante o carnaval. Muitos blocos ainda não conseguem desfilar, não só pela falta de documentações necessárias, mas porque não possuem verba suficiente para arcar com as despesas para colocar o bloco na rua.

Logo no começo do processo de regulamentação, o carnaval ganhou uma característica marcante. No ano de 2009, a RioTur lançou o Caderno de Encargos e Contrapartidas, sob a justificativa de melhorar a qualidade dos serviços prestados nos desfiles, por meio de parceiros interessados em estruturar o Carnaval de rua junto à prefeitura, e, segundo a própria Riotur, sem interferir no andamento e na espontaneidade da festa (Rio de Janeiro, 2009). Esse processo de patrocínio dá início às Parcerias Público Privadas (PPPs) que transformaram o carnaval em mais um produto turístico e retira do Estado a responsabilidade total pela gestão da festa, operando na lógica que pensa que "a cultura vem se tornando cada vez mais dependente do mercado e de sua 'mão invisível." (BARBALHO, 2005, p. 42).

Segundo Fernanda Machado (2017), o processo de ordenamento do carnaval por meio de uma estrutura normativa visa mapear a cidade e organizar a festa no espaço urbano, atendendo o setor privado que atua na festa. Isto ocorre pois "(...) se esses grupos não sabem onde estão os blocos, e se os blocos podem fluir livremente pelo espaço, as ações de marketing e o controle da venda de produtos (especialmente de cerveja) de marcas diferentes do patrocinador não podem ser desenvolvidas" (MACHADO, 2017, p. 13). Essa análise, publicada em 2017, perdura até hoje, e pode ser identificada em declaração recente de Duda Magalhães, presidente da *Dream Factory*, empresa organizadora do carnaval de rua carioca desde 2010. A empresária afirmou que "o carnaval de rua vem se tornando mais organizado ano após ano, dando maior previsibilidade para as marcas" (ROSA; NEPOMUCENO, 2026), articulando a organização da festa e da cidade com desejos de empresas privadas.

Ademais, observando a legislação ao longo dos anos, é possível notar uma portaria recorrente, demonstrando um outro aspecto da privatização dentro das normativas. A norma que "cria a comissão para avaliação e seleção das propostas a serem apresentadas para a realização do evento 'carnaval de rua'" (Rio de Janeiro, 2009) aparece pela primeira vez em 2009, na portaria nº 099, e estabelece o Caderno de Encargos e Contrapartidas. Nos anos seguintes, ela é repetida com a mesma pretensão

de patrocinar e fazer a gestão do carnaval, demonstrando o fortalecimento das Parcerias Público Privadas na realização da festa por parte da prefeitura.

O monopólio da gestão da festa está nas mãos da *Dream Factory*, empresa que também organiza outros megaeventos na cidade, como o *Rock in Rio*. No Caderno de Encargos a empresa deveria cuidar de toda a operação logística do festejo e também "[...] encontrar patrocinadores interessados em associar sua marca com a festa." sendo papel dos "[...] patrocinadores financiar as exigências da prefeitura para suprir as necessidades de infraestrutura levantadas pela regularização do carnaval dos blocos de rua." (FRYDBERG; KOSSAK; MACHADO, 2016. p. 1555).

A empresa patrocinadora principal do carnaval é a cervejaria Ambev e durante o período da festa ela fica responsável por gerenciar o cadastramento dos ambulantes autorizados. Os trabalhadores "[...] só podem vender os produtos autorizados pela cervejaria a preços previamente estabelecidos e tabelados, assim como devem utilizar objetos de identificação - isopor, guarda-sol, colete e crachá - disponibilizado pela marca." (FRYDBERG; KOSSAK; MACHADO, 2016. p. 1555). A relação com os ambulantes articula a dimensão do trabalho e da privatização, já que quem está ditando as normas de trabalho dos ambulantes é a patrocinadora, sem considerar as críticas de quem trabalha sobre esse formato.

Reconhecimento e precariedade: políticas públicas de memória para o carnaval de rua carioca

Pensando nas concepções sobre as políticas públicas de cultura, as normas voltadas para o patrimônio e a preservação de diferentes esferas presentes do carnaval tendem a limitar-se ao lado simbólico da festa, operando pouco na permanência em termos materiais dessas manifestações. Elas ressaltam as construções de sentido, significado, identidade e pertencimento que são inerentes às manifestações culturais e que também atravessam e estão intrínsecas no carnaval de rua. As normas direcionadas para a memória atuam também como forma de legitimar o carnaval e certas expressões carnavalescas, que a partir desse processo de reconhecimento podem viabilizar formas

de fomento. Espera-se, assim, de forma indireta, e não através de uma ação efetiva do Estado, a manutenção dessas manifestações e garantia das suas condições materiais de existência, diferente do previsto, por exemplo, na legislação nacional que regulamenta a patrimonialização de bens de natureza imaterial através de processo realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

No levantamento de legislação, foi possível identificar políticas de reconhecimento e patrimonialização dirigidas para blocos, brincantes, músicas, pessoas e a relevância cultural. Muito antes das políticas de organização entrarem em cheque, o carnaval e os blocos já estavam sendo reconhecidos na lei. No começo dos anos 2000, por exemplo,

> foi emitido o decreto nº 23.162 pelo então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Cesar Maia, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural carioca; com o objetivo principal de proteger e valorizar expressões culturais, modos de fazer, manifestações artísticas e sociais que conferem identidade e preservam a memória coletiva da sociedade carioca. Através desse programa previsto no Plano Diretor, Lei Complementar n.º 16/92; surgiram as primeiras políticas para o carnaval de rua, voltadas para o aspecto de patrimonialização. (FRYDBERG; VIANNA, 2024. p. 608)

Nos anos seguintes alguns blocos cariocas foram declarados patrimônios culturais, como a Banda de Ipanema (Decreto nº 23.926/2004), Cacique de Ramos (Lei nº 4.068/2005) e Cordão do Bola Preta (Decreto nº 27.594/2007). A partir de 2009, outras normas foram lançadas, contando toda a federação conseguimos rastrear 31 normas. A nível municipal apenas uma na gestão Crivella e vinte nas gestões Paes, havendo outros reconhecimentos e declarações de patrimônio de blocos, estilos musicais, áreas de manifestação cultural etc.

O carnaval é reconhecido não somente no município como uma importante manifestação cultural, mas também no Estado e na União, pela Lei nº 14.845/2024 e Lei nº 15.188/2025, o que demonstra sua relevância nacional e a necessidade de investir de maneira coerente nele. No entanto, só o reconhecimento da importância simbólica e da memória da festa e de suas expressões específicas, sem um planejamento da sua realização e financiamento — direto ou indireto — para que a festa aconteça, reforça a

visão, no caso da cidade do Rio de Janeiro, de políticas públicas privatizantes no que tange a estrutura de gestão da festa, e no âmbito estadual e federal de pouco reconhecimento do papel do poder público como garantidor do carnaval.

A festa carnavalesca concentra sentidos e significados para diversos grupos, causas e maneiras de se expressar individualmente e coletivamente. Essa concentração e identificação cultural é percebida na existência de inúmeros formas de brincar o carnaval de rua e pensando exclusivamente nos blocos em uma diversidade de expressões, estéticas, músicas, práticas e públicos variados que, mesmo com suas diferenças, estão nas ruas mobilizados pelos sentidos que a festa adquire individual e coletivamente. Além de ser um espaço de lazer para quem brinca, a festa carnavalesca também é uma importante e crescente possibilidade de trabalho no campo cultural. A Lei municipal nº 8.167/2023 incluiu um dia de comemoração para o profissional da economia criativa do carnaval no calendário da cidade, destacando a importância cultural desses trabalhadores que fazem a cadeia produtiva do carnaval acontecer. Contudo, este reconhecimento não se traduziu em políticas que melhorem as condições de trabalho no carnaval e que garantam direitos mínimos a esses trabalhadores, desde o direito à participar das tomadas de decisão até políticas de fomento que supram as necessidades de estrutura e pagamento da mão de obra.

Nos últimos anos houve o surgimento de alguns editais de incentivo, como apresentado antes, mas o aporte de verba e o número de blocos contemplados é muito pequeno frente à grande quantidade de blocos e às necessidades da produção dos desfiles. Não é possível colocar o bloco na rua apenas com o reconhecimento da existência e relevância dessa manifestação cultural e de seus trabalhadores, por mais importante que essa ação seja. É preciso haver uma ampliação do fomento aos blocos e seus fazedores, garantindo condições de trabalho adequadas e melhor estrutura para os desfiles, gerando experiências melhores tanto para quem faz o bloco quanto para o público. Assim, as políticas de memória, patrimonialização e reconhecimento do carnaval dos blocos de rua ganharia uma nova face, garantindo as condições materiais de continuidade desses grupos.

Como comentamos anteriormente, a legislação sobre memória se direcionou no início para o reconhecimento de blocos específicos como patrimônio. As normas para memória ficaram sem atenção por alguns anos e em 2012 foi lançado o Decreto municipal nº 35.134/2012 que patrimonializou o grupo de foliões clóvis ou bate-bolas, com a justificativa de preservar a memória cultural através dos seus modos de expressão e de celebração diante da crescente tendência de massificação da cultura do carnaval carioca (Rio de Janeiro, 2012). Posteriormente, em 2019, o grupo "ganhou" um dia específico de comemoração do calendário oficial da cidade (Lei nº 6.677/2019). Dois anos depois o grupo de palhaços também foi reconhecido como patrimônio com a mesma justificativa de 2012 (Decreto nº 39.231/2014). Neste exemplo, assim como em outros decretos que visam reconhecer algumas práticas específicas do carnaval de rua, demonstra-se no seu argumento, uma disputa em torno dos sentidos e das expressões da festa, ou seja, as ações de patrimonialização servem para afirmar certas ações expressões carnavalescas tidas como mais tradicionais e, por isso, legítimas no carnaval carioca.

As políticas que mobilizam os sentidos simbólicos da festa e que mantêm viva a memória daqueles que foram figuras importantes para o carnaval de rua também têm seu devido valor, como a homenagem à cantora Preta Gil no ano de 2025. Logo após seu falecimento, foi lançado o Decreto nº 5.6446/2025, que criou o Circuito de Blocos de Carnaval de Rua Preta Gil, devido a sua importância na consolidação do carnaval de megablocos no centro do Rio de Janeiro. O circuito consolida também um espaço específico para esses blocos na cidade, com a utilização de um trajeto determinado no centro histórico, oficializando através de uma política de memória uma parte importante da logística de desfile dos blocos de rua.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos demonstrar que as políticas culturais voltadas para o carnaval de rua carioca operam duas dimensões indissociáveis: a material e a simbólica. A análise das 200 normas levantadas evidenciou que mesmo as políticas aparentemente mais "técnicas" — como os decretos de regulamentação, as portarias,

editais de financiamento e Caderno de Encargos — estão atravessadas por disputas simbólicas e projetos políticos específicos. A criação do grupo de trabalho em 2009, a instituição do Caderno de Encargos e Contrapartidas, as parcerias público-privadas e o monopólio da gestão pela Dream Factory não apenas organizam a logística da festa, mas também construíram sentidos sobre o carnaval. A própria noção de “ordenamento” da festa, mobilizada pelo poder público e celebrada pelo setor privado, carrega uma dimensão simbólica que naturaliza a presença do mercado como peça fundamental da gestão do carnaval carioca, que é transformado em produto, em detrimento de sua dimensão de expressão popular.

Já as políticas de memória e patrimonialização, ainda que numericamente menos expressivas — apenas 31 normas em 26 anos —, não se limitam ao campo do simbólico, produzindo efeitos materiais concretos sobre a organização da festa. O reconhecimento de blocos como patrimônio cultural e a patrimonialização de grupos como os bate-bolas são exemplos de que as políticas de memória também atuam na materialidade do carnaval. Ao legitimar determinadas expressões como tradicionais e, portanto, dignas de preservação, elas interferem na distribuição de recursos, orientam políticas de fomento e delimitam territorialidades da festa. No entanto, a fragilidade dessas políticas — que reconhecem a importância cultural dos blocos e dos trabalhadores do carnaval sem garantir condições materiais efetivas para sua existência — revela uma concepção limitada de política cultural, que opera na lógica de que o reconhecimento simbólico seria suficiente para assegurar a permanência das manifestações. O desafio que se coloca para as gestões públicas é justamente compreender que garantir a materialidade da cultura — por meio de fomento adequado, condições dignas de trabalho e participação efetiva de quem faz a festa acontecer nas escolhas sobre os rumos da gestão do carnaval — é também uma forma de reconhecimento e salvaguarda, assumindo compromissos materiais com sua continuidade.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In: RUBIM, Linda (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.

BRASIL. Decreto nº 10.464/2020, de 17 de agosto de 2020. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, para dispor sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/d10464.htm. Acesso em: 21 fev. 2026.

BRASIL. Lei nº 14.845/2024 de 24 de abril de 2024. Reconhece como manifestação da cultura nacional os blocos e as bandas de carnaval. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/l14845.htm. Acesso em: 22 fev. 2026.

BRASIL. Lei nº 15.188/2025 de 6 de agosto de 2025. Reconhece como manifestação da cultura nacional o carnaval do município do Rio de Janeiro, no Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2025/lei/l15188.htm. Acesso em: 22 fev. 2026.

CAMPOS, Ana Cristina. Carnaval deverá injetar mais de R$ 5,7 bi na economia carioca. *Agência Brasil*, 15 jan. 2026. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2026-01/carnaval-devera-injetar-mais-de-r-57-bi-na-economia-carioca. Acesso em: 21 fev. 2026.

FERNANDES, Rita. Mais de 40 blocos correm risco de não desfilar por causa da burocracia *Veja Rio*. Rio de Janeiro 13. fev. 2026. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/coluna/rita-fernandes/mais-de-40-blocos-correm-risco-de-nao-desfilar-por-causa-da-burocracia/. Acesso em: 15. fev. 2026

FERREIRA, Ana Clara Vega Martinez Veras. "Você pensa que cachaça é água?": Políticas públicas municipais para o carnaval de rua carioca nas primeiras décadas do século XXI. In: *Anais XII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2023, p. 1062-1074.

FRYDBERG, Marina Bay; KOSSAK, Alex; MACHADO, Gustavo Portella. O Papel do Poder Público no Carnaval dos Blocos de Rua: A Formulação da Festa na Cidade do Rio de Janeiro Hoje. In: *Anais VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de, 202, p. 1551 - 1564.

FRYDBERG, Marina Bay; KOSSAK, Alex; VASCONCELOS, Maria Emília Ribeiro. Breve Análise Das Tensões E Relações Entre O Carnaval De Rua Oficial E O Não Oficial No Rio De Janeiro Hoje. In: *Anais VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2017, p. 749-760.

FRYDBERG, Marina Bay; VIANNA, Maria Clara. "Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim": uma breve análise das Políticas culturais para o carnaval de rua nas gestões Eduardo Paes

(2009-2012, 2013-2016 e 2021-2024). In: *Anais XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2024, p. 606 - 618.

MACHADO, Fernanda Amim Sampaio. In: *Carnaval é direito*. Relatório da Comissão Especial com finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval. Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2017.

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto 30.393/2009 de 08 de janeiro de 2009. Cria grupo de trabalho para implantação das normas referente aos desfiles de blocos e bandas carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro conforme menciona. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2009/3040/30393/decreto-n-30393-2009-cria-grupo-de-trabalho-para-implantacao-das-normas-referente-aos-desfiles-de-blocos-e-bandas-carnavalescas-na-cidade-do-rio-de-janeiro-conforme-menciona?q=carnaval. Acesso em: 15 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto 30.659/2009 de 7 de maio de 2009. Dispõe sobre as normas e procedimentos para os desfiles de blocos carnavalescos no município do Rio de Janeiro. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2009/3066/30659/decreto-n-30659-2009-dispoe-sobre-as-normas-e-procedimentos-para-os-desfiles-de-blocos-carnavalescos-no-municipio-do-rio-de-janeiro. Acesso em: 15 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto nº 35.134/2012 de 16 de fevereiro de 2012. Declara patrimônio cultural carioca os grupos de foliões carnavalescos denominados "clovis" ou "bate-bolas". Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3514/35134/decreto-n-35134-2012-declara-patrimonio-cultural-carioca-os-grupos-de-folioes-carnavalescos-denominados-clovis-ou-bate-bolas?q=carnaval. Acesso em: 22 fev. 2026

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto nº 39.231/2014 de 24 de setembro de 2014. Declara patrimônio cultural carioca os grupos de palhaços. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/2547#/p:3/e:2547?find=carnaval. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto Nº 50.173/2022, de 3 de fevereiro de 2022. Institui o Auxílio Ambulante Carnaval Carioca, e dá outras providências. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2022/5018/50173/decreto-n-50173-2022-institui-o-auxilio-ambulante-carnaval-carioca-e-da-outras-providencias?q=carnaval. Acesso em: 21 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Decreto rio nº 56446 de 21 de julho de 2025. Cria o circuito de blocos de carnaval de rua “preta gil”, e dá outras providências. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/7519#/p:3/e:7519?find=carnaval. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Lei nº 6.677/2019 de 17 de dezembro de 2019.Inclui o dia dos clóvis (bate-bola) e originalidades do carnaval no calendário oficial da cidade consolidado pela lei nº 5.146, de 2010. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/4383#/p:3/e:4383?find=Carnaval. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Lei nº 8.167, de 7 de novembro de 2023. Inclui o dia do profissional da economia criativa do carnaval no calendário oficial da cidade consolidado pela lei nº 5.146, de 2010. Disponível em: https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/f25edae7e64db53b032564fe005262ef/457b2feb6143797003258a6100521581?OpenDocument&Highlight=0,CARNAVAL. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Portaria nº 099/2009 de 28 de dezembro de 2009. Cria a comissão para avaliação e seleção das propostas a serem apresentadas para a realização do evento "Carnaval de rua 2010" Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/562#/p:45/e:562?find=carnaval. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Portaria Riotur "N" nº 314/2025 de 05 de fevereiro de 2025. Dispõe sobre a regulamentação de patrocínios e ações publicitárias durante o período do carnaval de 2025 na cidade do Rio de Janeiro, exclusivamente para os blocos de rua autorizados, e dá outras providências. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/6954#/p:50/e:6954?find=Carnaval. Acesso em: 21 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Portaria riotur "N" nº 315/2025 de 07 de fevereiro de 2025. Estabelece e regulamenta a concessão de incentivo cultural aos desfiles oficiais dos blocos de rua nos eventos do carnaval carioca. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/6937#/p:32/e:6937?find=Carnaval. Acesso em: 21 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Portaria "N" nº 226/2018 de 21 de novembro de 2018. Cria comissão para seleção pública de propostas para aquisição de quotas de patrocínio - carnaval do rio 2019. Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/3979#/p:5/e:3979?find=carnaval. Acesso em: 21 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO. (cidade). Riotur - Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro. Caderno de Encargos e Contrapartidas - Carnaval 2010. Rio de Janeiro: Riotur, 2009 Disponível em: https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/558#/p:47/e:558?find=caderno%20de%20encargos. Acesso em: 16 fev. 2026.

RIO DE JANEIRO (estado). Lei nº 10.730/2025 de 03 de abril de 2025. Institui o Programa de Incentivo aos Blocos de Carnaval de Rua do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-10730-2025-rio-de-janeiro-institui-o-programa-de-incentivo-aos-blocos-de-carnaval-de-rua-do-estado-do-rio-de-janeiro?q=carnaval. Acesso em: 21 fev. 2026.

ROSA, Bruno; NEPOMUCENO, Paulo Renato. Carnaval de recordes: veja como turismo aquecido e patrocínios inovadores turbinam negócios da folia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 2026. Disponível em: https://oglobo.globo.com/economia/negocios/noticia/2026/01/25/carnaval-de-recordes-veja-com

o-turismo-aquecido-e-patrocinios-inovadores-turbinam-negocios-da-folia.ghtml. Acesso em: 21 fev. 2026.

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

POLÍTICAS CULTURAIS E A IDENTIDADE DA LOUCURA: O BLOCO LOUCURA SUBURBANA E A TRANSFORMAÇÃO DO MANICÔMIO EM PONTO DE CULTURA

Lorena Santos Pellegrini Pacheco[1]

RESUMO:
Para brincar o carnaval tudo o que se precisa é de um corpo com alegria, e esse artigo é um convite a observar a alegria como potência de transformação e continuidade de existência[2]. A partir desse afeto, que é também fio condutor dessa pesquisa, me debruço sobre os festejos carnavalescos como dispositivos de memória e construção identitária, além de campo de disputa. O interesse está em observar, através da serpentina e do tamborim, os processos de subjetivação coletiva vivenciados por usuários da rede de saúde mental a partir desses espaços e as respostas do campo das políticas culturais a esse movimento. Além disso, espera-se que esse trabalho nos alimente e nos inquiete, nos movimentando a inventar outros modos de conviver com a loucura e as pessoas que são estigmatizadas a partir de seu signo.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais; Reforma Psiquiátrica; carnaval; memória; loucura.

Abre-alas

Doutor, vem ver!
O que acontece na cidade
Quebraram as grades e a loucura tá rua
O povo endoida de felicidade

— Trecho do samba enredo “Loucura que afeta a todos nós”, escrito por Michel Indiano e a Oficina Livre de Música

O abre-alas é a primeira alegoria de um bloco carnavalesco ou escola de samba, responsável por abrir o caminho para o cortejo nas ruas e avenidas. Num gesto inaugural, ele traz em seus detalhes, nas suas cores e tessituras, o que aquele grupo

[1] Psicóloga (UFF) e mestranda em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF).
[2] **SODRÉ, Muniz**. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

escolheu memorar (Abreu, 2008)[3]. Podendo desfilar na cidade corpos e narrativas da loucura, ele produz fissuras nas barreiras físicas e simbólicas da manicomialidade. Numa bricolage que traduz também os aspectos estéticos, éticos e políticos de sua luta, irrompe mais um carnaval.

Meus caminhos cruzam-se com a loucura a partir da graduação em psicologia, especificamente no quarto ano, com o início do estágio obrigatório e o decorrente contato com a rede pública de saúde mental. Como esperado, enquanto estudante de psicologia, cumpri grande parte do estágio num Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) — como não tão esperado assim, minha entrada nesse território se deu como estagiária da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Foi também nessa época que tive um primeiro contato com o bloco carnavalesco **Loucura Suburbana** — nosso ponto de apoio para as discussões propostas —, criado em 2001 por usuários e trabalhadores da rede de saúde mental como parte do processo de desconstrução do modelo asilar do Instituto Municipal Nise da Silveira (IMNS).

A história do espaço que hoje conhecemos como **IMNS** começa em 1911, com o nome de Colônia das Alienadas[4]. Na ocasião, a Marinha do Brasil cedeu o terreno no Engenho de Dentro para a construção de um novo prédio que pudesse abrigar as usuárias do Hospício Nacional de Alienados, localizado na Praia Vermelha, bairro da Urca, zona sul do Rio de Janeiro. Em 1946 a médica psiquiatra Nise da Silveira assume a sessão de terapia ocupacional do então Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, onde dá início ao trabalho que é memorado na atualidade como importante marco na Luta Antimanicomial no Brasil.

Aos vinte e três anos de existência, o bloco Loucura Suburbana compõe o circuito cultural do bairro do Engenho de Dentro, zona norte da cidade do Rio de

[3] A autora Regina Abreu compreende a memoração como processos sociais e políticos de produção de memória coletiva.

[4] MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Centro Cultural do Ministério da Saúde (CCMS). Hospício de Pedro II: da construção à desconstrução* [ou outro título que conste na página]. Disponível em: http://www.ccms.saude.gov.br/hospicio/index.php.

Janeiro, com uma agenda que excede as festividades do carnaval e estende-se ao longo do ano com oficinas e encontros sediados no **Ponto de Cultura Loucura Suburbana: Engenho, Arte e Folia**.

Partindo do diálogo entre a festa, o campo da saúde mental e das políticas culturais como ferramentas de sustentação da cidadania cultural, mas também da produção imagética, fonográfica e bibliográfica encontrada no site do Loucura, esse trabalho analisa a loucura como efeito e resistência à colonialidade. Para tanto, recorremos a experiências coletivizadas de solidificação de uma identidade da loucura de maneira positivada, além de leis balizadoras e políticas culturais surgidas a partir dessa questão. Apresentamos ao leitor um diálogo entre autores interdisciplinares, tensionando os sentidos de festa e loucura como campo e ferramenta de disputa.

A festa dá passagem à loucura

O Loucura vai passar
Com o seu jeito carioca
Trazendo muita alegria e simpatia
Pelas ruas da cidade
Deixa eu falar em poesia
E expressar minha humanidade
É preciso resistir
Quebrem os cadeados
Viva a liberdade

— Trecho do samba enredo “E por falar em mulher guerreira, salve Nise da Silveira”, escrito por Ângela Carvalho, Paulo Fernando e Oficina Livre de Música

Apesar do encantamento pela festa, não foi simples perceber que era justamente ela quem me chamava a atenção. Mais uma vez, devo referenciar os brincantes, por me lembrarem, com tanta delicadeza, como pensar com o corpo. Me volto sobretudo aos corpos loucos, que a essa época já me ofereciam pistas sobre as maneiras possíveis de ocupar a cidade a partir da celebração. Não haveria outro modo de transformar em palavra a vibração das palmas e o coração acelerado tentando acompanhar o movimento dos pés, senão sentindo. É a partir da intimidade com o corpo e com o seu padecimento

diante da festa que pode-se dizer, dessa vez com serenidade, que a alegria está em vadiar. Aqui, compreendo a festa como um espaço de produção do comum, de inversão de lógicas e papéis, mas também de luta, de construção de identidade, de disputa simbólica e narrativa. E me interesso, sobretudo, na porosidade desse acontecimento, que permite uma maior pluralidade, tanto em sua construção quanto no que se escolhe devolver às ruas em suas celebrações.

Embora o carnaval surja no Brasil a partir de uma tradição eurocatólica, que o inscreve no calendário oficial e regula seu acontecimento — ter seu início sete dias antes do Domingo de Páscoa e seu encerramento na Quarta-feira de cinzas, por exemplo — o festejo consolida-se a partir das contribuições das camadas populares da sociedade, protagonizadas por pessoas de origem negra e indígena, que vêm nesse folguedo a possibilidade de incorporar tantas outras celebrações[5]. Nessa brecha, abre-se espaço também para as narrativas femininas, operárias e migrantes, uma vez que os cortejos e brincadeiras que compõem a festa se dão majoritariamente em espaços urbanos, onde diferentes grupos constroem e compartilham um lugar comum. É importante mencionar que, apesar das fissuras e possibilidades, a disputa em torno das celebrações carnavalescas têm seu início no século XVIII com a preferência brasileira pelos entrudos invés do carnaval parisiense. Mesmo após a consolidação do festejo tal como o conhecemos hoje, com cortejos e fantasias, muitas práticas festivas afro-diaspóricas e ameríndias foram perseguidas e rechaçadas nesse processo de consolidação e tantas outras festividades e expressões culturais dissidentes são ainda marginalizadas.

Ao longo do Brasil, os carnavais alternam-se entre maracatus, frevos e afoxés, cada um preservando em suas performances algo das oralituras e narrativas populares dos brincantes[6] e de seus territórios de origem. O carnaval carioca, marcado pelas escolas de samba, — que datam da segunda década do século XX, com a popularização do ritmo como expressão musical urbana no Rio de Janeiro — está presente no imaginário popular dentro e fora do nosso país, e é nosso ponto de partida para observar

[5] **GONZALEZ, Lélia.** *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024
[6] **MANHÃES, Juliana Bittencourt.** A performance do corpo brincante. *Anais do VI Congresso da ABRACE – Estudos da Performance*, v. 11, n. 1, 2010.

a formação histórica e cultural desse festejo e sua transfiguração em dispositivo de luta e memória das classes brasileiras subalternizadas.

Para melhor observar o lugar social da festa no contexto latino-americano, pensando sua história e seus desdobramentos, é importante debruçar-se sobre as narrativas e as práticas festivas pré-existentes que a compõem. Lélia Gonzalez[7] propõe a interpretação da formação social e cultural do Brasil à luz de seus festejos, compreendendo-os enquanto espaços de encontro e criação, onde as heranças africanas, indígenas e européias manifestam-se de maneira hibridizada. Apoiando-se em conceitos e formulações freudianas, a autora aponta para um recalcamento das manifestações culturais de todos os povos que fugissem dos padrões normativos da época, isto é, a lógica da masculinidade branca e européia, o que justificaria então o uso do termo "popular" para referir-se de maneira pejorativa ao carnaval e a tantos outros folguedos protagonizados e forjados a partir de cosmovisões afro-diaspóricas e ameríndias. É importante atentar-se ao fato de que os processos de hibridização nem sempre se dão de forma passiva ou consentida, sendo em muitos casos a única estratégia de preservação de alguns valores e práticas. Mesmo compartilhando uma estética e proposição comum na ocasião do folguedo, as disputas entre coletivos brincantes, como escolas de samba e blocos carnavalescos nunca deixou de existir, bem como a disputa desses agentes enquanto categoria menor[8] contra a imposição colonial.

A partir dessa leitura, é conveniente aproximar-nos do conceito de linha de fuga proposto por Deleuze, autor que gostaria de convocar sobretudo a partir de sua contribuição crítica à psicanálise, utilizada por Lélia. Ele compreende as linhas de fuga como agenciamentos capazes de inferir mudanças no plano da experiência, não enquanto fuga do desejo, como o conceito freudiano de recalque sugere, mas como uma via criada pelo próprio desejo ao manifestar-se. No movimento de desterritorialização para escapar à reprodução das estruturas ou modelos pré-estabelecidos, inaugura-se um

[7] **GONZALEZ, Lélia.** *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024

[8]Apropriação do conceito de "literatura-menor" de Deleuze e Guattari, que indica uma desterritorialização da língua feita pelas minorias num processo de fuga. Assim, um grupo minoritário apropria-se de um signo dominante para ressoar seus próprios interesses. **DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** *Kafka: por uma literatura menor.* Rio de Janeiro: Imago, 1977.

novo modo de existir, e é nessa nova produção de sentidos que a reterritorialização dá contorno às modulações do plano da experiência e instaura uma linha de fuga. Assim, a partir do diálogo com Deleuze, é possível dizer que, na história e contexto social do festejo, a vazão do recalque não se dá no sintoma ou no ato falho e sim na reterritorialização, a partir da quebra do ciclo de reprodução e de um novo início de produção livre. Nos enredos e fantasias, o corpo coletivo dos blocos carnavalescos antimanicomiais traça uma linha de fuga ao apagamento e outras violências infligidas pela manicomialidade, dando cor, forma e palavra à trajetória dos corpos loucos na cidade.

O sentido de dualidade é elaborado por Rita Segato[9], que explora os desdobramentos da lógica binária colonial-moderna no mundo pré-intrusão da América Latina, e nos ajuda a compreender as contribuições das cosmologias ameríndias para os festejos brasileiros, bem como o apagamento negro, indígena, pagão e feminino nas narrativas e políticas culturais oficiais, mencionado por Lélia. Segundo Rita, na dualidade, o outro possui plenitude ontológica, orientando-se por uma lógica onde a diferença é mesmo que uma premissa para existir e agir no mundo, enquanto na colonial-modernidade as condições para tornar-se um sujeito político são opostas, isto é, é preciso que o sujeito seja digerido e enquadrado numa identidade reconhecível dentro do padrão global. Assim, as populações ameríndias sustentam uma posição e percepção cosmológica onde o valor está mesmo na possibilidade de trânsito, com mais interesse pelo devir do que pelo ser, onde há a possibilidade de escolher “e” invés de “ou”, podendo ser homem e mulher, mestre sala e porta-bandeira, sagrado e profano. Assim, o carnaval é capaz de abrigar as contradições cotidianas, invertendo papéis e desmantelando estruturas hierárquicas a partir da performance, onde o fim de uma história pode virar o início de outra e um louco pode ocupar o lugar de médico psiquiatra, por exemplo. É a partir da brincadeira nas ruas que usuários da rede de saúde

[9] **SEGATO, Rita.** Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda* (pp. 85-120). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

mental se reinscrevem também como artistas, percussionistas e foliões a ocuparem a cidade.

A partir dessa disputa, torna-se possível também criar brechas que rompam com o ciclo de reprodução da manicomialidade. Ela investiga a dualidade num contexto de discussão de violência de gênero sofrida por mulheres latino-americanas, mas faz um aprofundamento conciso o suficiente para que possamos desdobrar e resgatar o conceito para uma leitura das organizações sociais e simbólicas desses povos, onde a relação com a diferença, no mundo pré-intrusão, não se dá a partir do olhar de soberania. Portanto, é possível sugerir que essa forma de relacionar-se com a diferença, de maneira não antagônica, tem suas raízes nos modos como tais povos relacionam-se com a natureza e seus entes — animados ou inanimados. Nesse sentido, o carnaval produz uma brecha na lógica colonial quando ocupa as cidades apresentando a diferença em si mesma e os cruzos do diferente com o diferente, independente das representações que os levam a um comum[10].

Com foco nas contribuições afro-diaspóricas, podemos observar em algumas características performáticas e simbólicas desses festejos, o que esses guardam dos valores civilizatórios[11] africanos e como a festa traduz seus ritornelos a partir da hibridização e das marcas da colonialidade. Azoilda Trindade chama a atenção para o fato de sermos afrodescendentes também na perspectiva civilizatória, fato sistemicamente apagado pela história oficial e as demais ferramentas da colonialidade. A partir da educação infantil, a autora investiga os valores civilizatórios trazidos de uma África plural e preservados na nossa literatura, gastronomia, música, e tantas outras esferas que compõem a subjetividade, sendo a festa uma delas. Ao voltar-nos para alguns festejos populares de tradição religiosa afrocatólica — como Congadas e Bumba-meu-boi —, forjados a partir do encontro entre a imposição religiosa colonial e

[10] **DELEUZE, Gilles**. *Diferença e repetição*. São Paulo: Editora XYZ, 2018, apud **SANTOS, Kwame Yonatan Poli dos**. *Por um fio: uma escuta das diásporas pulsionais*. 2022. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. p. 13.

[11] **TRINDADE, Azoilda Loretto da.** Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *Valores e Referências Afro-brasileiras* [Boletim 22], p. 30–36, 2005. Apresentado no *Projeto A Cor da Cultura*, Fundação Roberto Marinho.

as heranças trazidas de África, notamos as marcas da musicalidade, oralidade, cooperativismo, ludicidade e do corpo, valores civilizatórios mencionados pela autora. Como Exú que, ao ser desafiado a escolher entre duas cabaças, oferece uma terceira com uma mistura do conteúdo das duas anteriores, as populações negras e indígenas deglutem a máquina da colonialidade e regurgitam um novo produto, profanando o sagrado e sacralizando o profano eurocatólico. Do mesmo modo se produz o carnaval, tendo como principal via de expressão a musicalidade, suas histórias preservadas e transmitidas a partir da oralidade de seus enredos, forjados e experienciados a partir do cooperativismo e marcadamente atravessados pela ludicidade e pelo corpo.

Lélia aponta para a janela de possibilidade percebida pelos povos negros, de louvação, reverência e celebração de seus encantados, de Elegbara à Tranca-ruas[12], a partir do carnaval, lançando luz sobre os aspectos sacros e mundanos, como numa fotografia capaz de capturar com nitidez uma miríade de elementos, cores e texturas que compõem a imagem. Tanto nas tradições ameríndias quanto nas afro-diaspóricas, a festa dá passagem à loucura.

A (des)organização da loucura conduz o cortejo

Tem maluco que sabe que é maluco,
Tem maluco que acha que é normal
Diversidade é nosso bloco na avenida
O meu remédio é brincar o carnaval

— Trecho do samba enredo “Loucura que afeta a todos nós”, escrito por Michel Indiano e a Oficina Livre de Música

A experiência da vadiação, celebrada na festa, é comum à loucura. No festejo, as regras sociais são suspensas, e os valores muitas vezes invertidos, e nesses momentos é permitido — e até desejável — que a razão esteja em detrimento do corpo. Apesar disso, a festa pode ser também um evento de grande (des)organização, física e simbólica.

[12] Ambos são chamados de Exú, sendo o primeiro Exú Orixá e o segundo entidade catiça. Chamamos de catiços os encantados que são nossos ancestrais mais próximos e viveram num contexto afro-diaspórico, enquanto os orixás são ancestrais mais distantes, regentes de antigos reinos em África.

O sentido de (des)organização aqui é pensado a partir da contribuição de David, Vicentin e Schucman[13], onde os autores exploram o jogo entre razão e desrazão e propõem estratégias de radicalização da Reforma Psiquiátrica em contexto brasileiro, a partir de sua experiência na rede pública de saúde mental. Ao debruçar-se sobre os usos do termo "desnorteado" pelos usuários, David et al. apontam para as seguintes direções: "da subordinação epistemológica do Sul ao Norte na forma de um eurocentrismo; a da subordinação da loucura à norma da razão e da racionalidade ocidental"[14]. Portanto, a (des)organização aqui tem o sentido de orientar-se em relação a algum ponto de referência, voltar o olhar — por vezes o corpo também — a algo que possa nos ancorar à realidade e então planejar a rota, mantendo o compromisso ético e político de apoiar-se numa realidade que dê passagem ao diferente e dialogue com as maneiras contra-hegemônicas de relacionar-se com ela.

A pessoa louca surge na sociedade européia enquanto desviante da norma. Mulheres subversivas, praticantes de rituais pagãos, andarilhos e todo o tipo de pessoa que não atendesse aos critérios de sujeito universal — já mencionados anteriormente — estaria sujeita a ser esquecida em algum manicômio. No Brasil, a nossa história com a desrazão não foge muito à contada por Foucault em *História da Loucura na Idade Clássica*[15], na verdade ela acentua alguns dos aspectos percebidos por ele, aqui permeados pelas lentes do racismo e da colonialidade. No Hospital Psiquiátrico Pedro II, por exemplo, o número de pessoas enclausuradas, violentadas e mortas em nome dos valores de um Brasil Imperial é inestimável. Para Foucault, a desrazão e toda a repugnância que a orbitava eram alicerce para a primazia da razão e da ordem, e nesse jogo, é como se a patologização de hábitos desviantes à norma fossem a principal

[13] **DAVID, E. DE C.; VICENTIN, M. C. G.; SCHUCMAN, L. V.**. Desnortear, aquilombar e o antimani*colonial*: três ideias-força para radicalizar a Reforma Psiquiátrica Brasileira. Ciência & Saúde Coletiva, v. 29, n. 3, p. e04432023, 2024.
[14] **DAVID, E. DE C.; VICENTIN, M. C. G.; SCHUCMAN, L. V.**. Desnortear, aquilombar e o antimani*colonial*: três ideias-força para radicalizar a Reforma Psiquiátrica Brasileira. Ciência & Saúde Coletiva, v. 29, n. 3, p. e04432023, 2024.
[15] **FOUCAULT, Michel.** *História da loucura na Idade Clássica.* Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

estratégia de legitimação do poder e da vigília sobre esses corpos — e tantos outros que viessem cruzar a fronteira tênue entre o dentro e o fora da razão.

Fanon explora esse movimento de *tornar-se* louco frente à colonialidade nos trabalhos *Pele negra, máscaras brancas*[16] e *Condenados da Terra*[17]. O autor demonstra que a loucura é resultado da opressão e exploração, da pilhagem e em sociedades colonizadas, do racismo. De modo semelhante à Foucault, que percebe a desrazão como alicerce da razão, Fanon observa uma relação parecida entre colonizado e colonizador, uma vez que o negro é socialmente construído pelo branco enquanto mácula. Noutras palavras, o corpo negro é escolhido pela branquitude para ser simulacro de toda falha do homem branco, cristão e pai de família, desse modo, é cabido aos negros e mestiços o papel de promíscuos, desonestos, incapazes e, sem dúvidas, de loucos. Trago a contribuição de Fanon para a construção da nossa cena de pesquisa e de um de seus pontos focais – a loucura –, sobretudo porque não é possível, ou pelo menos honesto, narrar a história de qualquer manicômio no Brasil sem mencionar a negrura que a permeia.

Até aqui pudemos notar que a estigmatização da loucura recai também de modo diferente sobre certos corpos e modos de vida numa sociedade ainda muito marcada pelo trauma da colonização, como é a sociedade brasileira. Numa análise do contexto social brasileiro, e também num exercício de articulação entre manicomialidade e colonialidade, David[18] utiliza o termo mani*colonialidade,* marcando a justaposição e indissociabilidade entre as duas formas de opressão que recaem sobre corpos não-brancos. Isto implica em reconhecer que dentre as violências institucionais sofridas dentro dos manicômios brasileiros, seus internos eram vítimas também do racismo antinegro e anti-indígena. De forma declarada ou não, deveriam construir suas vidas longe da sociedade dominante e cerceados a instituições de controle social por

[16] **FANON, Frantz.** *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
[17] **FANON, Frantz.** *Os condenados da terra.* Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
[18] **DAVID, Emiliano de Camargo.** *Saúde mental e relações raciais: desnorteamento, aquilombação e antimanicolonialidade.* São Paulo: Perspectiva, 2024.

ameaçarem os ideais da branquitude e da colonialidade. Em consonância com Fanon, brincantes e foliões do carnaval de rua parecem apostar historicamente na desrazão como maneira de reinscrever suas histórias num espaço ainda muito disputado, à revelia dos que ainda tentam enjaulá-la.

Afirmação da identidade para além da alegoria

Viajando nesta aventura
Onde a arte e a cultura
Vem brincar o carnaval
Pintura, inclusão e poesia
Traz amor e harmonia para a saúde mental

E a loucura onde está?
Sou louco eu ou você?
A diferença está nos olhos de quem vê

— Trecho do samba enredo “Loucura cultural” de Elisama Arnaud e André Cabral

O final do ano de 1999 foi um período de importantes mudanças no Centro Psiquiátrico Pedro II. Além de sua municipalização, também foi nesse período que as primeiras movimentações que dão origem ao Loucura Suburbana tiveram início. A autonomia para a gestão direta dos serviços — deste e outros dois equipamentos de saúde mental na cidade do Rio de Janeiro[19] — é o início de um processo ainda mais intenso de descentralização do SUS, que aconteceria com a Lei Antimanicomial. A municipalização traz a reestruturação nas equipes e práticas ali realizadas, apostando em estratégias de cuidado extra-hospitalares e territorializadas, pensadas de modo coletivizado por médicos, psicólogos, assistentes sociais, enfermeiros e outros profissionais que compõem as novas equipes multidisciplinares. No IMNS, pistas de um movimento nacional, que encurtaria distâncias físicas e simbólicas com o início do desmonte dos manicômios, começaram a aparecer com o primeiro desfile do bloco carnavalesco Loucura Suburbana em fevereiro de 2001. O bloco surge de maneira

[19] Hospital Philippe Pinel e Colônia Juliano Moreira.

tímida a partir da sugestão de usuários do serviço e rapidamente movimenta além de familiares e trabalhadores, moradores e agentes de cultura do território[20].

Com a Lei 10.216/2001, declarada no dia 6 de abril de 2001, o movimento conhecido como Reforma Psiquiátrica provoca no Brasil mudanças que vão além do modelo de tratamento às pessoas em sofrimento psíquico e a progressiva extinção dos manicômios. A partir da criação dos CAPS, usuários da rede de saúde mental, ao lado de familiares e trabalhadores, em suas apostas de cuidado em liberdade cotidianas e inventivas, passam a produzir outros sentidos de identidade, cultura e cidadania arraigadas ao território em que estão inseridos, mas também atentos às mudanças que eram construídas nacionalmente — é também ao lado desses serviços que o Loucura Suburbana se sustenta em seus primeiros anos de existência, como o CAPS Clarice Lispector. Paralelamente, dentro e fora do campo diplomático das políticas culturais, as percepções e sentidos acerca da experiência da loucura alteram-se.

Em 2007 o Ministério da Cultura (MinC) construiu, em parceria com a então Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) o Programa Brasil Plural com o objetivo de:

> garantir que os grupos e redes responsáveis pelas manifestações características da diversidade cultural brasileira tenham acesso aos mecanismos de apoio necessários à valorização de suas atividades culturais, promovendo o intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais brasileiros, considerando características identitárias por gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e das culturas populares (Dorneles, Amarante e Torre, 2020).

A partir desse fio, outras estratégias são sonhadas, dentre elas, a oficina **Loucos pela Diversidade**, fruto da parceria SID/MinC com o Laboratório de Estudos e Pesquisas em Saúde Mental e Atenção Psicossocial, da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca da Fundação Oswaldo Cruz (LAPS/ENSP/FIOCRUZ). A iniciativa em questão teve como objetivo "construir propostas de diretrizes e ações para subsidiar a elaboração de políticas públicas do Ministério da Cultura (MinC) em relação

[20] **MENDES, M. A.** *Archivos contemporâneos do Engenho de Dentro: Histórias da desconstrução de um manicômio.* In: Instituto Municipal Nise da Silveira. Rio de Janeiro: EncantArte, 2019.

aos sujeitos e grupos em sofrimento mental e em situações de risco social"[21]. Em consonância com o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, essa iniciativa pensa a cultura como Gilberto Gil em seu discurso de posse, considerando-a patrimônio coletivo e produção popular, a partir das tradições e movimentos sociais e comunitários[22]. Como desdobramento desse movimento de transversalização e diálogo entre saúde e cultura, é aberta uma discussão acerca da cidadania cultural dos sujeitos marcados pela loucura e, sobretudo, pela manicolonialidade, enxergando na cultura um campo fértil de reflorestamento da vida, reconstrução do laço social e de uma relação afetiva com a realidade.

Com parcerias entre os próprios setores do hospital, escolas de samba e Centro Comunitário, o Loucura seguiu colocando o bloco na rua com doações de dinheiro, fantasias e recursos humanos. É nesse momento de efervescência de parcerias entre cultura e saúde mental no Brasil — no ano de 2009 para ser exata — que o então bloco carnavalesco torna-se o **Ponto de Cultura Loucura Suburbana: Engenho, arte e folia**, o primeiro ponto de cultura em saúde mental da cidade do Rio de Janeiro. Conveniado à Associação de Entidades e Amigos do Centro Comunitário do Centro Psiquiátrico Pedro II (ECCO), o Loucura passa a receber a "quantia de R$ 60,00 mil/ano, divididos em parcelas semestrais e renováveis por três anos, para investir de acordo com a proposta do projeto apresentado"[23].

A congruência do ápice do movimento da luta antimanicomial com a as novas iniciativas do MinC na primeira década de 2000 não só apontam para um momento de alargamento do debate e dos sentidos de cidadania e cultura, mas são fundamentais para a história do Loucura. A partir desse investimento as oficinas que vinham até então ocorrendo de modo bastante precarizado recebem recursos que permitem sua abertura

[21] **MAMBERTI, Sergio.** Mesa de Abertura. In: Amarante, P & Lima, R. (coord.) *Loucos pela Diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura.* Relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Pública Culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social. Rio de Janeiro: LAPS/FIOCRUZ, 2008, pp. 15.

[22] **DORNELES, P.; AMARANTE, P.; TORRE, E**. *Da diversidade da loucura à identidade da cultura.* Revista Observatório da Diversidade Cultural. v. 92 n. 06 (2020): Cultura e saúde.

[23] **BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia** (Org.). *Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: Ipea, 2011.

ao público de forma gratuita e permanente, a partir de um trabalho de preservação e produção de memória do samba e do carnaval. Ao consolidar-se enquanto ponto de cultura o Loucura abre passagem para novas ações e articulações junto a atores sociais dentro e fora do território, refazendo também a memória do hospital e das pessoas que tiveram suas vidas marcadas por ele. Ao ocupar as dependências do manicômio a partir de outros usos — transformando a antiga capela do necrotério em barracão, por exemplo — usuários, trabalhadores, familiares e a comunidade local apropriam-se de um signo de opressão e violência transfigurando-o em afirmação da resistência das histórias negras, indígenas e de desrazão que compõem o bairro do Engenho de Dentro.

De forma concomitante, junto aos avanços no debate acerca de cidadania e cultura no âmbito institucional, com a parceria entre SID e MinC e as ações de fomento à cidadania cultural de grupos dissidentes em processo de reintegração social, — braço da política que toca os egressos de instituições manicomiais — há também uma movimentação na sociedade civil acerca das percepções, narrativas e modos de relacionar-se com a loucura. Com a ampliação dos territórios de circulação das produções artísticas, culturais e simbólicas dos integrantes da luta, constituída com e por pessoas em sofrimento psíquico, a caricatura da desrazão violenta e esvaziada de sentido dá lugar a uma pluralidade de percepções sensíveis no imaginário social acerca da experiência da loucura. Ao reconhecê-los enquanto sujeitos políticos e observar no movimento da luta antimanicomial produções de uma memória viva dessas experiências, afirma-se uma identidade da loucura, que é plural e segue em disputa.

Ala de encerramento

Vejam essa massa foliã
Faz do samba resistência
Põe o medo na cadência
Da alegria, meu amor

— Hino do bloco carnavalesco Loucura Suburbana, de Marta Macedo e Abel Luiz

Dentre as fantasias, tradições e as histórias que tentam nos forçar a esquecer, uma cidade pode acumular sobre si uma pletora de sentidos, formando um mosaico de valores, interesses e narrativas, que reproduzem práticas e compõem a história oficial. Paralelamente, outros sentidos são produzidos às margens da paisagem, como adesivos em placas de sinalização, ou como os carnavais de rua, formando uma outra figura ao passo em que rasura a imagem-modelo. Assim, se constitui e (des)organiza também a identidade, produzida do estilhaçamento do mosaico que se propõe monolítico e da constante disputa entre os grupos que a constroem. Sendo uma dobra da cidade, a identidade está também em disputa pelo compartilhamento do lugar comum, e as festas de rua não poderiam constituir-se de maneira descolada. Portanto, pensar no direito à cidade e à cultura, é pensar o direito de existir, material e simbolicamente. Isso porque o espaço público — cada vez mais escasso e pouco convidativo — é historicamente o nosso ponto de ancoramento afetivo com a realidade e de relacionamento com o outro, esse é, para mim, o ponto de maior relevância na disputa sobre a qual pudemos nos debruçar.

Nesse artigo, busquei memorar o processo de construção da identidade da loucura no Brasil, investigando e inscrevendo-a enquanto movimento político e marcadamente atravessado pelas matizes da racialização e da colonialidade. Olhando pelas brechas, de dentro do universo e da lógica do festejo, para essas produções simbólicas, produções de si e de uma memória viva dessas experiências, pudemos observar a afirmação e luta pelo direito à loucura e à cidadania. Paralelamente, busquei relacionar o processo histórico do movimento da luta antimanicomial e do reconhecimento da identidade da loucura com os avanços do debate nacional acerca dos sentidos de cidadania cultural voltados aos grupos minoritários, especialmente a população institucionalizada e em sofrimento psíquico, com o ensejo de melhor compreender os agentes envolvidos na luta — dentro e fora do campo da saúde mental — e as políticas públicas que puderam fomentar esse movimento o sustentando, sobretudo, em seus aspectos estéticos e políticos.

Espero ter contribuído, enquanto profissional da psicologia e pesquisadora da cultura, para a fertilização do nosso imaginário acerca do papel e relevância da cultura na construção de políticas que possam sustentar a luta antimanicomial e fomentar a construção de identidades da loucura mais plurais e menos estigmatizantes, apostando no uso do capital social da cultura enquanto agente de transformação social, de modo que as cidades possam ser espaços igualitários para além da tolerância às diferenças culturais.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Herança e memória: o patrimônio cultural brasileiro. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

DAVID, E. de C.; VICENTIN, M. C. G.; SCHUCMAN, L. V. Desnortear, aquilombar e o antimanicolonial: três ideias-força para radicalizar a Reforma Psiquiátrica Brasileira. Ciência & Saúde Coletiva, v. 29, n. 3, p. e04432023, 2024.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. São Paulo: Editora XYZ, 2018, apud SANTOS, Kwame Yonatan Poli dos. Por um fio: uma escuta das diásporas pulsionais. 2022. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. p. 13.

DORNELES, Patrícia; AMARANTE, Paulo; TORRE, Eduardo. Da diversidade da loucura à identidade da cultura. Revista Observatório da Diversidade Cultural. v. 92 n. 06 (2020): Cultura e saúde

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. História da loucura na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Festas populares no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2024.

INDIANO, Michael. Loucura que afeta a todos nós. Loucura Suburbana: Sambas campeões. Disponível em: https://www.loucurasuburbana.org/musicas. Acesso em: 18 out. 2025.

MAMBERTI, Sergio. Mesa de Abertura. In: Amarante, P & Lima, R. (coord.) Loucos pela Diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura. Relatório final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Pública Culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social. Rio de Janeiro: LAPS/FIOCRUZ, 2008.

MANHÃES, B. J. A performance do corpo brincante. Anais do VI Congresso da ABRACE – Estudos da Performance, v. 11, n. 1, 2010.

MENDES, M. A. Archivos contemporâneos do Engenho de Dentro: Histórias da desconstrução de um manicômio. In: Instituto Municipal Nise da Silveira. Rio de Janeiro: EncantArte, 2019.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Centro Cultural do Ministério da Saúde (CCMS). Hospício de Pedro II: da construção à desconstrução. Disponível em: http://www.ccms.saude.gov.br/hospicio/index.php. Acesso em: 18 out. 2025.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda (pp. 85–120). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. Valores e Referências Afro-brasileiras [Boletim 22], p. 30–36, 2005. Apresentado no Projeto A Cor da Cultura, Fundação Roberto Marinho.

ENTRE O BAIRRO E A AVENIDA: IDENTIDADE E POLÍTICA CULTURAL NO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DE VILA ISABEL (1982–1988)

Maria Camiris Cardoso de Araujo[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a relação entre o bairro de Vila Isabel e a escola de samba Unidos de Vila Isabel, investigando como território, memória e identidade se articulam na construção simbólica da agremiação. A partir da contextualização histórica do bairro, da presença de Noel Rosa e da fundação da escola, o estudo examina dois enredos da década de 1980 — 1982 e 1988 — como estudos de caso. A análise evidencia como a Vila Isabel produz e reelabora narrativas históricas na avenida, afirmando sua identidade local e, ao mesmo tempo, dialogando com debates nacionais, como o centenário da abolição da escravatura. Nesse sentido, entende-se que o carnaval se configura como espaço de elaboração e circulação de sentidos, no qual a escola atua como agente na dinâmica da política cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Vila Isabel; Escola de Samba; Identidade; Cultura Política; Território.

1. Introdução

Para compreender a relação entre o bairro de Vila Isabel e as práticas culturais ali desenvolvidas, é importante considerar a noção de lugar discutida por Stuart Hall. Para o autor, o lugar corresponde a um espaço concreto e familiar, no qual se desenvolvem práticas sociais que moldam os indivíduos e com as quais suas identidades permanecem ligadas, sendo “o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (HALL, 2015, p. 72). Assim, o lugar não se resume a um espaço físico, mas constitui o ambiente onde se constroem experiências, memórias e formas de pertencimento. Desse modo, mesmo diante das transformações sociais e urbanas, as identidades locais continuam relevantes, pois, como destaca Hall, as identidades locais, regionais e comunitárias

[1] Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), cursando mestrado em história social pela UFF. E-mail: mariacamiris@id.uff.br.

permanecem importantes, mantendo-se como referência para os sujeitos em seus espaços de vida (HALL, 2015, p. 73).

Nesse sentido, o lugar pode ser compreendido como o espaço em que práticas e identidades se mantêm e se transformam ao longo do tempo. Como afirma Milton Santos, “o lugar — não importa sua dimensão — é a sede dessa resistência da sociedade civil” (SANTOS, 2005, p.11), indicando que é no espaço vivido que se constroem formas de permanência e resistência cultural. No caso de Vila Isabel, observa-se um longo processo de construção identitária que passa pela formação do bairro, pela consolidação da figura de Noel Rosa — que associa o local a uma identidade boêmia e sambista — e que se reafirma e se fortalece posteriormente com o surgimento da escola de samba Unidos de Vila Isabel, expressão dessa continuidade cultural e social. Assim, como aponta o autor, “o território se reafirma pelo lugar” (SANTOS, 2005, p.12), evidenciando que práticas culturais e identidades locais permanecem e se renovam ao longo do tempo.

Nesse sentido, a pesquisa adota como estudo de caso a análise de dois enredos da escola de samba Unidos de Vila Isabel — os carnavais de 1982 e 1988 — com o objetivo de compreender como a agremiação elabora e projeta narrativas históricas relacionadas ao bairro e ao debate nacional. Busca-se, assim, investigar de que maneira essas construções simbólicas articulam memória, identidade e política cultural, contribuindo para afirmar o lugar da Vila Isabel no cenário cultural da cidade e do país.

2. Vila Isabel: território, memória e construção simbólica

Para Carlos Cunha, Nathalia Sarro e Vinicius Natal (2023, p. 49) os primeiros registros sobre o território que atualmente é o bairro de Vila Isabel, foram de indígenas da etnia Tamoios. Com a colonização portuguesa, foi ocupado pela Companhia de Jesus, fez parte das posses reais e depois foi vendida para o Barão Drummond. O bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, surgiu no final do século XIX, como um bairro planejado. Apesar disso, sua identidade cultural foi sendo construída e transformada ao longo do tempo. A figura do Barão de Drummond foi importante inicialmente, pois ele

adquiriu a Fazenda dos Macacos e planejou o espaço, ele também nomeou o bairro homenageando a princesa Isabel, com a justificativa de que ela assinou a Lei Áurea. Além disso, também colocou as ruas com nomes de abolicionistas. Drummond também criou o primeiro Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, e para se recuperar financeiramente depois destes investimentos, criou o que se conhece como jogo do bicho.

> No ingresso que o visitante comprava para entrar no zoológico, vinha estampada a imagem de um bicho. Se no final do dia o bicho sorteado correspondesse ao bicho de seu ingresso, o visitante ganhava um prêmio. Depois de algum tempo, o animal não era mais escolhido aleatoriamente pelo ingresso adquirido na entrada, e sim escolhido pelo visitante (POUBEL, 2012, p. 19).

Ainda que o jogo do bicho tenha posteriormente se espalhado por diferentes regiões da cidade e do país, sua origem associada ao bairro também integra esse processo inicial de construção de significados e práticas que passam a compor a memória e a identidade local. Se, em um primeiro momento, o bairro esteve associado a esse processo de urbanização e às práticas culturais e de lazer surgidas naquele contexto, nas décadas seguintes novas referências culturais passam a redefinir a imagem de Vila Isabel, especialmente a partir da presença do compositor Noel Rosa.

Noel Medeiros Rosa (1910–1937), compositor nascido e criado em Vila Isabel, tornou-se uma das principais referências simbólicas do bairro. Em suas composições, retratou a vida boêmia, os bares e as experiências cotidianas da região, transformando esses espaços em matéria poética e contribuindo para associar o nome de Vila Isabel à produção cultural do samba. Sua própria vivência boêmia — marcada pela circulação por bares, rodas de samba e encontros informais — tornou-se parte de sua imagem pública e da memória construída em torno de seu nome. Como observa Poubel (2012), nas décadas de 1920 e 1930 Noel era frequentador assíduo desses espaços, sendo até hoje lembrado como referência do bairro. Após sua morte, sua figura foi incorporada à identidade local, consolidando-o como “Poeta da Vila” e transformando o próprio bairro em “Vila de Noel” (POUBEL, 2012, p. 22). Dessa forma, Noel não representa apenas um compositor de destaque, mas um elemento central na construção simbólica e na

memória cultural de Vila Isabel, posteriormente apropriada e reelaborada pela escola de samba.

A construção simbólica de Vila Isabel não ocorreu de maneira espontânea ou aleatória, mas resultou da atuação de diferentes atores sociais que atribuíram sentidos ao espaço urbano. Como observa Poubel (2012, p. 40), os símbolos de pertencimento do bairro foram elaborados a partir da agência daqueles que transformaram uma localidade geográfica em um espaço dotado de significados afetivos e tradições próprias. Nesse processo, a figura de Noel Rosa desempenha papel central, uma vez que sua vivência boêmia e sua produção musical contribuíram para consolidar a associação entre Vila Isabel, samba e identidade cultural.

Essa vinculação também se materializa no próprio espaço urbano. A memória de Noel foi incorporada à paisagem do bairro por meio de monumentos que reafirmam sua importância simbólica. O primeiro marco em sua homenagem foi construído em 1938, pouco após sua morte, e inaugurado na Praça Barão de Drummond. Em 1987, no cinquentenário de seu falecimento, um busto foi instalado no Boulevard Vinte e Oito de Setembro, próximo aos bares que frequentava, reforçando a imagem do compositor ligado à vida boêmia da região. Posteriormente, em 1996, foi erguida na entrada do bairro uma escultura em tamanho natural que o representa sentado à mesa de um bar, sendo servido por um garçom — imagem que sintetiza o imaginário construído em torno de sua trajetória. Esses marcos não apenas homenageiam o artista, mas consolidam visualmente a associação entre Vila Isabel, musicalidade e boemia.

Além da dimensão simbólica, essa construção identitária também produz efeitos institucionais e sociais. A valorização da imagem de Noel pelo poder público, por meio de homenagens oficiais e intervenções no espaço urbano, contribui para fortalecer essa identidade no imaginário da cidade. Conforme destaca Poubel, tais elementos de identificação “foram ações oficiais, isto é, ações que partiram do Estado e que tiveram como consequência o fortalecimento da identificação do bairro com estes elementos” (POUBEL, 2012, p. 26). Observa-se, assim, que práticas culturais inicialmente

construídas no cotidiano podem ser posteriormente institucionalizadas, ampliando seu alcance e reafirmando o bairro como referência cultural no cenário carioca.

3. Do Morro do Macaco à Avenida: A construção da Unidos de Vila Isabel

O Grêmio Recreativo Unidos de Vila Isabel, fundado em 04 de abril de 1946, desde o início teve uma forte ligação com o bairro de Vila Isabel, sobretudo o Morro do Macaco. Antônio Fernandes Silveira (1902), conhecido como Seu China, foi um dos fundadores da agremiação e primeiro presidente da escola. Ele já possuía trajetória no mundo do samba, tendo morado no Salgueiro e pertenceu à escola "Depois eu Digo". Segundo Osni Fernandes, filho de Seu China, no ano de 1932, eles se mudam para Vila Isabel.[2] Após sua mudança para a Rua Senador Nabuco, "era raro não ter alguém ligado ao samba que não o visitasse nos finais de semana", sobretudo antigos companheiros do Morro do Salgueiro. A casa, localizada em um corredor que dava acesso ao Morro dos Macacos, aparece na narrativa como ponto de encontro recorrente de sambistas, familiares e amigos, configurando-se como espaço de circulação cultural.

Existem algumas narrativas sobre a fundação da Unidos de Vila Isabel, ainda que apresentem pequenas variações quanto às circunstâncias da fundação, as narrativas convergem ao situar o início da escola no Morro do Macaco e na articulação entre os moradores locais. Para Osni Fernandes, seu pai foi convidado para participar pelos fundadores do bloco Coração da Vila, mas se recusou e sugeriu a ideia, na qual foi aceita, de fundar uma agremiação.[3] A reunião de fundação da escola de samba aconteceu na casa de Seu China. Ele se tornou o primeiro presidente da agremiação, deixando o cargo em meados da década de 1960.

Entre os fundadores, destaca-se também a figura de Paulo Gomes de Aquino (1919-1994), conhecido como Paulo Brazão, que foi o primeiro diretor geral da Vila Isabel. O protagonismo de Brasão, contudo, extrapolava as funções administrativas: ele foi o autor do primeiro samba-enredo da escola "De Escrava à Rainha" em 1947, um dos grandes compositores da agremiação. Além disso, em 1949, com o enredo

[2] Depoimento de Osni Fernandes ao Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel. Disponível em:
[3] Depoimento de Osni Fernandes ao Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.

“Iracema”, a escola obteve o 3º lugar, com samba-enredo de sua autoria, e neste carnaval Brasão foi agraciado com o título de “Cidadão Samba – o 1º Cidadão Samba do atual Estado da Guanabara”[4]. O documento destaca ainda que, apesar das dificuldades enfrentadas, “seus fundadores continuavam com o espírito de luta inquebrável”. Paulo Brasão também foi compositor de mais de 15 sambas-enredo ao longo de sua trajetória, conforme as informações do Departamento Cultural da escola (UNIDOS DE VILA ISABEL, 2023). Essa produção intensa evidencia que, desde a sua gênese, a Vila Isabel se estruturou através da valorização da autoria local e da afirmação de sua identidade como “escola de compositores”.

Sobre os primeiros ensaios da agremiação, Carlos Cunha, Nathalia Sarro e Vinícius Natal afirmam que: “Próximo a Seu China, em um terreno logo acima de sua casa, ocorriam os primeiros ensaios da escola”. (CUNHA; SARRO; NATAL, 2023, p.64). Durante grande parte de sua trajetória, os ensaios e reuniões ocorreram em diferentes locais do bairro, tendo como primeiro ponto de encontro a própria residência de Seu China, onde iniciou um processo gradual de mobilização dos moradores em torno da escola.

Desse modo, os primeiros componentes da escola eram, em sua maioria, moradores das imediações do Morro do Macaco e de outras áreas de Vila Isabel, evidenciando que o surgimento da agremiação esteve profundamente ligado às redes de vizinhança e sociabilidade locais. A escola se constitui, portanto, a partir de vínculos comunitários e relações cotidianas entre moradores, reforçando seu caráter inicial de manifestação cultural enraizada no território e na vida social do bairro.

Nesse contexto, a escola surge em um bairro cuja identidade cultural já estava fortemente associada à figura de Noel Rosa. A agremiação se insere em uma tradição musical e boêmia que antecede sua própria fundação, incorporando essa memória como parte de sua identidade. Com a formação da identidade da escola, a bateria da escola passou de “tabajara” para “Swingueira de Noel”, como afirma Mayra Poubel: “A bateria da Vila Isabel é a única que homenageia um personagem da história da escola. Neste

[4] Documentos da Fundação do Grêmio Recreativo Unidos de Vila Isabel, s/n, disponível no Acervo da Liga Recreativa das Escolas de Samba (LIESA).

caso, um personagem do bairro em que está sediada a escola. É recorrente a lembrança de Noel Rosa e de suas composições também em alguns sambas-enredo da Vila Isabel." (Poubel, 2010, p.29) Diante disso, a escola firma ainda mais seu vínculo com o bairro e Noel Rosa.

Desde seus primeiros desfiles, observa-se que os enredos da Unidos de Vila Isabel dialogam de maneira recorrente tanto com a valorização da cultura negra quanto com elementos ligados à memória e ao cotidiano do próprio bairro. O primeiro desfile realizado pela escola foi com o enredo "De Escrava a Rainha" em 1947, que segundo Cunha, Sarro e Natal foi uma história de uma escrava que se tornou importante (CUNHA; SARRO NATAL, 2023, p.68). Ao longo de sua trajetória, a escola desenvolve desfiles que abordam temas relacionados à história do Brasil sob a perspectiva da cultura popular e negritude, ao mesmo tempo em que reafirma referências locais que compõem a identidade cultural de Vila Isabel.

Ao mobilizar referências do bairro, da cultura negra e da memória musical de Vila Isabel, a escola não apenas reafirma sua identidade, mas também atua como produtora e difusora de narrativas culturais. Ao selecionar temas, construir enredos e projetar determinadas representações sobre o bairro e sobre a história do Brasil, a agremiação participa de um processo mais amplo de construção simbólica que pode ser compreendido no campo das políticas culturais.

4. Carnaval como política cultural: A Vila Isabel nos carnavais de 1982 e 1988

Esta pesquisa busca entender como a escola produz e reafirma sua identidade a partir da elaboração de seus enredos. Para isso, será realizado um estudo de caso dos carnavais de 1982 e 1988 da Unidos de Vila Isabel, nos quais serão analisados os documentos de enredo (roteiros e 'abre-alas'), que revelam a intenção da escola e a narrativa oficial proposta pela agremiação, o samba-enredo que aponta as principais características do próprio enredo, bem como a repercussão desses desfiles nos jornais época de cada um desses carnavais, para entender como o projeto de política cultural da

Vila Isabel foi recebido pela crítica e pela sociedade, transformando o evento em um marco de memória e vivência urbana.

O primeiro enredo selecionado para análise é “Noel Rosa e os Poetas da Vila na Batalha das Batalhas do Boulevard”, apresentado pela Unidos de Vila Isabel em 1982, tendo como autor do enredo Cornélio Cappelleti, como carnavalesco Viriato Ferreira e como presidente da escola Waltencir Coelho. A escolha desse desfile se justifica não apenas por sua temática, mas por sua relevância na consolidação de uma narrativa identitária da escola, ancorada na memória cultural do bairro. Ao eleger Noel Rosa como eixo central do enredo, a agremiação mobiliza um símbolo já consagrado da cultura carioca e o reinscreve no espaço performático do carnaval, além disso, a escola participa ativamente da produção e difusão de determinadas representações sobre o bairro e sobre sua tradição musical.

Sob essa perspectiva, o desfile de 1982 pode ser compreendido como uma prática inserida no campo das políticas culturais, a partir da concepção de que: “É nas cidades, nas localidades, nos territórios que os cidadãos realizam grande parte de suas práticas culturais cotidianas. Esses são espaços de vivência e convivência, nos quais pode ser verificada uma dinâmica cultural intensa” (CALABRE, 2019, p.198). Na medida em que a escola atua como agente na formulação e circulação de sentidos sobre o território e sua memória. Ao ocupar o espaço do carnaval – evento de grande visibilidade pública – a Unidos de Vila Isabel reafirma o bairro como lugar de produção cultural legítima, transformando tradição musical em discurso político-cultural.

No documento oficial do enredo produzido pelo agremiação, o desfile é definido como “uma homenagem ao bairro de Noel e a todos aqueles que, através de seus cantos e composições, fizeram de Vila Isabel um tema de constantes exaltações” (UNIDOS DE VILA ISABEL, 1982, p.5). Ao formular o enredo nesses termos, a própria agremiação explicita sua intenção de valorizar a produção cultural local e de inscrever o bairro como espaço legítimo de criação artística. A homenagem não se restringe a uma figura individual, mas amplia-se para um coletivo de compositores e para o próprio território, revelando um movimento consciente de construção e reafirmação identitária. O desfile

de 1982 evidencia como a escola opera no campo da política cultural ao selecionar e projetar determinadas memórias como representativas do bairro.

A escola neste carnaval evidencia que a homenagem a Noel Rosa extrapola a dimensão biográfica e assume contornos de reconstrução da memória. Ao afirmar que "Noel não morreu em nosso pensamento" (UNIDOS DE VILA ISABEL, 1982, p. 8), o texto desloca o compositor de seu tempo de vida — os anos 1930 — para o presente da escola, reinscrevendo-o como presença ativa no imaginário do bairro. A evocação das "batalhas do Boulevard" e da boêmia da Vila Isabel remete diretamente ao período em que Noel viveu e produziu, recriando simbolicamente aquele momento como marco fundador da identidade local.

Como argumenta Marieta Ferreira: "memória é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subseqüente e das necessidades do presente" (2000, p.321). Nesse sentido, ao recuperar o carnaval e a vida cultural da década de 1930, a Unidos de Vila Isabel organiza uma narrativa que legitima sua trajetória e reafirma seu pertencimento territorial. O enredo, assim, atua como prática de política cultural, ao selecionar, atualizar e institucionalizar uma memória que sustenta a identidade simbólica da escola.

No carnaval de 1982, a Vila Isabel queria mostrar como o bairro nos anos de 1930 era referência conhecida como "um dos mais famosos redutos de samba carioca" (UNIDOS DE VILA ISABEL, 1982, p. 8). A descrição do "Ponto de Cem Réis", e do Boulevard constrói o bairro como espaço privilegiado de sociabilidade artística, onde "juventude, cantores e compositores" se reuniam e improvisavam versos. Mais do que cenário, o bairro é representado como agente ativo na gênese do samba, ambiente fértil onde "os sambas tomavam forma". Essa narrativa territorializa a produção musical e transforma a geografia urbana em elemento constitutivo da identidade cultural.

O documento produzido pela agremiação sobre o enredo aponta nomes como Noel Rosa, Almirante, João de Barros, Sílvio Caldas e Braguinha, artistas notáveis que são elevados à condição de "Imortais de Vila Isabel". Assim, o enredo não apenas

relembra figuras históricas, mas institui um patrimônio simbólico coletivo, reafirmando o bairro como berço de uma tradição musical legitimadora da própria escola de samba. A partir disso, será apontado como o samba enredo dialoga com o enredo:

> Resplandeceu/Iluminando a minha vida/Uma estrela que surgiu/a desfilar nesta avenida/Em raios coloridos/Contagiando o povão de alegria/Esta é a vila/Brilhante neste dia de folia/De azul e branco por este mundo sem fim/Lembrando Noel Rosa eu vou cantando assim/Até amanhã se Deus quiser/Eu volto novamente pra lhe ver/E vou fazer o que puder/Pra você nuca mais me esquecer (VILA ISABEL, 1982)[5]

O samba-enredo de 1982, composição de J. Albertino[6], reforça a narrativa da Unidos de Vila Isabel ao centralizar a figura de Noel Rosa como eixo de prestígio e identidade. Nos versos iniciais, a letra utiliza a metáfora de “uma estrela que surgiu”, cujo brilho “resplandeceu” e “iluminou” a vida da comunidade (UNIDOS DE VILA ISABEL, 1982). Essa imagem de luminosidade anuncia a chegada da agremiação na avenida, estabelecendo uma atmosfera de celebração que culminará na consagração de Noel como a principal referência da tradição local.

Ao afirmar que “nesta noite reluzente lembramos um passado envolvente”, o samba promove uma atualização da memória: o desfile transforma a avenida em um palco para reencenar os carnavais da década de 1930 e as famosas “batalhas do Boulevard”. O território do bairro é apresentado como o berço do samba carioca, e os “poetas da Vila” aparecem como herdeiros diretos dessa produção artística. Assim, ao desfilar “de azul e branco por este mundo sem fim”, a escola projeta sua identidade para além das fronteiras geográficas, articulando memória e território em uma estratégia que reafirma sua importância na cultura nacional.

No âmbito das políticas culturais, o enredo de 1982 ultrapassa a simples homenagem festiva. Ao escolher Noel Rosa e a boemia do Boulevard como eixos narrativos, a Vila Isabel opera um movimento de consolidação de Noel como seu grande baluarte simbólico. A seleção de elementos da década de 1930 busca destacar figuras e

[5] Samba-enredo da GRES Unidos de Vila Isabel do ano de 1982, com recortes.
[6] No documento “Noel Rosa e os Poetas da Vila na Batalha das Batalhas do Boulevard” o nome do compositor é citado como “J. Albertino”.

espaços de alto valor cultural, criando uma linha de continuidade que funde a imagem do compositor à identidade da própria agremiação.

Nesse movimento, a escola protege e cultiva essa relação, agindo como um dos principais responsáveis por manter o legado de Noel indissociável do território do bairro. Assim, mais do que uma celebração biográfica, o desfile converte a história local em um instrumento de afirmação institucional, onde a Vila Isabel se legitima como o lugar onde o 'Poeta da Vila' se faz presente e eterno através da voz da comunidade.

A imprensa carioca, neste desfile de 1982, evidencia que a narrativa proposta pela Unidos de Vila Isabel não foi recebida de maneira homogênea. Enquanto algumas matérias ressaltaram aspectos culturais da apresentação, como em “A Vila quer mostrar que samba também é cultura” (O GLOBO, 25 fev. 1982), outras adotaram tom mais crítico, a exemplo da manchete do Jornal dos Sports — “Um desfile que ainda não justificou o seu nome” (24 fev. 1982) — que questionava se a escola teria alcançado plenamente as expectativas projetadas. Essa diversidade de avaliações demonstra que a construção de uma narrativa histórica no carnaval se insere em um campo de disputas simbólicas, no qual imprensa e crítica atuam como mediadoras da legitimação pública. Assim, o caso de 1982 revela não apenas o esforço da escola em afirmar sua proposta cultural, mas também os tensionamentos envolvidos na consolidação dessa imagem perante o público e os formadores de opinião.

Se em 1982 a Vila Isabel reafirmava sua identidade por meio da memória do bairro e da figura de Noel Rosa, em 1988 a escola ampliou essa operação simbólica ao inscrever-se em um debate de dimensão nacional. Ano do centenário da abolição da escravidão, o enredo “Kizomba, Festa da Raça”, de autoria de Martinho da Vila e sobre a presidência de Lícia Maria Maciel Caninê (Ruça)[7], desloca o foco da tradição local para a história da população negra no Brasil. Inserido em um contexto de redemocratização do país e de reconfiguração estrutural do próprio carnaval — já consolidado no Sambódromo e sob a organização da LIESA — o desfile assume caráter

[7] Neste período Martinho da Vila e Lícia Maria eram casados. O enredo “Kizomba, a festa da raça” para ambos foi um projeto que durou quase toda a década de 1980, com a realização de eventos artísticos e culturais no Rio de Janeiro para tratar sobre a cultura negra. O desfile de 1988, foi outra forma de mostrar a potência do tema e da cultura negra a sociedade.

mais explícito de posicionamento histórico. A Vila Isabel não apenas celebra uma memória, mas participa da disputa pública sobre os sentidos da abolição, transformando a avenida em espaço de afirmação cultural e política.

No documento do enredo[8], a agremiação apresenta[9] a definição trabalhada para a palavra “Kizomba”, de origem kimbundo que significa “encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização” (VILA ISABEL, 1988, p.2). A proposta de “meditação sobre a influência negra na cultura universal” e a reafirmação de Zumbi dos Palmares como símbolo de liberdade insere o desfile no debate histórico sobre o centenário da abolição. Não se trata apenas de comemorar 1888, mas de problematizar a situação do negro no Brasil e no mundo, inclusive com menção explícita ao apartheid na África do Sul. Assim, o enredo assume a avenida como espaço de enunciação pública, transformando o desfile em manifestação cultural e histórica, mas também em uma “festa da raça negra”(VILA ISABEL, 1988, p.2).

A festa proposta pela Vila Isabel não se limita à celebração simbólica da cultura africana, mas se organiza como um momento de elaboração histórica. Nesse sentido, a escolha do termo africano não opera apenas como marca identitária, mas como chave interpretativa para a leitura do passado e do presente. A festa torna-se, assim, espaço de memória e de questionamento, abrindo caminho para a evocação de figuras como Zumbi dos Palmares e para a problematização das narrativas oficiais da abolição.

Ao contextualizar a palavra Kizomba, mencionar a influência negra na cultura universal, a situação do negro no mundo e posicionar-se contra a discriminação racial e o apartheid, a Unidos de Vila Isabel demonstra consciência da dimensão histórica e política do centenário da abolição. A escola institucionaliza um posicionamento, transformando o enredo em documento de memória e de intervenção simbólica no debate público de 1988.

O desfile no ano do centenário da abolição marca a trajetória da Unidos de Vila Isabel. Até então, a escola acumulava colocações expressivas e presenças competitivas

[8] A página que consta a definição de kizomba não consta no livro Abre Alas. Mas se encontra disponível no Acervo da LIESA e no Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.
[9] O ano de 1988 é o primeiro ano do livro Abre Alas, que apresenta todos os detalhes do desfile de cada agremiação do grupo.

no Grupo Especial, mas ainda não havia conquistado o título de campeã do carnaval carioca. A vitória naquele ano não apenas consagra a agremiação pela primeira vez como campeã, como a insere definitivamente no patamar das escolas capazes de disputar e conquistar o campeonato. Em uma disputa acirrada, inclusive com a Mangueira — com enredo “Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?” —, a Vila Isabel alcança o título mobilizando uma narrativa que celebra a herança africana, problematiza a história da abolição e afirma a centralidade da população negra na formação cultural brasileira. A consagração de 1988, portanto, articula reconhecimento competitivo e afirmação discursiva.

No contexto do centenário da abolição da escravidão, quando diferentes narrativas sobre o passado estavam em circulação, a escolha de celebrar a herança africana e problematizar a condição histórica da população negra insere a escola em uma disputa de memória. Ao vencer com esse enredo, a Vila Isabel não apenas obtém reconhecimento artístico, mas legitima, no espaço máximo do carnaval, uma interpretação histórica específica, na qual a centralidade do negro na formação brasileira é afirmada como fundamento da própria festa.

Sob a perspectiva das políticas culturais, Kizomba pode ser compreendido como uma ação simbólica de grande alcance. Ao ocupar o espaço do carnaval — uma arena pública de visibilidade nacional — a Unidos de Vila Isabel atua como agente na formulação de discursos sobre identidade, raça e pertencimento. A escola não apenas desfila um tema, mas intervém no debate cultural de seu tempo, transformando o espetáculo carnavalesco em instrumento de produção de memória e afirmação política. Dessa forma, o campeonato de 1988 não representa apenas uma vitória estética ou competitiva, mas a consolidação da escola como sujeito ativo na construção de narrativas culturais. A consagração no Grupo Especial evidencia que a disputa pelo título também é, simultaneamente, uma disputa por reconhecimento simbólico e legitimidade cultural.

> Valeu Zumbi !/O grito forte dos Palmares/Que correu terras, céus e mares/Influenciando a abolição/Zumbi valeu !/Hoje a Vila é Kizomba/É batuque, canto e dança/Jongo e maracatu (...) /Esta

> Kizomba é nossa Constituição (...) /Nossa sede é nossa sede/De que o "apartheid" se destrua (VILA ISABEL, 1988)[10]

O samba-enredo foi de autoria de Rodolfo, Jonas e Luis Carlos da Vila. Os compositores iniciaram o samba com a exaltação de Zumbi dos Palmares não por casualidade, mas pela estrutura da narrativa proposta pela Vila Isabel. Ao afirmar que o "grito forte dos Palmares […] influenciou a abolição", a composição desloca o protagonismo tradicionalmente atribuído à Princesa Isabel e reinscreve o processo abolicionista no campo da luta e da resistência negra. Zumbi surge não apenas como personagem histórico, mas como símbolo coletivo, representando a experiência dos quilombos como expressão organizada de enfrentamento à escravidão. O verbo "influenciar" é particularmente significativo, pois sugere que a liberdade não foi concessão, mas resultado de pressões históricas e mobilizações contínuas. Dessa forma, o samba constrói uma contra-narrativa que complexifica a memória oficial da abolição, atribuindo centralidade ao movimento negro e à resistência como forças constitutivas da história brasileira.

Esse movimento estabelece desde o início um diálogo direto com o contexto do centenário, tensionando a memória celebratória tradicional. Ao longo da letra, a escola associa cultura, religiosidade, música e resistência contemporânea — inclusive com referência ao apartheid — construindo uma linha histórica que conecta passado e presente. Assim, o samba realiza aquilo que o documento programaticamente anunciava: transforma o desfile em espaço de disputa simbólica sobre os sentidos da abolição e da presença negra na formação do Brasil.

A afirmação "Esta Kizomba é nossa constituição" condensa uma das operações mais significativas do samba-enredo de 1988. No ano em que o Brasil promulgava sua nova Constituição, símbolo da redemocratização e da reconstrução institucional do país, a Vila Isabel apropria-se da linguagem política para ressignificá-la no campo cultural. A Kizomba — entendida como encontro, celebração e reflexão coletiva — é apresentada

[10] Samba-enredo da GRES Unidos de Vila Isabel do ano de 1988, com recortes.

como pacto simbólico, como fundamento comum que une diferentes sujeitos na experiência histórica da diáspora negra.

Ao declarar que a própria festa constitui uma “constituição”, o samba desloca a ideia de nação do texto jurídico para o corpo coletivo que canta, dança e resiste. Nesse movimento, a Vila não apenas se identifica como Kizomba, mas se insere na discussão mais ampla sobre pertencimento e cidadania, dialogando com o Brasil que se refazia institucionalmente em 1988. Nesse sentido, a festa não dilui o conflito, mas o transforma em afirmação cultural e política. A Vila Isabel constrói, assim, uma narrativa em que a memória da insurgência se converte em celebração identitária, articulando passado e presente e apresentando o carnaval como espaço legítimo de produção de sentido histórico.

A repercussão da vitória da Vila Isabel em 1988 na imprensa carioca evidencia como a narrativa construída no enredo e no samba ultrapassou a avenida e ganhou circulação pública. Ao destacar que “Zumbi vence Carnaval da Abolição” e que a “Vila campeã faz a festa da raça” (O DIA, 18 fev. 1988), o discurso jornalístico absorve e reproduz o deslocamento de protagonismo operado pelo samba, reafirmando a centralidade da resistência negra no centenário da abolição. A formulação não celebra apenas a escola vencedora, mas atribui simbolicamente a conquista ao próprio Zumbi, consolidando a disputa de memória proposta pela agremiação.

Em paralelo, títulos como “Guerreira com toda pinta de campeã” (O DIA, 17 fev. 1988) e “Originalidade é o forte no carnaval da Vila” (O GLOBO, 6 fev. 1988) constroem a imagem de uma escola madura e esteticamente consistente, pronta para ocupar um novo patamar no cenário carnavalesco. A notícia de que a Vila recebeu “os parabéns até do Presidente Sarney” (O GLOBO, 19 fev. 1988) amplia ainda mais o alcance simbólico da vitória, situando-a no contexto político nacional do ano da Constituição. Assim, a imprensa não apenas registra o resultado do desfile, mas contribui para legitimar e difundir a narrativa histórica apresentada pela escola, reforçando a dimensão pública e política de sua consagração.

A análise dos enredos de 1982 e 1988 evidencia como a Unidos de Vila Isabel atua na produção de narrativas históricas que articulam memória, identidade e posicionamento político-cultural. Em 1982, ao revisitar o bairro, Noel Rosa e o universo boêmio dos anos 1930, a escola reafirma uma identidade territorial e cultural, inscrevendo-se como herdeira de uma tradição simbólica específica, ainda que essa construção encontrasse recepções diversas na imprensa. Já em 1988, ao eleger a negritude como eixo central no centenário da abolição, a Vila amplia seu horizonte narrativo e intervém diretamente na disputa pela memória nacional, alcançando ampla legitimação pública. Em ambos os casos, o carnaval se apresenta não apenas como espetáculo, mas como espaço de elaboração histórica e circulação de sentidos, no qual a escola se afirma como agente ativo na dinâmica da política cultural.

5. Conclusão

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como a Unidos de Vila Isabel constrói sua identidade a partir de um território simbólico marcado pela memória de Noel Rosa e por uma tradição cultural própria. Ao incorporar essa herança à sua narrativa, a escola reafirma vínculos entre bairro, samba e produção cultural. Os desfiles analisados demonstram como essa identidade foi projetada na avenida: em 1982, ao revisitar Noel Rosa e os poetas da Vila, a escola reafirma seu pertencimento territorial; em 1988, ao abordar a resistência negra no centenário da abolição, amplia seu diálogo com debates nacionais e com a construção pública da memória. Dessa forma, evidencia-se que a Unidos de Vila Isabel transforma a memória em narrativa e afirma sua posição no cenário cultural, revelando o carnaval como espaço de produção simbólica e de elaboração de sentidos sobre a história no Brasil.

Referência bibliográfica

CALABRE, Lia. Capítulo 13: Cultura e territorialidades: políticas culturais, territórios e identidades In: *Escritos sobre políticas culturais* [recurso eletrônico] / Lia Calabre. – Rio de Janeiro:Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.1 e-book em formato pdf.

CUNHA, Carlos Fernando. SARRO, Nathalia. NATAL, Vinicius. *A Kizomba da Vila Isabel: festa da negritude e do samba.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2023 (Acervo Universitário do Samba Vol.6)

FERREIRA, Marieta de Moraes. *História, tempo presente e história oral*. Topoi, Rio de Janeiro, dezembro de 2002.

HALL, Stuart.A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006**.**

LACERDA, Fátima. A Vila quer mostrar que samba também é cultura. O Globo. Rio de Janeiro, 25 maio 1982. Tijuca, p. 10. Acervo do Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.

O DIA. Zumbi vence Carnaval da Abolição: Vila campeã faz a festa da raça. Rio de Janeiro, 18 fev. 1988.

O DIA. Vila Isabel: guerreira com toda pinta de campeã. Rio de Janeiro, 17 fev. 1988.

O DIA. Coração da Vila explode na grande vitória da escola. Rio de Janeiro, 18 fev. 1988.

O GLOBO. Originalidade é o forte no carnaval da Vila. Rio de Janeiro, 6 fev. 1988.

O GLOBO. Vila Isabel recebe os parabéns até do Presidente Sarney. Rio de Janeiro, 19 fev. 1988.

POUBEL, Mayra Salgado. *O bairro e a escola de samba: sociabilidade e pertencimento em Vila Isabel (RJ).* Dissertação, UFRJ, 2012.

SANTOS, Milton. O retorno do território. En: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Ano 6 no. 16 (jun.2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005- . -- ISSN 1515-3282

Disponível em:http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf

UNIDOS DE VILA ISABEL (G.R.E.S.). *Kizomba, a Festa da Raça.* Rio de Janeiro, 1988. Programa oficial do enredo. Documento consultado no acervo do Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.

UNIDOS DE VILA ISABEL (G.R.E.S.). Noel Rosa e os Poetas da Vila nas Batalhas do Boulevard. Rio de Janeiro, 1982. Programa oficial do enredo. Documento consultado no acervo da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

UNIDOS de Vila Isabel. O Dia. Rio de Janeiro, 24 fev. 1982. Acervo do Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.

VILA Isabel: um desfile que ainda não justificou o seu nome. Jornal dos Sports. Rio de Janeiro, 24 fev. 1982. Acervo do Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel.

O MARACATU DE BAQUE SOLTO E O CARNAVAL DO RECIFE

Alexandra de Lima Cavalcanti[1]
Glauber Lima[2]

RESUMO:
Este artigo debate o caráter normativo da política cultural que promove o maracatu de baque solto em meio ao carnaval do Recife. Mais especificamente, discute a inscrição de sentidos sobre este bem cultural em um contexto onde imperam discursos em favor de sua valorização. O argumento central consiste numa política que se articula sob usos instrumentais da cultura, e que esta é constitutiva do próprio sentido deste bem cultural. Tais usos se dão por meio de múltiplos agentes, o que envolve o poder público, o mercado e os seus próprios detentores. Nosso objetivo é esclarecer os termos e os efeitos da política que articula esta instrumentalidade e pensar o maracatu de baque solto sob um ângulo que evidencie os traços produzidos pela espetacularização e pelo paradoxal discurso do reconhecimento e sustentabilidade. Para tanto, se estrutura em três dimensões: a festa, a burocracia e os afetos. Na primeira, é a questão estética o elemento central que nos interessa. Na segunda, são os processos burocráticos que organizam a participação dos maracatuzeiros. Na terceira, os afetos em meio aos detentores o que importa. Por fim, pretendemos apresentar uma síntese na qual ressalte o quão constitutivo do que é o próprio maracatu são estas experiências que alegam preservá-lo.

PALAVRAS-CHAVE: Maracatu de baque solto, patrimônio imaterial, gestão cultural, políticas culturais.

Essa comunicação se propõe a fazer uma reflexão a respeito do caráter normativo da política que promove o maracatu de baque solto a partir da relação que a manifestação estabelece com o carnaval. Usamos o carnaval – a festa – como pano de fundo para ajudar na discussão a respeito da inscrição de sentidos nos discursos em favor da valorização do baque solto, por um lado, e da criação, acompanhamento e análise de uma série de normas e protocolos que envolvem o brinquedo dentro desse contexto, por outro.

[1] Doutoranda em Antropologia pela UFPB; diretora do Centro Cultural Mercado Eufrásio Barbosa (ADEPE); alexandracti@gmail.com
[2] Professor Associado de Museologia da UFG; glauberdelima@ufg.br

Entendemos o carnaval, pois, como uma valiosa experiência que nos fornece elementos bastante singulares e representativos para essa discussão. A folia de Momo chegou no Brasil a partir do legado europeu. Negros e índios, no entanto, se apropriaram do calendário festivo entendendo-o enquanto alternativa para guarder seus legados e suas culturas. Mais do que uma forma vazia de festa, o carnaval se configura enquanto zona de prática de rituais, tradições, religiosidades – o que no cotidiano não acontecia.

O argumento central utilizado como roteiro da pesquisa é que nesse universo a política pública se articula através de usos instrumentais da cultura. E esses usos são resultados de engrenagens constituídas a partir de interesses de diversos agentes: o poder público (representado por instituições de fomento e de salvaguarda), o mercado consumidor contemporâneo, o trade turístico e os próprios detentores, mestres e folgazões do baque solto. Os objetivos aqui são, primeiro, refletir sobre dos termos e os efeitos da política que articula esta instrumentalidade e, segundo, pensar o maracatu de baque solto por um ângulo que problematize esses traços, consequências e desdobramentos produzidos pela espetacularização do brinquedo no carnaval e pelo discurso do reconhecimento e sustentabilidade – pilares tão paradoxos para as culturas populares.

Para a análise, três dimensões foram consideradas: a festa oficializada, a burocracia (resultante dela e não só dela) e os afetos, experimentados a partir das relações estabelecidas entre a comunidade no terreiro e nas liturgias da jurema. Para tanto, os maracatus Piaba de Ouro e Carneiro Manso foram os grupos acompanhados de forma mais sistemática para o desenvolvimento da pesquisa. Esses dois grupos apresentam perfis distintos, o que nos permitiu fazer uma análise comparativa entre ambas trajetórias.

MBS Piaba de Ouro é de Olinda, Região Metropolitana do Recife, foi fundado pelo mestre Salustiano (eleito Patrimônio Vivo do Estado) e exerce um diálogo mais íntimo com as ferramentas das políticas públicas e com as gestões de cultura. O MBS Carneiro Manso é de Lagoa de Itaenga, região da Mata Norte pernambucana, possui

forte relação com os rituais religiosos de matrizes indígenas e está mais distante da dinâmica burocrática dos projetos e dos editais. Mestres e brincantes de outros grupos também foram entrevistados e suas considerações foram igualmente levadas em consideração quando oportuno, assim como gestores e pesquisadores do campo.

Na festa, os elementos centrais que nos interessaram foram as mudanças estéticas observadas nas manifestações e a padronização dos grupos pelo carnaval. Na burocracia, foram os processos administrativos que organizam, recompensam e profissionalizam a participação dos maracatuzeiros. Por fim, na dimensão afetiva, o que consideramos sobretudo foram as relações de paixão, de entrega, de dedicação absoluta que folgazões estabelecem entre si e com a manifestação – vetores que alimentam a permanência, a continuidade e a renovação do baque solto. Poesia, formas de conhecimento, utilização da natureza, sagrado e profano nas práticas cotidianas dos maracatuzeiros, enquanto maneiras de expressar a vida e as memórias, são elementos da tradição, fios condutores de suas trajetórias e importantes ferramentas na construção do reconhecimento e da valorização dessas práticas e desses saberes.

Historicamente reprimidos, censurados e perseguidos, os grupos sociais que as praticam encontraram, pois, no canto e na dança a maneira de ecoar suas vozes e nas festividades de Momo, uma trégua para que cantassem, dançassem e se divertissem à sua maneira. E essa trégua disfarçou as tradições ao longo dos tempos e contribuiu com a continuidade dessas tradições culturais e religiosas desses grupos. No carnaval e na preparação do carnaval, os maracatuzeiros reproduzem conflitos do seu passado, anseios do seu cotidiano e expectativas de um futuro em comum. Representam, pois, um vasto campo de possibilidades de estudo que ajudam a refletir acerca desses aportes culturais e a produzir dados científicos sobre esses legados

Os processos pelos quais passam os grupos, mestres e folgazões, em todas suas múltiplas formas de expressão, reforçados a partir das experiências repetidas, desenhadas e atravessadas coletivamente, se configuram na construção do que a gente chama de tradição. E a festa (aconteça ela na sambada do terreiro ou no concurso oficial da Prefeitura do Recife) reforça constantemente o compromisso e a paixão do

maracatuzeiro pelo seu brinquedo.

O maracatu de baque solto surge na zona da mata norte pernambucana, num ambiente fortemente coronelista, de monocultura canavieira, com estrutura agrária concentrada, tradição familiar patriarcal, legado escravocrata e bastante pobre economicamente para a maioria da população. Neste cenário, trabalhadores dos engenhos de cana de juntavam depois do trabalho para brincar, se divertir batendo o mulungu. Vem daí, inclusive, o folgazão – aquele que folga. Por volta de setembro, com as queimadas da cana, momento especial de festejo, já que é período de da queima da cana e, portanto, de trabalho para os canavieiros. Com o passar do tempo, a brincadeira sai do terreiro para percorrer os corredores da cana, indo de engenho em engenho, fazendo verso, elaborando manobras e pedindo dinheiro nas sedes, aos donos de terra .

Toda a dinâmica do maracatu, o posicionamento dos caboclos de lança em trincheiras, a dança do folgazão de enfrentamento, os rituais litúrgicos dos mestres juremeiros que pedem proteção aos mestres invisíveis para o grupo advém daí, de uma luta entre tribos em duelo. Os caboclos de lança são guerreiros, soldados e se movimentam em defesa e proteção do seu povo. Exatamente por este motive, os nomes dessas tribos sugerem força, valentia, velocidade, importância, destemor: Águia de Ouro de Nazaré da Mata, Leão Vencedor de Lagoa do Carro, Estrela de Tracunhaém, Pavão Misterioso de Aliança.

No início do século XX, com a chegada da manifestação na capital, e sobretudo depois da leva migratória dos trabalhadores rurais ocasionada pela crise da agroindústria açucareira que aconteceu nas décadas de 30 e 40, o maracatu passou a assumir uma dinâmica diferente e os elementos de luta, de enfrentamento, foram ganhando ares cênicos e lúdicos, a partir do contato com o carnaval recifense.

Através desse diálogo, a manifestação foi se transformando e assumiu adereços que conhecemos hoje. Pedaços de madeira utilizados enquanto instrumentos de trabalho no corte da cana e enquanto armas em momentos de enfrentamento entre os grupos, as guiadas, ganharam fitas compridas e coloridas, enfeitando o balé dos

caboclos. A vara onde o dinheiro arrecadado pelo grupo era guardado, se transformou no estandarte e compõe o centro do cortejo. A rivalidade, a violência e a luta corporal se transformaram em dança e em guerra de verso: a poesia é hoje a alma do maracatu. Essas mudanças estéticas não escondem as referências aos elementos originais e suas funções primeiras. Por isso, não são meras alegorias, mas dados representativos da manifestação.

Com o divertimento consolidado, inicia-se uma renúncia à violência. A exaltação do grupo desviou-se para esforços estéticos que trouxeram luxo para o maracatu – questão que está intimamente relacionada também à consequente travessia que o maracatu faz do terreiro para os palcos e a relação direta entre um e outro (o que era e como é) ultrapassa uma questão meramente estética e performática.

A festa, portanto, estabelece desde o princípio uma relação ambígua com a manifestação. Se por um lado a manifestação assume o carnaval enquanto sua festa por excelência e se torna um dos principais símbolos de sua divulgação, por outro a festa passa a moldar o formato da brincadeira, inserindo elementos no cortejo que não faziam parte do brinquedo quando ele saiu da mata norte e chegou ao Recife – é o caso da côrte que entrou no brinquedo do baque solto a partir de decisão da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Acreditou-se, à época, que o baque solto seria uma versão distorcida, folclorizada do baque virado. Para que os grupos pudessem ter acesso à subvenção para brincar no carnaval, foram obrigados a assumir os elementos do baque virado, num suposto exercício de voltar ao original. Hoje a côrte compõe a brincadeira do baque solto, mas tratou-se de uma imposição externa ao brinquedo a partir do poder público. Alguns grupos, como o Indiano e o Almirante do Forte chegaram a mudar de baque para serem aceitos na programação do concurso carnavalesco.

Dois tipos de usos do maracatu estruturam a dimensão performativa do carnaval. Um diz respeito à escolha do maracatu de baque solto enquanto símbolo da identidade cultural pernambucana, e tem servido a interesses de uma economia do turismo mediada pelo poder público. No Recife, é possível encontrar inúmeros

exemplos de outdoors, receptivos, lembrancinha com imagens que exaltam o caboclo de lança... A imagem do caboclo foi estrategicamente escolhida na década de 90 como emblema da construção desse ideário do povo pernambucano, um povo guerreiro, inclusive depois de um uso publicitário já cansado da sombrinha do frevo. O outro tipo de uso diz respeito ao trânsito que a manifestação faz quando sai do terreiro, onde acontecem as sambadas ou os ensaios, para o palco e os cortejos de carnaval. A manifestação atravessa esses espaços assumindo vetores que ditam e padronizam seus formatos.

A festa é o apogeu de uma paixão, de identidades e representa um símbolo bastante significativo de luta contra a opressão cultural e a marginalização das expressões populares: um duelo que se mantém no campo da arte. Vestir-se é uma transformação mental. Para os brincantes, fantasiar-se não é apenas afirmar um espaço público para o ritual, rearranja o espaço interior também.

Esse processo de deslocamento que leva os maracatuzeiros do terreiro pro palco e para as ruas da cidade, em cortejo, se por um lado, contempla as demandas de visibilidade dos brincantes – pilar também de valorização e de sustentabilidade –, por outro, registra uma distinção significativa estético-performática entre estes dois domínios e de padronização da brincadeira.

Se vestir para o carnaval, portanto, envolve uma preparação longa e extremamente rica que não se resume a esses dias entre o sábado de Zé Pereira e a quarta de cinzas. Os rituais e as práticas dos folgazões conduzem a um universo gigante de técnicas de confecção, de escolha dos materiais e de liturgias de proteção espiritual. Esse preparo comporta uma parte significativa da energia e dos seus esforços dos maracatuzeiros. Pela lógica do espetáculo, a excelência que o carnaval acabou exigindo dos grupos uma estética apurada e sofisticou o brinquedo visualmente.

Nesse contexto, a demanda comercial em torno da cultura transformou a atuação, dinâmica e a logística dos grupos. As cores das roupas dos integrantes dos grupos, deixaram de ser suficientes, elas precisavam brilhar: purpurinas, lantejoulas e celofanes foram introduzidas nas indumentárias. Os adereços foram ganhando

protagonismo, o tempo de apresentação se adequando ao formato exigido, os gestuais das danças assumindo mais potência. Os grupos tinham que se apresentar com sorrisos nos rostos, esbanjando alegria, encantamento, exotismo – emoções fundamentais para cativar o turista. Neste sentido, para o trade turístico, pouco importa a autenticidade, a originalidade ou a tradição do maracatu. Atingir o padrão a ser oferecido enquanto mercadoria para o turista significa apresentar um produto de qualidade, que traga distração e encantamento. Os pacotes padronizados e massificados precisam tão somente cumprir o papel de um olhar superficial sobre o que está sendo apresentado – com tempo e espaço para um registro fotográfico. Ou seja, a dinâmica de uma apresentação tem que obedecer ao desejo e a contemplação do turista. Os elementos dos grupos precisavam representar a memória, a singularidade, a história e a cultura do povo pernambucano.

Procuramos fazer uma reflexão sobre o uso desses bens culturais pelo mercado consumidor contemporâneo, levando em consideração a engrenagem economia / turismo / patrimônio cultural, que tem ditado as regras do carnaval e sobre quais os efeitos dessa estrutura articulada nos grupos tradicionais.

Antes, esclarecemos que não há uma preocupação aqui com a manutenção da pureza ou da originalidade das manifestações tradicionais. Também não acreditamos que a idealização dessa suposta pureza deva compôr diretrizes para a aplicação das políticas de preservação – ainda que este debate exista dentro do universo dos brincantes e que, neste contexto, faça sentido. As brincadeiras populares estão em diálogo com o mundo contemporâneo e é isso que as mantém vivas, transformando-se, assumindo novos formatos, abolindo algumas práticas e incorporando outras novas. Manifestações e expressões das culturas do povo não são estáticas, tais quais peças de museu. Estão ali em um diálogo dinâmico com o mundo, é disso que elas se alimentam e é isso que as mantém atuantes, ativas.

Entretanto, outros elementos, mais recentes, derivados da atuação da gestão pública sobre as culturas populares e tradicionais merecem um olhar crítico mais atento. Nos referimos aqui às interferências dos governos e das políticas públicas nos

processos dos grupos, mestres e brincantes. A dinâmica interna das brincadeiras estão sendo constantemente modificada, mas e quando isso acontece a partir de processos externo a elas? Impostos a elas? A apresentação de um grupo de maracatu envolve o público de maneira bem distinta a depender do local onde acontece. Num terreiro, toda atenção está voltada para a disputa poética entre os mestres que se enfrentam. Durante cada verso, os folgazões e visitantes se calam, observam e vibram ao final da rima improvisada. Toca-se o terno, elaboram-se as manobras e, depois, o corte do apito do mestre que dá a resposta para a retomada do ritual. O público, de maneira geral, é respeitoso e sabe que ali na sambada está o coração da brincadeira. A relação desses espectadores e brincantes é territorial, existencial. No palco, os grupos passam a ser um elemento exótico para quem os assiste. Ali se estabelece uma contemplação externalizada de uma atividade desterritorializada.

Os espectadores se encantam com a plasticidade do brinquedo, o movimento das cores que saltam das manobras, mas não atentam para à munganga do caboclo por baixo da indumentária e nem pro verso improvisado do mestre. A complexidade da manifestação não desperta interesse: é algo bonito de se ver, desde que não se estenda por não mais que dez minutos. O uso cultural da cultura no lugar de estabelecer uma interação entre as práticas e suas representações, privilegia as representações que eliminam as práticas. Mercado e mídia não se interessam pelo o que perdura, se interessam pela fugacidade.

O turismo cultural que se apresentou nos anos 80 como uma alternativa ao turismo sal e sol. Apesar de comportar proposta menos agressiva do que a do turismo massivo, acabou sendo também mais uma violenta forma de exploração. No fim das contas, como são oferecidos nos mesmos formatos e pelos mesmos canais de distribuição, tanto o turismo de massa, quanto o turismo cultural, acabam oferecendo a mesma homogeneização de pacotes e serviços, acarretando os mesmos riscos de danos para a natureza e para as populações detentoras das manifestações culturais.

Um ou outro participante do maracatu ou de outras brincadeiras tradicionais podem alcançar certa notoriedade, mas a popularização das manifestações imateriais

possibilitada pela indústria cultural de fato aconteceu pelo interesse no lucro de um mercado específico e este mercado manteve as manifestações rotuladas enquanto folclore. Mestres e brincantes não desfrutaram das conquistas da mercantilização da cultura tradicional.

Não há aqui qualquer ideia de aculturação neste processo. Os maracatuzeiros separam as apresentações dos rituais sagrados em seus territórios. A adaptação de uma festa de terreiro para os cortejos do carnaval oficial, ou para os palcos, acarreta mudanças da dinâmica dos grupos, mas não há uma tradição falsificada. A caracterização que tomou conta das apresentações dos maracatus de baque solto, a partir desse trânsito entre o terreiro e os palcos, não elimina a autenticidade dos grupos. Aliás, os elementos incorporados ao baque solto reafirmam suas identidades: se não trouxe alternativa econômica, acabou por se tornar um novo meio de ostentar e fortalecer sua etnicidade. Ao sair do terreiro para o palco, o baque solto subtrai alguns simbolismos e congrega novos.

Se, por um lado, a espetacularização do baque solto e a consequente demanda pela profissionalização dos grupos desgasta os donos dos maracatus, por outro reforça a ligação com o terreiro. Porque para estarem preparados para o concurso e para as apresentações de carnaval, tem que ter disciplina e experiência. Os ensaios que começam nos meses de setembro ou outubro, reúnem a comunidade maracatuzeira em sua sede, no quintal dos amigos e parentes que promovem a brincadeira e todo o ritual religioso de preparação para a festa. Esses laços são reforçados nesses momentos.

A burocracia é a segunda dimensão que eu abordo. E eu entendo essa esfera não enquanto um elemento neutro, mas como ferramentas que regulam as manifestações culturais em favor dos interesses que o poder público está medindo.

Enquanto o olhar do turismo voltou-se para elementos singulares que o patrimônio poderia oferecer ao mercado, as gestões de cultura em Pernambuco foram paralelamente construindo, nos últimos anos, políticas públicas com participação da sociedade civil e atendimento às demandas tradicionais dos diversos segmentos da nossa sociedade, amparadas pelos avanços democráticos conquistados na história mais

recente do país.

O poder público assumia o papel de garantir igualdade de oportunidades nas disputas por recursos através de diversas ferramentas, tais quais a institucionalização de órgãos gestores; a implementação de leis; a regionalização do acesso aos recursos; ações e programas estruturadores e o desenvolvimento de uma comunicação especializada.

Se, por um lado, é patente o desenvolvimento de ferramentas mais democráticas para a aplicação das políticas públicas estaduais, por outro essas investidas chegaram suportadas por um arcabouço burocrático que não acompanhou a riqueza da manifestação e que resulta numa significativa dificuldade dos segmentos das culturas populares em acessarem esses mecanismos.

É de fato um desafio e não são todos os que conseguem se apropriar dos mecanismos, ficando à margem das políticas públicas quando não adaptados – quase sempre os grupos marginalizados desse processo são exatamente aqueles que mais precisam da atenção do Estado.

A questão debatida aqui se encontra exatamente no cruzamento entre esses dois olhares: o do folgazão e o do gestor. Está entre o que se almeja e se promete com as políticas cultural e patrimonial e o que o detentor efetivamente recebe a partir dessa organização. E esses hiatos geram enorme expectativa nos mestres e brincantes, uma expectativa de melhora. Que não acontece de fato.

O Estado se aproxima do mestre, divulga e reconhece para o mundo que o que ele faz é fascinante, pulsante, original e que, portanto, precisa ser conhecido e reconhecido por todos. Em sequência, obriga-o a passar por um processo desgastante e burocratizado. É importante uma crítica que tenha em vista o paradoxo entre os enunciados democratizantes da política de patrimonialização e os próprios limites que ela impõe para que os detentores do bem a acessem. Paradoxo este que há de ser percebido aqui não como um mero desvio ou distorção, mas como algo estruturante da própria lógica da política cultural vigente.

A própria participação no carnaval em si ela impõe aos grupos a adoção de

formas de existir que potencializam a articulação e a formalização do brinquedo. O termo, inclusive, “profissionalização” é uma boa rubrica para definir esse contexto de demandas. Os grupos precisam se formatar pra viabilizar a contratação pelo Estado. Ou pelo Mercado. E essas exigências burocráticas são uma questão bastante delicada, que vêm se agravando com o passar do tempo, apesar de conquistas democráticas no campo notadas desde a gestão do ministro Gilberto Gil, consolidadas com a gestão de Juca Ferreira, na esfera nacional, e que passaram a ser referenciadas nas esferas estadual e municipal também, no caso de Pernambuco.

Então, se, por um lado, carnaval e o concurso carnavalesco mantém uma estrutura engessada e autoritária que vem atingindo as dinâmicas dos grupos de uma maneira contundente, por outro, no entanto, e que mostra a complexidade dessa questão, a gente não deixa de perceber que essa profissionalização também evidenciou um maior comprometimento dos folgazões com os seus grupos, potencializando laços dentro dos terreiros, porque o rigor nas performances e as exigências estéticas da festa e do concurso criaram essas possibilidades coletivas de reafirmação, o tempo todo.

Manoelzinho Salustiano (Presidente da AMBSPE) que diz:

> Maracatu hoje é espetáculo. Então não tem condições de o dono do maracatu botar o grupo na rua só com o seu salário. Por isso o concurso fomenta os grupos. Ele é ruim, eu não concordo com o concurso, muda as características do brinquedo. O baque solto, por exemplo, não tinha rei, rainha, nem dama do paço. Hoje tem. Por outro lado, a gente tem que entender que o baque solto não pode ficar parado, ele tem que evoluir. A minha preocupação é o comércio e acabar os mestres e o baque solto se tornar um brinquedo de pessoas jovens como produtores de cultura e não pensar em sua origem, não pensar em sua essência e sim pensar só no espetáculo. Você tem que se preocupar com o lado religioso, né? (Informação verbal, Manoelzinho Salustiano, 20 de setembro de 2018)

A terceira (e última) dimensão que eu abordo envolve o afeto produzido a partir do Desejo, da paixão dos folgazões e da sua demanda com a patrimonialização do baque solto, que traria os pilares visibilidade/sustentabilidade/valorização.

O Carnaval se estrutura sob um forte discurso de valorização e preservação da cultura popular e o poder público defende que existem canais para a materialização

dessa valorização e dessa preservação, gerando uma expectativa enorme nos mestres e brincantes que acaba não acontecendo de fato.

Então é muito comum depoimentos que evidenciam esse sentimento paradoxo a partir dessa experiência. Por um lado, a gente percebe o orgulho com a visibilidade que o brinquedo vem conquistando, por outro, a gente nota uma frustração intensa com os limites impostos pela dinâmica burocrática e competitiva do evento.

Apesar das ferramentas democratizantes já adotadas pelo Estado que eu falei, os efeitos são muito restritos ainda pro campo das culturas populares. Porque essas ferramentas elas requerem linguagens, conhecimentos que a maioria esmagadora dos maracatuzeiros não domina. A dimensão burocrática é, inclusive, um dos pontos mais batidos na elaboração do inventário do maracatu de baque solto pra candidatura da manifestação como patrimônio imaterial.

Então, para esses maracatuzeiros envolvidos nesse arcabouço de angústias, muitas vezes o desejo imediato expressado é o de romper com esse contexto imposto. A precariedade dos retornos em termos de sustentabilidade, os baixos cachês, os atrasos nos pagamentos, são em si traços já marcantes da relação do maracatu de baque solto com o Carnaval.

Muitos mestres e folgazões me disseram que queriam largar tudo, logo depois de mencionar a paixão inexplicável pelo maracatu. São situações que encurralam os fazedores para uma zona atroz onde eles deixam de ver seu brinquedo como um brinquedo.

E aí cansados e também confusos em decorrência de todo esse paradoxo, esses detentores acabam atribuindo esse desgaste à própria manifestação (ou à missão árdua de mantê-la viva todo custo). Várias vezes ouvi confidências a respeito do desejo de abandonar as brincadeiras, mas também não precisava de muito tempo na prosa para entender que, na realidade, o que os mestres e folgazões se queixam é da maneira como o Estado atua através de seu arcabouço burocrático.

E isso é um sentimento que acusa o lado dúbio desta relação política. De uma cidadania que se alcança na visibilidade mas que é inteiramente negada na outra

dimensão desse desejo que é a sustentabilidade.

Então, em resumo, e para concluir, eu queria registrar três pontos que surgem a partir do que foi apresentado aqui.

O primeiro é que todos os esforços de preservação e valorização praticados em direção ao Maracatu de Baque Solto são constitutivos do que ele é. Eu entendo que não tem uma contradição entre o que seria um grupo de maracatu de baque solto autêntico e os problemas que foram apresentados aqui e que poderiam gerar eventuais distorções na manifestação. Pelo contrário, o bem comporta também todos os sentidos dessa complexidade que permeia a política de cultura. Apesar da descaracterização dos grupos do baque solto ser uma aflição constante entre folgazões e lideranças, sobretudo pelo formato que o carnaval exige que assumam, as vinculações identitárias da manifestação resistem e são reforçadas em ambas situações, adaptando-se aos contextos distintos.

O segundo é que esses sentidos, ainda sejam instrumentais (e ainda que sejam evidenciados na espetacularização do baque solto) eles são também produzidos politicamente pelos seus próprios detentores como forma e estratégia de reivindicar sua cidadania e sua memória. Então, o maracatu de baque solto é, portanto, produto de um fazer que articula a diferença cultural em favor daqueles que são seus fazedores.

O terceiro, e último, diz respeito a esse imperativo da preservação da manifestação. Considerando que o maracatu de baque solto tem se fortalecido enquanto associação de grupos, que na zona da mata norte você esbarra em muitas esquinas com caboclos brincando aleatoriamente e que os terreiros tão cheios de criança pulando (o que sinaliza o repasse da manifestação), qual o sentido de um discurso preservacionista?

Desta engrenagem e da construção de políticas públicas de fomento e do patrimônio, a manifestação é que menos tem se beneficiado efetivamente. Naturalmente, as políticas trazem mais possibilidades aos mestres e brincantes, introduzindo novas inclusões e aprimoramentos de determinados aspectos. Algumas ferramentas dessas políticas também oferecem recursos, o que ameniza a dura labuta

que é manter atuante uma paixão da qual se exige cada vez mais esplendor cênico e mais profissionalismo.

De modo geral, a oficialização das coisas por parte de quem detém o controle, o poder, o governo, instituições e tal, elas acabam servindo mais às próprias instituições e aos governos do que à tradição. Existe muito pouca compreensão do quê que é de fato. Existe mais uma apropriação pra benefício próprio do que pra benefício da brincadeira.

As políticas públicas de fomento e de salvaguarda aplicadas pelo Estado e o consequente aumento da visibilidade da manifestação (conduzida do "anonimato" do terreiro para o reconhecimento enquanto patrimônio cultural imaterial do Brasil) gera uma expectativa enorme nos mestres e brincantes. A brincadeira do quintal de casa, tradição familiar, quase exclusiva da memória afetiva da comunidade foi transportada para patamares antes não calculados. O Estado diz oficialmente ao mestre que sua prática e seus saberes são grandiosos, fascinantes, potentes e registro de um importante legado cultural para o Brasil. Enquanto tal, precisa ser conhecido e reconhecido por todos. Esse processo de valorização, no entanto, é aplicado de maneira burocratizada, que ameaça, constrange, machuca, magoa, entristece e desestimula os detentores. O processo pelo qual passam os folgazões das culturas populares é extremamente desgastante: uma "propaganda enganosa", aproveitando termos da lógica mercadológica.

Envolvidos nesse arcabouço de angústias, muitas vezes o desejo imediato expressado pelos detentores é romper com o contexto imposto. Quantos mestres e folgazões me disseram que queriam largar tudo, logo depois de mencionar a paixão inexplicável pelo maracatu! São situações que encurralam os fazedores para uma zona atroz onde eles deixam de ver seu brinquedo como um brinquedo.

O que tem sufocado os detentores das expressões das culturas populares mora no hiato dessa decepção: essa relação conflituosa que o Estado estabelece com os grupos, mestres e brincantes ao promover uma falsa valorização, ao mesmo tempo em que lhe oferece a mais penosa das soluções. A burocracia e a desesperança ocasionada por essa relação é que podem afetar as manifestações tradicionais.

Se o IPHAN não conseguiu colocar em prática ações efetivas que dariam respostas às demandas e anseios dos fazedores do maracatu de baque solto enquanto bem patrimonializado, qual é de fato a preocupação com a sua salvaguarda?

No caso do baque solto em Pernambuco, o anseio pelo seu reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pode ter dois importantes olhares: o do maracatuzeiro e o do Estado. O primeiro olhar, pois, refere-se ao desejo latente dos mestres e brincantes de terem sua cultura reconhecida depois de uma longa trajetória caracterizada pela marginalização e pela perseguição dos grupos e de suas práticas. A patrimonialização seria, a princípio, uma maneira de provocar uma transformação dessa relação desequilibrada entre maracatuzeiros, Estado, trade turístico, mídia e mercado. No entanto, essa experiência não trouxe mudanças na valorização econômica e na sustentabilidade dos grupos populares.

Entendemos que registrar um bem é uma forma de quebrar as vicissitudes dos estereótipos nacionais, da construção de narrativas identitárias e da massificação dos públicos. Se patrimônio é um conceito relativo e circunstancial e se a patrimonialidade não está somente na matéria, mas depende de quem a define, depende dos valores que crê, da sua visão de mundo, então patrimonializar torna-se um ato político, uma ato de resistência e de empoderamento. Patrimonializar é ocupar espaços representativos, é afirmar-se enquanto identidade que compõe uma sociedade. Afinal, preservar é uma prática histórica e o século XX trouxe uma preocupação com o patrimônio enquanto memória para o futuro (o que queremos preservar hoje para que as pessoas amanhã vejam?). E o que queremos do futuro (enquanto guia) é uma sociedade mais equilibrada, democrática e representativamente heterogênea

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’e ‘canibalização’das culturas populares na América Latina. Revista Anthropológicas, v. 21, n. 1, 2012.

GUERRA-PEIXE, Cézar. Maracatus do Recife. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/FCCR, 1980.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. Política cultural. Barcelona: Gedisa, 2004

MESA XI

Patrimônio I

PARTICIPAÇÃO SOCIAL COMO MÉTODO NA CONSTRUÇÃO DO SISTEMA NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: GOVERNANÇA E DIREITOS CULTURAIS NO BRASIL

Marcos Vinicius Ribeiro de Assis[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a participação social como método na construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC), inserindo-o no processo de consolidação dos direitos culturais e da governança participativa no Brasil pós-1988. Com base em análise documental e observação participante situada, examina os dispositivos institucionais, digitais e autogestionados mobilizados na construção do sistema. Argumenta-se que o SNPC configura uma inflexão metodológica na política patrimonial ao estruturar a participação como procedimento constitutivo da formulação normativa, embora tal processo permaneça atravessado por assimetrias territoriais, mediações técnicas e desafios de sustentabilidade institucional.

PALAVRAS-CHAVE: Participação social; Sistema Nacional do Patrimônio Cultural; Direitos culturais; Governança cultural; Políticas culturais.

INTRODUÇÃO

O Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC) encontra-se em processo de construção no Brasil, articulado ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) e ao I Plano Setorial do Patrimônio Cultural. Diferentemente de experiências anteriores marcadas pela centralidade decisória e predominância de racionalidade técnico-administrativa, o processo atual mobiliza um conjunto heterogêneo de dispositivos participativos, como oficinas territoriais, escutas regionais, consultas públicas, plataformas digitais, fóruns nacionais e iniciativas autogestionadas.

Esse movimento insere-se no contexto de retomada das políticas culturais após recentes períodos de descontinuidade institucional. Mais do que uma reorganização

[1]Servidor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), atuando na Superintendência da Paraíba. Mestrando do Programa Iberoamericano de Industrias Culturales y Creativas (PICC/OEI), Bolsista do Ministério da Cultura. E-mail: marcos.assis@iphan.gov.br

administrativa, trata-se de esforço de reconstrução da governança cultural em bases participativas, ancorado nos fundamentos constitucionais inaugurados em 1988. A Constituição da República reconhece os direitos culturais como direitos fundamentais e estabelece que o Estado deve garantir seu pleno exercício em colaboração com a sociedade. No campo do patrimônio cultural, essa diretriz assume formulação explícita ao determinar que "o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro" (BRASIL, 1988, art. 216, §1º).

A construção do SNPC deve, portanto, ser compreendida nesse horizonte constitucional e histórico. No contexto brasileiro pós-1988, consolidou-se um conjunto de "instituições participativas" que passaram a integrar o próprio desenho do Estado democrático, ampliando a incorporação da sociedade civil nos processos decisórios (AVRITZER, 2008). Nesse cenário, a participação deixa de ocupar posição periférica e passa a configurar elemento estruturante da formulação normativa e da pactuação federativa.

Este artigo investiga em que medida a construção participativa do SNPC altera a forma de formulação das políticas públicas de patrimônio cultural no Brasil. Parte-se da hipótese de que o sistema introduz uma inflexão metodológica ao incorporar a participação como elemento estruturante da produção normativa e da coordenação interfederativa.

O objetivo central consiste em analisar a participação social como método de formulação do SNPC, examinando seus efeitos sobre a governança pública e a efetivação dos direitos culturais. Busca-se identificar os dispositivos mobilizados, compreender a participação para além da lógica consultiva, examinar as tensões e assimetrias que atravessam o processo e refletir sobre seus aprendizados para outras políticas culturais.

Metodologicamente, adota-se abordagem qualitativa, combinando análise documental e observação participante situada. A pesquisa fundamenta-se na atuação direta do autor em processos de escuta e formulação vinculados ao SNPC, articulando

documentos oficiais, registros institucionais e experiência empírica acumulada no interior da administração pública cultural.

DIREITOS CULTURAIS COMO FUNDAMENTO DA PARTICIPAÇÃO

A Constituição Federal de 1988 consagrou os direitos culturais como direitos fundamentais ao estabelecer que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” (BRASIL, 1988, art. 215). Esse reconhecimento representa inflexão decisiva no constitucionalismo brasileiro, ao elevar a cultura à condição de direito subjetivo e dever jurídico do Estado, superando concepções que a restringiam à esfera da política discricionária ou da tutela eventual.

A positivação dos direitos culturais na Carta de 1988 não se limita, contudo, à sua menção expressa nos arts. 215 e 216. Como argumenta Cunha Filho (2020), trata-se de construção normativa transversal, que atravessa núcleos dogmáticos, estruturantes e operacionais do texto constitucional. A Constituição de 1988 pode, nesse sentido, ser compreendida como verdadeira “Constituição Cultural”, ao articular valores fundamentais, repartição de competências e mecanismos institucionais voltados à efetivação desses direitos. A cultura deixa de ocupar posição periférica e passa a integrar a própria arquitetura do Estado democrático.

Essa constitucionalização desloca o debate do plano contingente das políticas públicas para o campo das obrigações estatais permanentes. Os direitos culturais configuram prerrogativas fundamentais que vinculam o Estado à formulação de políticas estruturadas e continuadas, destinadas a assegurar acesso, produção, fruição, preservação e transmissão das manifestações culturais (CUNHA FILHO, 2020). Não se trata de concessões administrativas, mas de direitos exigíveis, cuja concretização demanda desenho institucional adequado.

No campo do patrimônio cultural, essa orientação assume densidade particular. Ao prever que a proteção do patrimônio deve realizar-se “com a colaboração da comunidade” (BRASIL, 1988, art. 216, §1º), o texto constitucional não apenas autoriza a participação social, mas a integra ao próprio dever estatal de tutela. A colaboração

deixa de figurar como mecanismo acessório de legitimação e passa a compor a estrutura normativa da política patrimonial, redefinindo a natureza da atuação administrativa no setor.

Ao inscrever a participação no núcleo do dever constitucional, a Constituição rompe com modelos exclusivamente técnico-administrativos e institui lógica de corresponsabilidade entre Estado e sociedade. A proteção patrimonial deixa de ser compreendida como atividade unilateral e passa a exigir arranjos institucionais que viabilizem escuta, deliberação e incidência social nos processos de reconhecimento, salvaguarda e gestão dos bens culturais. A ausência de mecanismos efetivos de colaboração não configura mera insuficiência administrativa, mas limitação na concretização do próprio mandamento constitucional (CUNHA FILHO, 2020).

No contexto pós-1988, a incorporação da participação ao desenho institucional do Estado democrático reforça essa diretriz. Como observa Avritzer (2008), a redemocratização brasileira consolidou um conjunto de instituições participativas que passaram a integrar o funcionamento do Estado, ampliando as formas de deliberação e controle social. No campo cultural, essa trajetória traduziu-se na estruturação progressiva de políticas em regime de colaboração federativa e participação social, culminando na institucionalização do Sistema Nacional de Cultura pela Emenda Constitucional nº 71/2012 (BRASIL, 1988, art. 216-A).

Nesse arranjo constitucional, o papel do Estado no campo cultural pode ser compreendido menos como instância de controle das expressões culturais e mais como suporte institucional da autonomia social. A garantia dos direitos culturais realiza-se por meio da criação de condições normativas, organizacionais e materiais que viabilizem a ação cultural da sociedade. Como sustenta Cunha Filho (2020), a efetivação desses direitos depende de estruturas permanentes de planejamento, cooperação federativa e participação social, sob pena de esvaziamento do próprio conteúdo constitucional.

É nesse horizonte normativo e institucional que se insere a análise da construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural. O SNPC pode ser compreendido como tentativa de operacionalização concreta da colaboração constitucional entre Estado e

sociedade, articulando participação, coordenação federativa e planejamento setorial na implementação dos direitos culturais.

PARTICIPAÇÃO SOCIAL E GOVERNANÇA CULTURAL NO BRASIL DEMOCRÁTICO

O processo de redemocratização brasileiro implicou significativa transformação no funcionamento do Estado, incorporando mecanismos de participação social ao próprio desenho institucional das políticas públicas. Desde a promulgação da Constituição de 1988, consolidaram-se arranjos institucionais que transformaram a sociedade civil de receptora passiva das políticas estatais em coparticipante de sua construção.

Como observa Avritzer (2008), o Brasil estruturou o que denomina de "instituições participativas", entendidas como "formas diferenciadas de incorporação de cidadãos e associações da sociedade civil na deliberação sobre políticas" (AVRITZER, 2008, p. 45). Essas instituições não apenas ampliam canais de escuta, mas reorganizam a arquitetura decisória do Estado, incorporando mecanismos deliberativos no interior da administração pública.

No campo da cultura, essa incorporação ocorreu de forma progressiva, acompanhando a consolidação dos direitos culturais como direitos fundamentais. A institucionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) expressa essa trajetória ao articular entes federativos e sociedade civil em regime de colaboração, descentralização e participação. O SNC consolida, no plano constitucional, a participação como princípio estruturante da política cultural brasileira, ao prever governança organizada "em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa" (BRASIL, 1988, art. 216-A).

Ao articular planos, conselhos, conferências e sistemas setoriais, o SNC estrutura a governança cultural ao integrar instrumentos normativos, instâncias de deliberação e mecanismos de cooperação federativa. A participação deixa, assim, de ser concebida como etapa meramente consultiva ou legitimadora, passando a configurar

método de formulação das políticas culturais e componente intrínseco da gestão pública democrática.

Entretanto, a ampliação dos mecanismos participativos não implica superação automática dos conflitos e assimetrias que atravessam o campo cultural. Conforme argumenta Chauí (2009), a cultura não se configura como espaço neutro ou harmonioso, mas como campo de disputas simbólicas e políticas, no qual se confrontam projetos distintos de sociedade. A participação social, nessa perspectiva, não deve ser idealizada como espaço homogêneo de convergência. Ao contrário, ela se insere na dinâmica conflitiva própria da democracia, na qual, como afirma a autora, “a democracia não é o regime do consenso, mas do trabalho dos e sobre os conflitos” (CHAUÍ, 2009, p. 27).

Aplicada ao campo do patrimônio cultural, essa abordagem permite compreender que a ampliação da participação torna visíveis tensões entre saberes técnicos e saberes locais, entre diferentes projetos de memória e entre interesses institucionais e comunitários. A participação não elimina o conflito, mas o inscreve nas regras democráticas, convertendo-o em objeto de negociação e deliberação pública.

Como destaca Cunha Filho (2020), a Constituição de 1988 não aboliu a representação política tradicional, mas conferiu centralidade à participação popular, reconhecendo múltiplas formas participativas no interior do ordenamento jurídico brasileiro. No setor cultural, essa diretriz implica compreender a autonomia do segmento não como soberania isolada, mas como gestão compartilhada, desenvolvida dentro das balizas legais e do interesse público.

É nesse contexto histórico e institucional que se insere a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC). Longe de constituir iniciativa isolada, o SNPC apresenta-se como desdobramento de trajetória mais ampla de institucionalização da governança cultural democrática no Brasil. Sua análise deve, portanto, ser situada nessa dinâmica marcada por avanços normativos, disputas políticas e desafios estruturais de implementação, que conformam o campo das políticas culturais no país.

O SISTEMA NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL E O PLANO SETORIAL

A institucionalização do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC) deve ser compreendida no contexto da retomada das políticas públicas de cultura a partir de 2023, após período de descontinuidade institucional entre 2016 e 2022. Nesse intervalo, a política cultural federal passou por reestruturações sucessivas que culminaram na extinção do Ministério da Cultura e em sua incorporação a outras pastas, resultando na fragmentação da coordenação federativa e na desarticulação de instâncias participativas. Como observam Calabre e Val (2024), tratou-se de processo de "esvaziamento e desmantelamento das estruturas institucionais" responsáveis pela condução da política cultural nacional, com impactos diretos sobre sua capacidade de planejamento e continuidade.

A reconfiguração institucional iniciada em 2023 reinscreve como prioridade a estruturação de uma governança cultural assentada em fundamentos sistêmicos e participativos. No campo do patrimônio cultural, esse movimento adquire densidade simbólica e política adicional diante dos acontecimentos de 8 de janeiro de 2023, que expuseram fragilidades nos dispositivos de proteção e reforçaram a necessidade de mecanismos permanentes de coordenação federativa e ampliação da participação social.

É nesse cenário que se inicia formalmente a estruturação do SNPC como sistema setorial articulado ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). A estratégia de elaboração participativa do Plano Nacional Setorial do Patrimônio Cultural (PNSPC) e do marco regulatório do SNPC foi instituída pela Portaria IPHAN nº 258/2025, que estabelece a necessidade de ampla escuta social e articulação interfederativa. O ato normativo não apenas inaugura procedimento administrativo, mas explicita uma opção metodológica: organizar a formulação do sistema por meio de dispositivos participativos estruturados. Trata-se, portanto, de movimento que aproxima a política patrimonial da lógica de institucionalização da participação já consolidada no âmbito do SNC, reafirmando a participação como método da formulação normativa.

A portaria institui Grupo Executivo interinstitucional composto por representantes do IPHAN, do Ministério da Cultura, de fóruns de gestores estaduais e municipais e de instâncias de participação social. Tal arranjo revela tentativa de deslocamento da lógica centralizada para modelo de pactuação entre diferentes níveis de governo e segmentos organizados da sociedade, reforçando a dimensão interfederativa da governança patrimonial.

A operacionalização da estratégia estruturou-se em macroprocessos que combinaram mobilização institucional interna, comunicação pública, escutas territoriais e validação nacional das propostas. Nesse contexto, o Projeto Andanças do Patrimônio constituiu dispositivo relevante de territorialização da participação, ao permitir a realização de encontros presenciais e iniciativas autogestionadas em diferentes regiões do país. A descentralização da escuta buscou ampliar a incorporação de perspectivas locais na formulação do sistema, convertendo a colaboração constitucional em prática procedimental.

A experiência da escuta territorial realizada na Paraíba, no âmbito do II Encontro Nacional de Gestores da Cultura, ilustra tanto o potencial quanto os desafios desse modelo. A articulação entre gestores públicos, agentes culturais, pesquisadores e representantes da sociedade civil evidenciou capacidade ampliada de mobilização, mas também revelou tensões entre saber técnico e demandas territoriais, além de assimetrias institucionais e dificuldades logísticas. A participação mostrou-se dependente de redes previamente estruturadas e de apoio institucional consistente, indicando que a descentralização, embora necessária, não elimina desigualdades estruturais.

Se a institucionalização do SNPC representa sua dimensão organizacional, a elaboração do I Plano Nacional Setorial do Patrimônio Cultural configura sua dimensão estratégica. O PNSPC foi concebido como instrumento articulador de diretrizes, objetivos e metas para o setor, integrado ao Plano Nacional de Cultura e ao marco do SNC. Sua elaboração combinou caderno metodológico orientador, oficinas territoriais, consultas digitais e sistematização técnica das contribuições recebidas, incluindo a disponibilização de minuta para consulta pública na plataforma Brasil Participativo. A

centralidade do planejamento setorial evidencia que os comandos constitucionais relativos à cultura possuem natureza programática, exigindo detalhamento normativo e atuação administrativa estruturada para sua concretização (CUNHA FILHO, 2020). O plano, nesse sentido, não constitui instrumento meramente complementar, mas meio de dar concretude ao dever constitucional de garantia dos direitos culturais.

O processo interno no âmbito do IPHAN, formalizado pela Nota Técnica nº 6/2025/CGESP/DAFE, articulou oficinas técnicas voltadas à definição de competências federativas, arquitetura de governança e proposição de instâncias setoriais. Esse conjunto de procedimentos evidencia que a construção do SNPC não se restringe à produção normativa, mas envolve dinâmica articulada de mobilização institucional, pactuação interfederativa e escuta social qualificada.

Entretanto, a implementação do sistema enfrenta limites estruturais. A articulação com estados e municípios depende de capacidades administrativas heterogêneas, da existência (ou não) de conselhos ativos, de experiência prévia em planejamento cultural e da disponibilidade de recursos técnicos e financeiros. A ausência de dotação orçamentária específica para determinadas etapas do processo impõe desafios adicionais, exigindo cooperação continuada e criatividade institucional.

Nesse contexto, o SNPC se configura como esforço consistente de organização da política patrimonial em bases sistêmicas, participativas e articuladas federativamente. Mais do que um instrumento programático, o PNSPC representa etapa estratégica de consolidação de uma arquitetura institucional orientada à estabilidade normativa e à legitimação democrática. Sua efetividade dependerá da consolidação de cooperação interfederativa estável, financiamento continuado e capacidade institucional de converter escuta participativa em diretrizes normativas duradouras.

DISPOSITIVOS, DESAFIOS E ASSIMETRIAS NA CONSTRUÇÃO DO SNPC

A construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural evidencia que a participação social não se estruturou a partir de mecanismo único, mas por meio de arranjo articulado de dispositivos heterogêneos: presenciais, digitais, institucionais e

autogestionados. Propõe-se aqui a noção de “participação por dispositivos” como a arquitetura metodológica que organiza múltiplas formas de escuta, deliberação e coprodução no processo de formulação da política pública.

No caso do SNPC, a participação foi concebida como método estruturante da formulação normativa. A combinação entre territorialização da escuta, mediação institucional, consulta digital e sistematização técnica converte o fundamento constitucional da colaboração da comunidade (BRASIL, 1988, art. 216, §1º) em prática procedimental organizada, aproximando direitos culturais e governança participativa. Tal arranjo dialoga com a compreensão de que, no Brasil pós-1988, a participação integra o próprio desenho institucional do Estado democrático (AVRITZER, 2008).

Entre os dispositivos mobilizados destacam-se oficinas territoriais, escutas regionais, fóruns de pactuação interfederativa e ciclo interno de oficinas técnicas no âmbito do IPHAN. Esses mecanismos ampliaram a capilaridade do debate e buscaram articular escuta externa e elaboração técnica, reduzindo a distância tradicional entre produção normativa e participação social.

Todavia, como indicam Tolentino e Braga (2016), os avanços participativos no campo do patrimônio coexistem com tensões históricas ligadas à centralização decisória e à prevalência de determinados saberes técnicos. A ampliação de arenas deliberativas não elimina disputas estruturais, mas as reinscreve em espaços institucionalizados de mediação.

A incorporação de plataformas digitais, notadamente a consulta pública da minuta do PNSPC no ambiente Brasil Participativo, ampliou o alcance formal da escuta e a transparência procedimental. Contudo, a mediação tecnológica não neutraliza desigualdades estruturais. Como sustenta Bourdieu, os campos sociais constituem “espaços de posições” estruturados por relações de força entre agentes desigualmente dotados de capital (BOURDIEU, 2004). A capacidade de enunciação legítima depende do volume e da estrutura de capital reconhecido como legítimo no campo, de modo que a ampliação formal da participação não assegura igualdade substantiva de incidência.

O Projeto Andanças do Patrimônio ilustra essa lógica ao permitir encontros autogestionados nos próprios territórios, descentralizando a convocação e ampliando o protagonismo local. Ao tensionar a lógica centralizada da consulta pública, o projeto promove redistribuição simbólica do poder de proposição. Entretanto, sua efetividade depende da incorporação institucional das contribuições produzidas, com mecanismos claros de devolutiva e sistematização.

A composição inicial das instâncias estratégicas do SNPC, marcada por predominância de representações institucionais e federativas, reforça que a pluralidade sociocultural não se realiza automaticamente pela abertura formal de canais. A capacidade de incidência relaciona-se a posições diferenciadas no campo institucional e a distintos níveis de reconhecimento simbólico. Nesse ponto, a advertência de Chauí (2009) permanece pertinente: a democracia não elimina conflitos, mas os organiza institucionalmente. A participação, portanto, é atravessada por disputas de legitimidade que exigem desenho metodológico inclusivo e condições materiais efetivas de acesso.

A minuta do PNSPC incorpora diretrizes voltadas à promoção da diversidade cultural e à inclusão de grupos historicamente minorizados, sinalizando alinhamento normativo entre participação e justiça cultural. A consolidação dessas diretrizes dependerá, contudo, de sua conversão em arranjos institucionais estáveis e operacionais.

A descentralização da escuta, associada à inexistência de previsão específica de recursos para determinadas etapas, pode produzir efeitos desiguais conforme as capacidades administrativas dos entes federativos. O reconhecimento de níveis diferenciados de maturidade institucional evidencia que a consolidação federativa ocorre de maneira progressiva e desigual, incorporando ao desenho do sistema a heterogeneidade estrutural do Estado brasileiro. Essa tensão entre dever constitucional e capacidade material remete ao debate sobre a aplicabilidade imediata das normas culturais e os limites impostos pela realidade administrativa. Como observa Cunha Filho (2020), a concretização dos direitos culturais exige políticas públicas estruturadas, mas encontra condicionantes institucionais e orçamentários que não podem ser

ignorados, sob pena de transformar o mandamento constitucional em promessa meramente retórica.

A previsão do Observatório do SNPC como ferramenta de monitoramento territorializado acrescenta dimensão estratégica à governança do sistema, ao permitir avaliação contínua e maior previsibilidade. Ainda assim, a natureza voluntária da adesão impõe desafio adicional à sua consolidação, dependente da capacidade política e administrativa dos entes subnacionais.

Como destaca Cunha Filho (2020), a base dos direitos culturais reside na "participação na vida cultural da comunidade", compreendida como exercício de cidadania e influência "na concepção, na execução e no controle das políticas culturais". A construção do SNPC aproxima-se dessa concepção ao estruturar dispositivos de escuta e pactuação normativa. Contudo, a experiência histórica demonstra que a mera existência formal de instâncias participativas não garante efetividade institucional. A consolidação do sistema dependerá da capacidade de converter participação em incidência normativa estruturada e estável.

Desse modo, o SNPC configura experiência concreta de operacionalização da participação como método de formulação de política pública. Sua sustentabilidade exigirá equilíbrio entre institucionalidade, pluralidade social e continuidade administrativa, reconhecendo que a ampliação participativa não elimina conflitos e desigualdades, mas os insere em procedimentos democráticos formalizados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão que orientou este artigo foi investigar em que medida a construção participativa do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural representa uma mudança de paradigma na formulação das políticas públicas de patrimônio no Brasil. A análise desenvolvida indica que o processo em curso constitui inflexão metodológica relevante, ao deslocar a participação social da condição de etapa consultiva para a posição de elemento estruturante da formulação normativa e da coordenação interfederativa.

Ao longo do texto demonstrou-se que essa inflexão encontra fundamento no próprio desenho constitucional de 1988, que consagrou os direitos culturais como direitos fundamentais e vinculou a proteção do patrimônio à colaboração entre poder público e comunidade. A institucionalização do SNPC, articulada ao Sistema Nacional de Cultura, traduz esse mandamento em arquitetura procedimental concreta, mobilizando dispositivos presenciais, digitais, institucionais e autogestionados.

A categoria analítica “participação por dispositivos”, aqui proposta, permitiu evidenciar que o diferencial do processo não reside apenas na multiplicação de canais participativos, mas na articulação metodológica entre escuta territorial, pactuação interfederativa, mediação técnica e sistematização normativa. Trata-se de movimento deliberado de organizar a participação como método, convertendo a colaboração constitucional em prática administrativa estruturada.

Entretanto, a ampliação participativa não elimina as tensões estruturais que atravessam o campo cultural. Conforme discutido à luz de Bourdieu, as posições desiguais no interior do campo institucional condicionam a capacidade de enunciação legítima; como lembra Chauí, a democracia não suprime conflitos, mas os regula institucionalmente. A participação permanece situada e mediada, atravessada por disputas de reconhecimento simbólico e por assimetrias de capacidade institucional.

A análise empírica do processo revelou que a efetividade do SNPC dependerá da consolidação de condições estruturais que ultrapassam a mera abertura de canais: estabilidade normativa, financiamento continuado, cooperação interfederativa consistente e mecanismos robustos de devolutiva social. A heterogeneidade das capacidades administrativas entre entes federativos e a maturidade desigual das instâncias participativas constituem variáveis centrais para a consolidação do sistema.

Nesse sentido, o SNPC não representa ruptura absoluta com a tradição técnico-administrativa do campo patrimonial, mas introduz tensionamentos significativos ao redistribuir parcialmente o poder de proposição e ao incorporar arenas deliberativas mais amplas ao processo decisório. Sua potência transformadora reside

menos na existência formal de dispositivos participativos e mais na capacidade institucional de convertê-los em incidência normativa efetiva e duradoura.

Do ponto de vista da governança pública, a experiência analisada sugere que sistemas nacionais setoriais exigem equilíbrio entre três dimensões interdependentes: base normativa clara, dispositivos metodológicos consistentes de participação e mecanismos permanentes de monitoramento e pactuação federativa. A ausência ou fragilidade de qualquer dessas dimensões compromete a sustentabilidade democrática do arranjo institucional.

Em síntese, a construção do SNPC evidencia que a participação social pode operar como método estruturante da formulação de políticas públicas culturais no Brasil contemporâneo. Contudo, sua consolidação dependerá da capacidade de sustentar institucionalmente esse arranjo no tempo, transformando escuta em norma, norma em prática administrativa e prática administrativa em garantia efetiva e estável dos direitos culturais.

Referências Bibliográficas

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. *Opinião Pública*, Campinas, v. 14, n. 1, p. 43–64, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria IPHAN nº 258, de 24 de junho de 2025. Institui a estratégia de elaboração participativa do Plano Nacional Setorial do Patrimônio Cultural e do marco regulatório do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 30 jun. 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nota Técnica nº 6/2025/CGESP/DAFE, de 30 de junho de 2025. Dispõe sobre o ciclo de oficinas internas para estruturação das bases do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural. Brasília, DF: IPHAN, 2025.

CALABRE, Lia; VAL, Ana Paula do. Desafios contemporâneos para as políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 38, n. 112, p. 335–354, 2024.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 7. ed. Salvador: Secretaria de Cultura; Fundação Pedro Calmon, 2009.

CUNHA FILHO, Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

TOLENTINO, Átila Bezerra; BRAGA, Emanuel Oliveira. Políticas, relações de poder e ações afirmativas. In: TOLENTINO, Átila Bezerra; BRAGA, Emanuel Oliveira (org.). *Educação patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas*. João Pessoa: IPHAN-PB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016. p. 8–11.

DESAFIOS PARA A IMPLEMENTAÇÃO DE UM SISTEMA ESTADUAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO RIO DE JANEIRO.

Antônio Seixas.[1]

RESUMO:
Um dos componentes setoriais do Sistema Nacional de Cultura é o Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, entendido como mecanismo de gestão descentralizada e participativa dos bens culturais protegidos pelo Poder Público. Os Estados exercem um papel importante na construção do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural ao atuarem em rede de cooperação com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e os municípios (muitos sequer com legislação de patrimônio). Neste artigo, os desafios para pôr em prática o Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro são analisados a partir da estrutura administrativa do governo fluminense e em comparação com os sistemas congêneres adotados pelos estados do Ceará e de São Paulo.

PALAVRAS -CHAVE: Política Cultural, Sistema de Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro.

Introdução

Políticas Culturais abarcam um conjunto de iniciativas desenvolvidas pelo Poder Público, com a participação da sociedade civil, com o objetivo de promover a produção, distribuição e consumo de Cultura, bem como a preservação e difusão do Patrimônio Cultural. Essas intervenções assumem a forma de normas jurídicas que regem a relação entre os diversos sujeitos e objetos culturais, e de intervenções diretas de ação cultural, a exemplo dos editais de fomento à Cultura (COELHO, 2012).

A institucionalização de Políticas Culturais para o campo do Patrimônio Cultural, no Brasil, nos remete ao contexto da Revolução de 1930 e da ditadura do Estado Novo (1937-1945). A Constituição Federal de 1934 foi a primeira a atribuir concorrentemente à União e aos Estados à proteção dos bens de valor histórico ou artístico (artigo 10, inciso III). Foram criados, em seguida, o Serviço do Patrimônio

[1] Advogado. Doutor em História (Universidade Salgado de Oliveira). Membro do Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro. E-mail: antonioseixasadv@gmail.com.

Histórico e Artístico Nacional – SPHAN e o seu Conselho Consultivo (artigo 46, *caput* e §§ 1.º e 2.º da Lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937).

A concepção de Patrimônio desenvolvida pelo Estado Novo baseava-se no reconhecimento pelo Poder Público de um valor excepcional para os bens materiais, inclusive para os monumentos naturais e os sítios e paisagens consideradas notáveis, que passavam a integrar o regime jurídico do Patrimônio após a inscrição em um dos 4 livros do Tombo (artigo 1.º, caput e §§ 1.º e 2.º do Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937).

O atual regime jurídico do Patrimônio Cultural brasileiro, fundamentado no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, é regulado por diferentes diplomas legais, o mais antigo deles o Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, que disciplinou o tombamento de bens culturais materiais. Com o tempo, outros instrumentos jurídicos foram adotados, a exemplo do cadastro de sítios arqueológicos (Lei n.º 3.924, de 26 de julho de 1961) e do registro dos bens culturais de natureza imaterial (Decreto n.º 3.551, de 4 de agosto de 2000).

A Ordem Constitucional vigente trouxe uma nova noção de Patrimônio, levando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (sucessor do SPHAN) a reconhecer que o Patrimônio Cultural material compreende o universo de bens tangíveis, móveis ou imóveis, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (artigo 1.º, parágrafo único, da Portaria IPHAN n.º 375, de 19 de setembro de 2018).

A partir da Emenda Constitucional n.º 48/2005, a Constituição Federal de 1988 passou a prever a edição de um Plano Nacional de Cultura, instituído por lei e de duração plurianual, com o objetivo de promover o desenvolvimento cultural do país e a integração das ações do Poder Público que conduzam, dentre outras finalidades, à defesa e valorização do Patrimônio Cultural (artigo 215, § 3.º, inciso I).

Já com a Emenda Constitucional n.º 71/2012, a Carta Cidadã definiu que o Sistema Nacional de Cultura se fundamenta na Política Nacional de Cultura e nas suas

diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, cabendo aos Estados, o Distrito Federal e aos Municípios organizarem seus respectivos sistemas de cultura por lei própria (artigo 216-A, §§ 1.º e 4.º).

A estrutura do Sistema Nacional de Cultura compreende órgãos gestores da Cultura, conselhos de política cultural, planos de Cultura, sistemas de financiamento à Cultura, sistemas de informações e indicações culturais, dentre outras esferas de gestão participativa (artigo 216-A, § 2.º, da Constituição Federal de 1988).

O Sistema Nacional de Cultura foi regulamentado apenas em 2024, reiterando o texto constitucional ao reconhecer que é dever do Estado assegurar a todos o pleno exercício dos direitos culturais, inclusive, mediante à proteção e salvaguarda do Patrimônio Cultural (artigo 4.º, inciso II, Lei n.º 14.835, de 4 de abril de 2024). Ainda prevê que os planos de cultura ou o sistema de cultura de cada ente federativo, considerados os respectivos âmbitos de atuação, têm como finalidades, entre outras, a defesa e a valorização do Patrimônio Cultural (artigo 24, inciso I, Lei n.º 14.835, de 4 de abril de 2024).

O primeiro Plano Nacional de Cultura foi instituído pela Lei n.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010, e teve sua vigência prorrogada pela última vez por meio da Lei n.º 14.468, de 16 de novembro de 2022, perdendo sua validade em dezembro de 2024. Previa 18 ações relacionadas ao campo do Patrimônio Cultural.

O Ministério da Cultura apresentou, então, as metas do Plano Nacional de Cultura (Portaria MinC n.º 123, de 13 de dezembro de 2011), que deveriam ser cumpridas até 2020 (prazo estendido até 2024), concretizando as demandas expressas nas quase 300 ações estratégicas do plano. O processo de elaboração das metas teve coordenação técnica da Secretaria de Políticas Culturais, sendo o texto resultado dos debates no Conselho Nacional de Política Cultural.

A meta 5 do Plano Nacional de Cultura previa: “Sistema Nacional de Patrimônio Cultural implantado, com 100% das Unidades da Federação (UF) e 60% dos municípios com legislação e política de patrimônio aprovadas” (BRASIL, 2013, p. 32). Esperava-se que, com o Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, se estabelecesse uma nova forma

de gestão do patrimônio envolvendo os governos federal, estadual e municipal a partir da aprovação de leis e desenvolvimento de políticas públicas.

Ocorre que a adesão ao Sistema Nacional de Política Cultural nunca foi regulamentada pelo governo federal e sequer o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN adotou uma portaria tratando da matéria. Recentemente, a autarquia instituiu grupo de trabalho voltado para a elaboração participativa do Plano Nacional Setorial de Patrimônio Cultural e a regulamentação do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural (Portaria IPHAN n.º 258, de 24 de junho de 2025).

Em 2014, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE identificou que 23 Unidades da Federação e 36,7% dos municípios tinham a preservação do Patrimônio Cultural como um dos objetivos principais da Política Cultural (BRASIL, 2015).

Apenas Amapá e Tocantins não possuíam legislação de Patrimônio e só em 16 Unidades da Federação a legislação tratava do Patrimônio material e imaterial, nos demais apenas do Patrimônio material. Somente 27,2% dos municípios contavam com legislação de Patrimônio (BRASIL, 2015).

Quanto aos conselhos de Patrimônio, haviam sido instituídos em apenas 9 Unidades da Federação, mas só os da Paraíba, de Minas Gerais e do Distrito Federal eram paritários. Com relação ao caráter dos conselhos, apenas os de Minas Gerais e do Distrito Federal não eram consultivos. Já na esfera municipal, apenas 18,7% possuíam conselhos (BRASIL, 2015).

Balanço sobre o cumprimento da meta 5 do Plano Nacional de Cultura, elaborado pelo Ministério da Cultura, identificou que, em 2021, 26 estados e 1.999 municípios possuíam legislação de Patrimônio (BRASIL, 2024). A proporção de municípios com legislação específica subiu de 34,1% (2018) para 43,5% (2021), segundo o IBGE (BRASIL, 2022).

Como o Estado do Rio de Janeiro se insere nesse contexto? O que falta para a efetivação do Sistema Estadual de Patrimônio do Rio de Janeiro? Estas foram as

questões norteadoras de nossa pesquisa, de caráter exploratório, que se deu, notadamente, em legislações, publicações oficiais e processos administrativos.

O nosso objetivo foi identificar os problemas para pôr em prática um Sistema de Patrimônio Cultural no âmbito da estrutura administrativa do Estado do Rio de Janeiro. E, para subsidiar soluções aos entraves do governo fluminense, procuramos, inicialmente, analisar sistemas congêneres.

Mapeando Sistemas Estaduais de Patrimônio

Ao longo da pesquisa, procuramos identificar Unidades da Federação com estruturas administrativas próximas a do Estado do Rio de Janeiro, ou seja, estados em que a execução das políticas públicas de Patrimônio é atribuída à Secretaria de Estado de Cultura. Diante das limitações próprias do presente trabalho, analisaremos aqui apenas os casos dos estados do Ceará e de São Paulo.

O Estado do Ceará assumiu um protagonismo no campo do Patrimônio Cultural ao aprovar o primeiro Código de Patrimônio Cultural do país (Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022), criando também o seu Sistema Estadual de Patrimônio Cultural, cuja gestão é atribuída ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará, órgão colegiado de caráter deliberativa e consultivo, composto por representantes da sociedade civil e do Poder Público, vinculado administrativa e financeiramente à Secretaria de Estado de Cultura (artigo 7.º).

O Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará foi criado pela Lei Estadual n.º 13.078, de 20 de dezembro de 2000. É presidido pelo Secretário de Estado de Cultura e conta, ainda, com um Vice-Presidente eleito entre seus membros. O mandato dos conselheiros é de 4 anos, admitida a recondução uma única vez. O presidente tem direito apenas ao voto de minerva, sendo o único com direito a recorrer ao Governador contra as decisões do conselho.

Atualmente, o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará é composto por 24 conselheiros, nomeados pelo Governador. São eles, o Secretário de Estado de Cultura, o Coordenador da Coordenadoria de Patrimônio

Histórico e Cultural da Secretaria da Cultura e representantes de secretarias estaduais e da Procuradoria Geral do Estado, do Ministério Público Estadual, do Ministério Público Federal, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, do Instituto dos Arquitetos do Brasil, do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, da Ordem dos Advogados do Brasil – Seccional do Ceará, da Assembleia Legislativa do Estado, da Câmara de Dirigentes Lojistas, da Associação dos Municípios e Prefeitos do Estado do Ceará, de universidades públicas e privadas, além de 2 cidadãos brasileiros de notória atuação e vinculação ao segmento do Patrimônio, com atuação no Estado do Ceará há pelo menos 5 anos, livremente escolhidos pelo Governador do Estado, dentre os indicados em lista sêxtupla pelos integrantes do Conselho (artigo 1.º da Lei Estadual n.º 13.619, de 15 de julho de 2005).

Compete ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará deliberar sobre o tombamento de bens móveis e imóveis; formular, em conjunto com a Secretaria de Cultura, as diretrizes a serem obedecidas na política de preservação; cooperar na defesa e conservação do patrimônio; emitir parecer sobre assuntos e questões de bens patrimoniais e culturais que lhe sejam submetidos pelo Secretário de Cultura; assessorar o Departamento de Patrimônio Cultural; em caso excepcional, deliberar sobre revisão de tombamento; quando necessário e em casos de maior nível de complexidade, manifestar-se sobre projetos, planos e propostas de construção, conservação, reparação, restauração e demolição, bem como sobre os pedidos de licença para funcionamento de atividades comerciais ou prestadoras de serviços em imóveis situados em local definido como área de preservação de bens culturais e naturais, ouvido o órgão municipal expedidor da respectiva licença (artigo 3.º da Lei Estadual n.º 13.078, de 20 de dezembro de 2000).

O registro de bens imateriais pode ser requerido ao Secretário de Estado de Cultura por qualquer cidadão ou associação civil, além das entidades e órgãos públicos da área cultural (artigo 3.º da Lei Estadual n.º 13.427, de 30 de dezembro de 2003). No caso de decisão favorável do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural

do Ceará, o bem será inscrito no respectivo livro, passando a ter o título de Patrimônio Cultural do Ceará (artigo 7.º da Lei Estadual n.º 13.427, de 30 de dezembro de 2003).

Compete à Secretaria de Estado de Cultura, em conjunto com o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará, elaborar o Plano de Salvaguarda dos Bens Culturais Patrimonializados do Ceará (artigo 95 da Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022).

O Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Ceará objetiva efetivar ações voltadas à promoção, à proteção e à realização da gestão do Patrimônio Cultural no âmbito estadual, de forma integrada com os municípios cearenses, a sociedade civil e a União, com vistas à implementação e ao desenvolvimento da política de preservação prevista na codificação estadual (artigo 2.º da Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022).

O custeio do Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Ceará, além das dotações próprias no orçamento estadual, conta com recursos do Fundo Estadual de Cultura diretamente reservados para ele, multas, doações e legados, transferências efetivadas por fundos patrimoniais, aportes realizados por pessoas naturais ou jurídicas, não dedutíveis do ICMS, e outras fontes que lhe sejam destinadas (artigo 96 da Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022).

Os municípios cearenses que desejarem aderir ao Sistema Estadual de Patrimônio Cultural deverão possuir equipe técnica qualificada no campo do Patrimônio Cultural; legislação municipal relacionada à preservação do Patrimônio ou regulamentar instrumentos previstos na codificação estadual; e conselho que tenha como atribuição assessorar ou deliberar sobre a proteção aos bens culturais em âmbito local (artigo 10, incisos I a III, da Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022).

Já o Estado de São Paulo, muito recentemente, instituiu o seu Sistema de Patrimônio Cultural, sob a responsabilidade da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativa (Resolução SCEIC n.º 47, de 6 de agosto de 2025). O sistema tem por objetivos implementar a gestão compartilhada do Patrimônio Cultural paulista, propiciando ações de

monitoramento deste Patrimônio; estimular e apoiar programas e projetos de formação, aperfeiçoamento técnico e atualização profissional relativos à atuação com a preservação do Patrimônio Cultural, em articulação com outros programas da secretaria; oferecer apoio técnico para equipes de prefeituras e proprietários de bens protegidos; e estimular e realizar ações de difusão e valorização do Patrimônio Cultural paulista (artigo 2.º).

O Sistema Estadual de Patrimônio Cultural de São Paulo está organizado em 4 linhas de ação: Redes de Cooperação (envolvendo municípios, conselhos e departamentos municipais de patrimônio, universidades, proprietários de bens tombados e sociedade civil); Difusão e Formação (voltada para o público em geral e equipes técnicas das prefeituras); Monitoramento; e Gestão e Fomento, contando com apoio financeiro e suporte técnico aos municípios e proprietários (artigo 3.º da Resolução SCEIC n.º 47, de 6 de agosto de 2025).

Além da Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, a Secretaria de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativa conta com o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - CONDEPHAAT, criado pela Lei Estadual n.º 10.247, de 22 de outubro de 1968.

O CONDEPHAAT é o órgão deliberativo incumbido da identificação, classificação, restauração e preservação dos bens móveis e imóveis existentes no território do Estado de São Paulo e que integram o seu patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico (artigo 2.º do Decreto Estadual s/n de 19 de dezembro de 1969).

Atualmente, o CONDEPHAAT, presidido pelo representante da Secretaria de Cultura, conta com 21 membros, nomeados pelo Governador para um mandato de 2 anos, passível de recondução. Em sua composição estão representantes de secretarias estaduais e da Procuradoria Geral do Estado, além de representantes do Companhia Ambiental do Estado de São Paulo, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, de universidades públicas, do Instituto de Arquitetos do Brasil, do Instituto de Engenharia de São Paulo, da Associação Paulista de Municípios, bem como

3 profissionais de notório saber nos campos da História da Arte, Urbanismo e Patrimônio Imaterial (Decreto Estadual s/n de 26 de agosto de 2025).

Compete à Secretaria de Estado de Cultura promover o tombamento de bens móveis e imóveis, encontrados no território do Estado de São Paulo, cuja proteção seja de interesse público em razão de seu valor estético ou histórico, mediante proposta do CONDEPHAAT (artigo 1.º do Decreto-lei n.º 149, de 15 de agosto de 1969).

O procedimento de registro de bens imateriais é regulado pelo Decreto Estadual n.º 57.439, de 17 de outubro de 2011. São legitimados para solicitá-lo os entes políticos, instituições ou entidades do Poder Público; o Presidente ou os Conselheiros do CONDEPHAAT; as associações civis; e os cidadãos (artigo 2.º). O rito segue a seguinte tramitação: abertura de procedimento preliminar, em que o CONDEPHAAT opina sobre a abertura do processo ou o arquivamento da solicitação (artigo 5.º). Aberto o processo de registro, é realizado estudo com a descrição pormenorizada do bem imaterial que se pretende registrar (artigo 8.º). O conselho volta a se manifestar sobre a conveniência do registro ou o arquivamento da solicitação (artigo 11). A efetivação do registro se dá por meio de resolução da Secretaria de Estado de Cultura (artigo 14).

Os recursos do Fundo Estadual de Cultura, instituído pela Lei Estadual n.º 10.294, de 3 de dezembro de 1968, que integram o orçamento da Secretaria de Estado de Cultura e são geridos por um conselho presidido pelo Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura, podem apoiar programas, projetos e ações que visem garantir a preservação, difusão, conservação e recuperação do Patrimônio Cultural material e imaterial do Estado de São Paulo (artigo 5.º, inciso IV, do Decreto Estadual n.º 65.351, de 10 de dezembro de 2020).

Os municípios com bens protegidos em seu território e proprietários de bens protegidos poderão aderir a todas as ações do Sistema Estadual de Patrimônio Cultural de São Paulo (artigo 5.º da Resolução SCEIC n.º 47, de 6 de agosto de 2025).

Os Sistemas de Patrimônio Cultural do Ceará e de São Paulo foram instituídos por lei e ato administrativo, respectivamente, e contam com legislação de Patrimônio Cultural material e imaterial, gestão da Secretaria de Estado de Cultura, Conselho de

Patrimônio, recursos do Fundo Estadual de Cultura e linhas de ação claras, procurando ainda estimular a adesão dos municípios a rede de cooperação e gestão compartilhada dos bens culturais protegidos.

O Estado do Rio de Janeiro

O atual Estado do Rio de Janeiro surgiu, em 15 de março de 1975, a partir da fusão do Estado do Rio de Janeiro com o Estado da Guanabara, decretada pela Lei Complementar n.º 20, de 1.º de julho de 1974. A fusão foi decidida pela Ditadura Militar (1964-1985), que impôs uma unidade política a dois estados com identidades distintas, forjadas em percepções do passado bem diferentes, o que resultou, segundo MOTTA (2001), no desafio de integrar a nova capital (o Município do Rio de Janeiro) e o interior do estado (a "velha província" fluminense).

O antigo Estado do Rio de Janeiro não desenvolvia políticas públicas no campo do Patrimônio Cultural, contando alguns municípios fluminenses com tombamentos realizados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Já no Estado da Guanabara, o governo Carlos Lacerda criou, no âmbito da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico - DPHA, em 1963, que foi integrada à estrutura administrativa do novo Estado do Rio de Janeiro, em 1975, com a denominação de Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC (SISSON, 1982).

Meio século depois, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC ainda não foi transformado em autarquia, permanecendo como departamento da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC (Decreto Estadual n.º 46.544, de 1.º de janeiro de 2019, e Resolução SECEC n.º 169, de 6 de outubro de 2021), ou seja, apesar de muitos o considerarem como órgão estadual de preservação, não dispõe de personalidade jurídica nem de patrimônio e receita próprios para executar atividades que exigem gestão administrativa e financeira descentralizada.

Outra herança do Estado da Guanabara é o Conselho Estadual de Tombamento, criado pelo Decreto-Lei Estadual n.º 2, de 11 de abril de 1969, e regulado pelo atual

Estado do Rio de Janeiro por meio da Lei Estadual n.º 509, de 03 de dezembro de 1981. O conselho é constituído por 12 membros, nomeados para um mandato de 6 anos, podendo haver reconduções. Além do Diretor-Geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, que o preside por delegação do Secretário de Estado de Cultura, conta com representantes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, do Instituto dos Arquitetos Brasileiros e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e mais 8 membros de livre nomeação do Governador (artigo 3.º do Decreto Estadual n.º 5.808, de 13 de julho de 1982).

O Conselho Estadual de Tombamento integra o Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (artigo 4.º, inciso III, da Lei Estadual n.º 7.035, de 7 de julho de 2015), mas tem caráter apenas consultivo, de assessoramento do governo fluminense no que diz respeito a documentos, obras e locais de valor histórico, artístico e arqueológico (artigo 2.º da Lei Estadual n.º 509, de 03 de dezembro de 1981).

Compete ao Conselho Estadual de Tombamento emitir parecer prévio sobre tombamentos e destombamentos, bem como pronunciar-se quanto à demolição, restauração, pintura ou remoção de bem tombado pelo Estado do Rio de Janeiro; à expedição ou renovação de licença para obras, afixação de anúncios, cartazes ou letreiros, ou para instalação de atividade comercial ou industrial em imóvel tombado pelo Estado; à concessão de licença de obras em imóveis no entorno de bem tombado pelo Estado e à aprovação,, modificação ou revogação de projetos urbanísticos, inclusive os de loteamento; à prática de qualquer ato que de alguma forma altere a aparência do bem tombado pelo Estado (artigo 2.º, incisos I e II, da Lei Estadual n.º 509, de 03 de dezembro de 1981).

O atual Estado do Rio de Janeiro dispõe de legislação regulando o rito do tombamento: o processo, ciente previamente o Governador por intermédio da Secretaria de Estado, é iniciado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, que determinará o tombamento provisório do bem, mediante notificação ao proprietário, sendo, em seguida, ouvido o Conselho Estadual de Tombamento, cujo parecer será levado ao Secretário de Estado de Cultura, a quem compete decidir pelo tombamento

definitivo, com a prévia autorização do Governador. Caso o Secretário denegue o pedido, com a anuência do Governador, o tombamento provisório torna-se sem efeito (artigo 5.º da Lei Estadual n.º 509, de 3 de dezembro de 1981, c/c artigo 5.º do Decreto Estadual n.º 5.808, de 13 de julho de 1982).

A disparidade entre a nova capital e o interior fluminense, em março de 1975, era gritante, segundo dados apurados por SISSON (1982): o Município do Rio de Janeiro contava com 40 bens tombados pela Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico - DPHA e com 104 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, enquanto no antigo Estado do Rio de Janeiro, os municípios que dispunham de mais bens tombados eram Angra dos Reis (11), Niterói (10), Petrópolis (10), Paraty (7), Campos dos Goytacazes (5) e Vassouras (5), todos tombamentos federais.

A partir dos anos 1980, o Estado do Rio de Janeiro foi responsável pelo tombamento da paisagem natural das dunas de Cabo Frio, dos sítios arqueológicos das extintas vilas de Iguassú, Estrela e São João Marcos, em Nova Iguaçu, Magé e Rio Claro, respectivamente; e dos centros históricos de Miracema e de Valença, sem falar das várias ruínas, igrejas, sedes de fazenda, palacetes, prédios públicos, estações ferroviárias e coretos tombados fora da capital, a evidenciar um esforço de interiorização da política de preservação (RIO DE JANEIRO, 2012).

O Estado do Rio de Janeiro tombou ainda bens dotados de valor simbólico representativo para a cultura afro-brasileira e indígena, a exemplo da Pedra do Sal (Rio de Janeiro), da Casa da Flor (São Pedro da Aldeia), do território indígena Guarani-Bracuí (Angra dos Reis) e das mais de 800 obras de arte de Arthur Bispo do Rosário (RIO DE JANEIRO, 2012).

Já o registro do Patrimônio Cultural Imaterial Fluminense foi instituído pela Lei Estadual n.º 5.113, de 19 de outubro de 2007, e regulado pelo Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018. A sua metodologia foi aprovada pela Resolução SECEC n.º 176, de 03 de novembro de 2021. Em cinco anos, o Estado do Rio de Janeiro promoveu apenas um registro, o dos Afoxés e Blocos Afro, inscritos no Livro das Formas de Expressão em 2023 (Processo SEI-180007/002934/2021).

Em 2018, foi criada a Comissão Estadual do Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro, sob a presidência do Diretor-Geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, composta por 7 membros, representantes de secretarias de estado, do Conselho Estadual de Política Cultural, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e da Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (artigo 6.º do Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018).

À Comissão Estadual do Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro compete contribuir para o aprimoramento da política pública; estabelecer os princípios a orientar a elaboração do Programa Fluminense de Salvaguarda; e elaborar a metodologia para o registro (artigo 7.º, incisos I a III, do Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018), mas a palavra final no processo de registro é do Conselho Estadual de Tombamento, pois somente com sua decisão favorável o bem imaterial poderá ser registrado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, mediante a anuência prévia do Governador (artigo 17 do Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018).

Em que pese a atribuição ao Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC de promover a reavaliação periódica dos bens culturais imateriais registrados, a decisão final de revalidação do registro é do Conselho Estadual de Tombamento (artigo 22, § 2.º do Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018).

O Fundo Estadual de Cultura, criado pela Lei Estadual n.º 2.927, de 30 de abril de 1998, tem por objetivos prestar apoio financeiro, em caráter suplementar, a projetos culturais; materializar as metas traçadas pelo Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura, tendo como referências o Plano Estadual de Cultura e o Plano Plurianual; e atuar como importante instrumento de fomento direto ao desenvolvimento de projetos culturais em todo território do Estado do Rio de Janeiro (artigo 2.º do Decreto Estadual n.º 46.981, de 19 de março de 2020).

Cabe frisar a vedação legal de uso dos recursos do Fundo Estadual de Cultura para despesas de manutenção e custeio da Secretaria de Estado de Cultura (artigo 39, §

3.º da Lei Estadual n.º 7.035, de 7 de julho de 2015, e artigo 14 do Decreto Estadual n.º 46.981, de 19 de março de 2020), o que a impede de utilizar tais receitas em ações de preservação, difusão, conservação e restauração de bens protegidos pelo Estado do Rio de Janeiro.

Em que pese as multas decorrentes de infrações contra o Patrimônio Cultural constituírem receita do Fundo Estadual de Cultura (artigo 36, inciso XIV, da Lei Estadual n.º 7.035, de 7 de julho de 2015) e do poder de polícia atribuído à Secretaria de Estado de Cultura (artigo 1.º do Decreto Estadual n.º 23.055, de 16 de abril de 1997), não conseguimos apurar qual foi o montante arrecadado em decorrência das multas aplicadas nos últimos 5 anos.

O Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro tem, entre seus objetivos, estimular a criação de Conselhos Municipais de Patrimônio Cultural (artigo 3.º, inciso VIII, da Lei Estadual n.º 7.035, de 7 de julho de 2015), mas não se conseguiu averiguar como o governo fluminense pretende alcançá-lo.

Um exemplo pode ser o do Município de Niterói, antiga capital fluminense, que conta com bens tombados nos níveis federal, estadual e municipal, como a Fortaleza de Santa Cruz, a Igreja de São Sebastião de Itaipu e o Palácio Ararіboia (NITERÓI, 2000). O Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural de Niterói é o órgão de assessoramento do Poder Executivo municipal, constituído por 15 membros, incluindo representantes da Universidade Federal Fluminense e do Instituto Histórico e Geográfico de Niterói (artigo 37 da Lei Municipal n.º 827, de 25 de junho de 1990).

Conclusão

O Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro deve ser compreendido como mecanismo de articulação, de pactuação, de desenvolvimento de ações conjuntas e de uma política pública de Patrimônio Cultural de longo prazo envolvendo o Estado do Rio de Janeiro, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional - IPHAN e os 92 municípios fluminenses. Deve ser instituído por lei ou ato administrativo, seguindo os exemplos do Ceará e de São Paulo.

A Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, com o assessoramento técnico do Conselho Estadual de Tombamento e o apoio imediato do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural - INEPAC, deve elaborar o Plano Estadual de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Fluminense, em conformidade com o Plano Estadual de Cultura, já que é o órgão estadual responsável pela política pública de patrimônio.

O Estado do Rio de Janeiro conta com legislação sobre Patrimônio Cultural material e imaterial, mas não possui um Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural nos moldes cearense e paulista, pois o Conselho Estadual de Tombamento é apenas um órgão consultivo, de assessoramento técnico, competindo-lhe exarar parecer nos casos de tombamento, destombamento, registro e revalidação de registro, manifestando-se ainda nos casos de projetos que impactem os bens tombados e sua ambiência.

O aprimoramento do Conselho Estadual de Tombamento passaria pela atribuição de novas competências como formular e fazer cumprir diretrizes da política de preservação cultural; fiscalizar a utilização de bens tombados; e elaborar e dar parecer sobre projetos de lei que versem sobre tombamento ou registro de bens culturais.

Seguindo os moldes dos conselhos do Ceará e de São Paulo, o Conselho Estadual de Tombamento poderia ter sua composição ampliada com a introdução de novos interlocutores como a Procuradoria Geral do Estado - PGE e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. O atual conselho conta com 12 membros, número inferior aos congêneres cearense (24 membros) e paulista (21 membros) e até mesmo ao Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural de Niterói (15 membros).

O custeio do Sistema Estadual de Patrimônio Cultura do Rio de Janeiro é outro problema, dependendo de dotação orçamentária própria, além da reserva de recursos do Fundo Estadual de Cultura para ele, pois hoje a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa não pode acessá-los, por expressa vedação legal.

Por fim, a implementação do Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro tem potencial para trazer a gestão do patrimônio para o cotidiano municipal, onde a diversidade cultural fluminense se revela e exige uma ação estratégica alinhada entre os governos fluminense e municipais.

O Estado do Rio de Janeiro deve adotar mecanismos que estimulem cada Poder Público municipal a criar o seu Departamento de Patrimônio Cultural e o Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural, bem como a elaborar leis municipais de preservação, programas de Educação Patrimonial e inventários culturais participativos.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Constituição Federal de 1934.

BRASIL. Constituição Federal de 1988.

BRASIL. Decreto n.º 3.551, de 4 de agosto de 2000.

BRASIL. Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937.

BRASIL. Decreto-lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros: Cultura. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Perfil dos Municípios Brasileiros: 2021. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria IPHAN n.º 258, de 24 de junho de 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria IPHAN n.º 375, de 19 de setembro de 2018.

BRASIL. Lei Complementar n.º 20, de 1.º de julho de 1974.

BRASIL. Lei n.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

BRASIL. Lei n.º 14.468, de 16 de novembro de 2022.

BRASIL. Lei n.º 14.835, de 4 de abril de 2024.

BRASIL. Lei n.º 3.924, de 26 de julho de 1961.

BRASIL. Lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937.

BRASIL. Ministério da Cultura. As metas do Plano Nacional de Cultura. 2.º ed. Brasília: MinC, 2013.

BRASIL. Ministério da Cultura. Balanço de Metas do Plano Nacional de Cultura – PNC (2010-2024). Brasília: MinC, 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria MinC n.º 123, de 13 de dezembro de 2011.

CEARÁ. Lei Estadual n.º 13.078, de 20 de dezembro de 2000.

CEARÁ. Lei Estadual n.º 13.427, de 30 de dezembro de 2003.

CEARÁ. Lei Estadual n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022.

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

GUANABARA. Decreto-Lei Estadual n.º 2, de 11 de abril de 1969.

MOTTA, Marly S. Fusão: desafios. In: FREIRE, Américo; SARMENTO, C. E. & _____ (Coord.). Um estado em questão: os 25 anos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

NITERÓI. Lei Municipal n.º 827, de 25 de junho de 1990.

NITERÓI. Patrimônio Cultural. Niterói: Niterói Livros, 2000.

RIO DE JANEIRO. Decreto Estadual n.º 23.055, de 16 de abril de 1997.

RIO DE JANEIRO. Decreto Estadual n.º 46.485, de 5 de novembro de 2018.

RIO DE JANEIRO. Decreto Estadual n.º 46.544, de 1.º de janeiro de 2019.

RIO DE JANEIRO. Decreto Estadual n.º 46.981, de 19 de março de 2020.

RIO DE JANEIRO. Decreto Estadual n.º 5.808, de 13 de julho de 1982.

RIO DE JANEIRO. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Guia dos Bens Tombados pelo Estado do Rio de Janeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

RIO DE JANEIRO. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Processo SEI-180007/002934/2021. Afoxés e Blocos Afro.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual n.º 2.927, de 30 de abril de 1998.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual n.º 5.113, de 19 de outubro de 2007.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual n.º 509, de 3 de dezembro de 1981.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual n.º 7.035, de 7 de julho de 2015.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Resolução SECEC n.º 169, de 6 de outubro de 2021.

RIO DE JANEIRO. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Resolução SECEC n.º 176, de 03 de novembro de 2021.

SÃO PAULO. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Patrimônio Cultural Paulista: bens tombados (1968-1998). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

SÃO PAULO. Decreto Estadual n.º 57.439, de 17 de outubro de 2011.

SÃO PAULO. Decreto Estadual n.º 65.351, de 10 de dezembro de 2020.

SÃO PAULO. Decreto Estadual s/n de 19 de dezembro de 1969.

SÃO PAULO. Decreto Estadual s/n de 26 de agosto de 2025.

SÃO PAULO. Decreto-lei n.º 149, de 15 de agosto de 1969.

SÃO PAULO. Lei Estadual n.º 10.247, de 22 de outubro de 1968.

SÃO PAULO. Lei Estadual n.º 10.294, de 3 de dezembro de 1968.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativa. Resolução SCEIC n.º 47, de 6 de agosto de 2025.

SISSON, Rachel. O inventário de bens imóveis de interesse histórico e artístico: objetivos, métodos e resultados. Rio de Janeiro: Lidador, 1982.

PATRIMÔNIO COMO DIREITO CULTURAL - UMA BREVE EXPERIÊNCIA NA VISITA AO IPHAN EM SALVADOR (BA)

Caio Amaral da Cruz[1]
Maria Eduarda de Souza Pinto[2]
Ohana Boy Oliveira[3]

RESUMO:
Este artigo ressalta a importância do patrimônio como direito cultural a partir da experiência do curso teórico da disciplina obrigatória Ética e Direitos Culturais, ofertada na Faculdade de Comunicação na Universidade Federal da Bahia. No primeiro semestre de 2025, em visita ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Salvador (BA), a turma pôde reforçar o aprendizado em sala de aula e perceber na prática a necessidade de preservação do patrimônio cultural material e imaterial. Tal debate está inserido na formulação de políticas públicas para a cultura, visando ampliar a discussão entre os estudantes de Produção em Comunicação e Cultura em sua formação e atuação no âmbito da produção cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio, direito cultural, IPHAN, Salvador, Bahia.

"Pensar é uma ação".
bell hooks

Uma sala de aula com pensamento crítico tem a capacidade de estimular reflexões teóricas importantes e aliar esses debates a uma prática que vise transformar o mundo é um dos legados de bell hooks e Paulo Freire, autores que seguimos. Este trabalho apresenta uma pequena parte da disciplina Ética e Direitos Culturais, oferecida como componente curricular obrigatório[4] desde 2023 para a graduação em Produção em

[1] Doutorando e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Jornalismo e Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA. Jornalista do Tribunal de Justiça da Bahia (TJBA). Pesquisador com interesse em diferentes aspectos do audiovisual, atualmente, por patrimônios televisivos brasileiros. caioac4@gmail.com
[2]Graduanda em Comunicação Social pela UFBA. Repórter em veículo de mídia local, com ênfase em Política e Cidades. mariaedpsouza@gmail.com
[3] Doutora em Comunicação, Mestra em Cultura e Territorialidades e Bacharela em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora com interesse nos aspectos de raça, classe e gênero da cultura afro-brasileira e na descolonização do pensamento. ohanaoliveira@ufba.br
[4]A ementa pode ser acessada em: <https://facom.ufba.br/portal/conteudo/files/COMB59%20%C3%89tica%20e%20Direitos%20Culturais.pdf> Acesso em: 5 fev. 2026.

Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. No primeiro semestre de 2025, essa experiência foi enriquecida com a presença de um dos autores, que estava realizando seu tirocínio docente e uma das autoras, que estava atuando como monitora voluntária da disciplina[5].

Dentre os objetivos, este artigo busca ressaltar a importância do patrimônio ser visto como um direito cultural, não apenas para valorizar o que está escrito no Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, mas também para compartilhar a relevância de se entender como parte da sociedade civil que deve usufruir e defender o patrimônio cultural brasileiro. Além disso, buscamos registrar parte da experiência da disciplina no primeiro semestre de 2025, tanto para relembrar o que foi vivido[6] mas também para que essa partilha da memória possa inspirar, de alguma forma, outras profissionais da educação e da cultura. Para tanto, temos como recorte o debate sobre patrimônio como direito cultural e a visita realizada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Salvador (BA) no dia 10 de junho de 2025.

Em linhas gerais, neste componente curricular discutimos questões relacionadas à ética, aos direitos culturais, aos direitos humanos, aos direitos fundamentais, ao tratamento jurídico-constitucional da cultura no Brasil, aos principais conjuntos normativos de proteção, fomento, difusão e salvaguarda da cultura, aos aspectos legais da proteção à criação de bens culturais e obras intelectuais, às relações de trabalho nas artes, à ética profissional no campo da cultura, dentre outros temas.

As informações detalhadas da disciplina, como ementa, objetivos, metodologia, conteúdo programático, avaliação e bibliografia, estão em trabalho anterior (OLIVEIRA; BORÉM, 2024). Neste artigo abordamos especificamente o módulo referente à proteção do patrimônio cultural, debatendo tanto o material quanto o

[5] Registro aqui um agradecimento especial da professora que ministra a disciplina desde seu início em 2023.1 (Ohana), ao trabalho compartilhado com Caio e Maria Eduarda ao longo do semestre, que com suas presenças, olhares, comentários, sugestões e mediações, tornaram o período ainda mais gratificante. Uma sala de aula efetivamente dialógica e coletiva cria memórias que ultrapassam a universidade.

[6] Agradecemos a toda turma de 2025.1 pela parceria e engajamento na disciplina, nas discussões, nas atividades avaliativas e no encerramento festivo em homenagem ao São João, reforçando a importância da cultura popular brasileira.

imaterial, seus instrumentos de proteção, como tombamento, registro, inventário etc., e os mecanismos judiciais de proteção.

Após esta breve apresentação, este trabalho está dividido em três momentos, abordando primeiramente a cultura como algo comum a partir de Raymond Williams. Depois, trazemos o debate sobre patrimônio como direito cultural com as contribuições de Néstor García Canclini. Em seguida, relatamos a experiência da visita ao IPHAN, em Salvador (BA). Por último, elaboramos os resultados obtidos com a turma através da atividade proposta e ao engajamento na temática, apontando para a relação fundamental entre pesquisa, ensino e extensão.

A cultura é ordinária

Para iniciar nossa abordagem teórica inspirada nos Estudos Culturais, partimos do entendimento de que a cultura é ordinária, algo comum (WILLIAMS, 2015) e possui papel constitutivo em todos os aspectos da vida social (HALL, 1997). Trazendo para o contexto brasileiro, acionamos a mesma linha de pensamento com uma afirmação de Gilberto Gil quando atuava como Ministro da Cultura[7] no país: “Cultura é igual a feijão com arroz. Tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo”. É interessante pensar como algo que é ordinário, igual a feijão com arroz, é fundamental para pensar nossa vida em sociedade e mesmo assim, ainda enfrenta tantos desafios em relação a recursos e fomento.

Alexandre Barbalho dialoga com essa perspectiva ao defender a cultura como exercício crítico permanente para seguir os desafios da elaboração de políticas culturais. Nesse sentido, é importante destacar o que traz o Artigo 216 da Constituição Federal[8] para conciliar a teoria e a prática da produção cultural no país, visando uma práxis transformadora em prol dos direitos culturais:

> Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos

[7] Disponível em: Cultura é ordinária Gilberto Gil - YouTube Acesso em: 5 fev. 2026.
[8] Disponível em: Constituição Federal Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados in Acesso em: 5 fev. 2026.

> formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988).

Vale lembrar que o que hoje está registrado na Constituição é resultado de muito trabalho dos movimentos ligados à cultura no país. Lembrando da importância da organização coletiva para a luta pelos direitos culturais e a utilização de instrumentos eficazes para sua garantia, ressaltamos ainda o papel do Estado na regulação da cultura, conforme o documento:

> § 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. § 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. (Vide Lei nº 12.527, de 2011) § 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. § 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos (BRASIL, 1988).

Considerando a relevância deste documento para a preservação do patrimônio, quem também contribui com este debate é Marilena Chaui, por meio da defesa da cidadania cultural, a partir de sua experiência como Secretária de Cultura da cidade de São Paulo (1989-1992)[9]. Ao afirmar que "(...) a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos" (CHAUI, 2024, p. 138), a autora defende a participação do povo nas decisões da política cultural, que seja definida primordialmente pela ideia de cidadania cultural. Mesmo entendendo que tal tarefa tem sua complexidade, Chaui reforça: "só há democracia com a ampliação contínua da

[9] Vale destacar que neste período a Prefeita de São Paulo era Luiza Erundina e o Secretário de Educação era Paulo Freire. Mais informações em: Educadores homenageiam Luiza Erundina e Paulo Freire em São Paulo – CartaCapital Acesso em: 5 fev. 2026.

cidadania" (CHAUI, 2006, p. 140). Buscando essa ampliação da cidadania, seguimos com o debate, agora a partir da ideia do patrimônio como direito cultural.

Patrimônio como direito cultural

O módulo 3 da disciplina "Ética e Direitos Culturais" tem como objetivo tratar de temas mais práticos na relação entre a temática teórica discutida anteriormente e como isso se articula com o dia a dia das trabalhadoras e dos trabalhadores da cultura, da população e de quem faz as políticas públicas. Entre os temas abordados, o patrimônio cultural se destacou pela forma com que os estudantes se engajaram e puderam observar as diferentes relações em que o patrimônio está presente nos seus cotidianos.

O objetivo foi abordar o conceito de patrimônio cultural a partir das suas disputas, ao invés de definir o que seria e como os alunos deveriam trabalhá-lo previamente. O texto de Néstor García Canclini (1994) foi basilar neste sentido, pois o autor trabalha o patrimônio cultural a partir da ideia de capital cultural. "As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e museus, demonstram que diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural" (CANCLINI, 1994, p. 96).

A ideia era que a turma compreendesse que existem diferentes formas de pensar o patrimônio como direito cultural e que não necessariamente devemos pensá-las como certas e erradas, mas a partir das suas disputas, como defende autores dos Estudos Culturais, como Hall (1997) e Williams (2015), trabalhados anteriormente na disciplina como leitura obrigatória no primeiro módulo.

Canclini (1994) traz em causa que a forma como nos relacionamos com aquilo que chamamos de patrimônio muda com o tempo e que nosso engajamento com aquelas expressões são atravessadas por diferentes questões sociais e econômicas. Então, por isso, a importância de pensar o patrimônio a partir da ideia de capital cultural, pois, olhamos para as diferentes assimetrias que constituem nossa relação com aquilo que queremos que seja preservado para o futuro.

Durante duas aulas em sala na universidade, abordamos o tema do patrimônio cultural a partir das políticas públicas brasileiras e da pesquisa sobre patrimônio audiovisual desenvolvida no Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo tirocinista Caio Cruz. Iniciamos a primeira aula mostrando que o conceito de patrimônio foi se transformando ao longo do tempo e que podemos pensá-lo de forma coletiva ou individual (patrimônios familiares, por exemplo), mas que o sentido usual, atualmente, é pensar patrimônio como aquilo que consideramos coletivamente o nosso legado. Sendo assim, o patrimônio cultural é um direito e, portanto, devem existir políticas públicas de preservação e acesso a esse legado, mantendo vivo o que entendemos serem os nossos principais valores enquanto sociedade.

Após este momento, foi discutida, a partir de uma linha do tempo, qual a história brasileira na relação com a patrimonialização, desde a criação dos primeiros órgãos públicos que cuidaram do tema até a consolidação do IPHAN como o órgão federal que propõe as principais políticas na área.

A importância da nossa Constituição Federal de 1988, também foi um ponto de destaque, porque a proteção do patrimônio cultural é uma obrigação imposta ao Poder Público, com a colaboração da comunidade, por força do que dispõe a Constituição Federal em seu Artigo 216, § 1º e 23, incisos III e IV. E no caso de omissão, o município e os seus representantes [prefeito(a), secretário(a) de Cultura, etc.] poderão ser responsabilizados judicialmente. É obrigação do Estado garantir a todas as pessoas o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais.

A partir deste entendimento importante, de que é uma obrigação constitucional do Estado e das comunidades cuidarem dos seus patrimônios, partimos para a conceituação e instrumentalização das políticas atuais para o patrimônio no Brasil.

Adentramos as minúcias sobre o patrimônio material no Brasil, como ainda é o mais visto e valorizado no país e como historicamente teve mais atenção estatal. O patrimônio material engloba o arqueológico, ferroviário, paisagístico, bens móveis e imóveis. Tratamos das disputas relacionadas ao patrimônio material como, por exemplo:

mesmo sendo um imóvel privado, o bem de valor cultural reconhecido é considerado como sendo de interesse público. Discutimos também as relações entre a proteção do patrimônio e o licenciamento ambiental que estavam em alta na época que a disciplina foi ministrada, devido a discussões sobre uma nova lei de licenciamento ambiental que havia sido aprovada em que facilitava processos de degradação da natureza[10]. E debatemos a questão da evasão de obras artísticas, problema ainda presente no país e pouco discutido na produção cultural. Finalizamos essa discussão com a ideia de Canclini (1994) de que os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a toda população, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos.

Após essa discussão, adentramos em um debate sobre o patrimônio imaterial. Vimos como as políticas relacionadas às expressões imateriais da cultura demoraram mais para serem contempladas por políticas públicas. Em relação às disputas, discutimos os desafios de trabalhar a memória da tradição oral, tão comum em culturas de matriz africana, indígena e culturas populares. E trouxemos uma discussão sobre como lidar com as mudanças e transformações em oposição à manutenção das tradições. Como exemplo, trouxemos um caso em voga na época que era o acarajé rosa da Barbie[11], que foi vendido em Salvador na época de lançamento do filme e foi duramente criticado na mídia e pelo público por descaracterizar um patrimônio imaterial do Brasil, que é o ofício das baianas de acarajé, registrado nacionalmente.

Na discussão, acionamos Canclini (1994) que entende que o problema não reside na mudança, mas sim em seus critérios e em quem os decide: os artesãos, os intermediários ou os consumidores? “Consideraremos essas ‘ameaças’ como contextos, que não só devemos aceitar por serem as condições em que hoje os bens históricos existem, mas também porque contribuem para repensar o que devemos entender por patrimônio histórico e por identidade nacional” (CANCLINI, 1994, p. 95).

[10]Mais informações: PL do licenciamento: com vetos, governo garante proteção ambiental e segurança jurídica — Planalto Acesso em: 04 fev. 2026.
[11]Mais informações: Acarajé rosa em homenagem à boneca Barbie se torna polêmica na BA: 'não valoriza nosso legado' | G1 Acesso em: 04 fev. 2026.

Ao final da primeira aula, discutimos os principais desafios que pensar e trabalhar com patrimônio enquanto direito cultural nos suscita. O primeiro é a importância da educação patrimonial e como a falta de um entendimento mais aprofundado sobre o tema gera uma série de incongruências e desentendimentos na relação com as políticas públicas. E o segundo desafio é o da participação popular, como trazer o coletivo para debates e decisões colegiadas sobre o que fazer e como fazer em relação ao extenso e diverso patrimônio cultural e artístico brasileiro. Fechamos a discussão com um pensamento de Canclini.

> Diante dos conflitos que as transformações sociais propõem ao patrimônio, é possível formular três critérios gerais para orientar as decisões: a) a preservação dos bens culturais nunca pode ser mais importante que a das pessoas que necessitam deles para viver: ao recuperar um centro histórico, a revalorização dos monumentos não deve pesar mais do que as necessidades habitacionais e simbólicas de seus habitantes, nem a política artesanal pode antepor a defesa dos objetos à dos artesãos; b) as soluções devem buscar um equilíbrio orgânico entre as tradições que dão identidade - a um bairro, aos produtores de artesanato - e as mudanças requeridas pela modernização; c) as políticas e as decisões sobre estes problemas devem ser tomadas em instâncias e com procedimentos que tornem possível a participação democrática dos produtores e usuários: por que quase sempre que se reabilitam os centros históricos só os funcionários e os arquitetos intervêm, mas não os que habitam o bairro? Por que os artesãos nunca fazem parte de jurados nos concursos onde se premiam artesanatos, nem lhes pedimos que opinem sobre os folhetos turísticos que dizem como interpretá-los? (CANCLINI, 1994, p. 109).

Na aula seguinte, tratamos sobre um tema ainda pouco discutido em salas de aula, mesmo em cursos sobre cultura, que é o da preservação audiovisual e como as políticas públicas tratam o nosso patrimônio audiovisual. Baseado na pesquisa de Caio Cruz, tirocinista da disciplina no semestre, o projeto “Patrimônios Televisivos Brasileiros: uma análise dos engajamentos afetivos em torno de acervos digitais piratas e fóruns”[12] foi trabalhado em sala de aula abordando os principais desafios para a área e

[12]A pesquisa vem sendo desenvolvida desde 2024 com orientação da professora Itania Maria Mota Gomes no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

como ações consideradas ilegais, como a pirataria, terminam funcionando como práticas de preservação no Brasil.

Iniciamos com uma linha do tempo que mostrou o histórico de políticas públicas sobre a preservação do patrimônio audiovisual no país. Tratamos da importância da Cinemateca Brasileira e como é uma das maiores instituições de guarda do audiovisual na América Latina. Além disso, mostramos como projetos como o Banco de Conteúdos Culturais[13] disponibiliza parte do seu acervo gratuitamente na internet. Na relação com as disputas, discutimos em sala, ações como o patrocínio de 5 milhões de reais da Netflix para a Cinemateca Brasileira[14] e as implicações políticas desse movimento, inclusive na relação com a aprovação da Lei do Streaming em discussão no Congresso Nacional[15].

Em seguida, entramos na relação com a televisão e como mesmo com as escassas e insuficientes políticas para a preservação audiovisual como um todo, o caso da televisão se destaca negativamente. No Brasil, não há uma lei de depósito legal que obrigue as emissoras de televisão abertas, por assinatura ou plataformas de *streaming* preservarem cópias dos produtos audiovisuais produzidos por elas (novelas, minisséries, séries, telejornais, programas de auditório, etc.).

> Hoje, a guarda e a conservação da produção televisiva brasileira são praticamente restritas aos arquivos das emissoras de televisão e, desses, o mais importante e melhor estruturado é o Centro de Documentação da TV Globo (Cedoc). No mais, o escasso acervo de televisão que não se perdeu ou que não está sob a guarda das emissoras encontra-se distribuído em três instituições públicas, o Museu de Imagem e Som de São Paulo, o Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro e a Cinemateca Brasileira. Em 1985, a Cinemateca Brasileira herdou a coleção de imagens da extinta TV Tupi, a primeira emissora de televisão brasileira: são 180 mil rolos de filme 16 mm com reportagens veiculadas nos telejornais da emissora, além de fitas de vídeo com a programação de entretenimento. Apenas uma parte do acervo já foi recuperada, através do projeto Resgate do Acervo

[13] Mais informações: https://www.bcc.org.br/ Acesso em: 04 fev. 2026.
[14] Mais informações: Netflix anuncia patrocínio cultural no valor de R$ 5 milhões para a Cinemateca Brasileira. Acesso em: 04 fev. 2026.
[15] Mais informações: Projeto que regulamenta e tributa serviços de streaming retorna ao Senado Acesso em: 04 fev. 2026.

> Audiovisual Jornalístico da TV Tupi, patrocinado pelo Conselho Federal Gestor do Fundo de Defesa dos Direitos Difusos coordenado pelo Ministério da Justiça, e está disponível para acesso online (Cinemateca, 2014). Um conjunto de imagens de arquivo organizadas em uma base de dados inclui reportagens de telejornais veiculadas pela TV Tupi, entre eles o Repórter Esso, um dos mais importantes telejornais brasileiros, transmitido de 1952 a 1970 (GOMES, 2014, p. 10).

O entendimento é que esses produtos são protegidos por leis de direitos autorais e que os seus donos podem fazer o que quiser com eles. Debatemos como a preservação de um patrimônio cultural como o da nossa televisão deve acontecer, porque em face dessa situação, a maioria dos acervos e arquivos televisivos são piratas e se encontram no Youtube ou fóruns de mídia perdida. Portanto, colocamos a questão: pirataria é preservação ou é crime?

Na aula seguinte, após essa contextualização teórica e mediação realizada com os servidores públicos do IPHAN, os alunos puderam visitar as instalações de dois espaços da instituição na Bahia: a Casa dos Sete Candeeiros e o Solar Berquó, que detalhamos a seguir.

Patrimônio: da sala de aula ao centro histórico de Salvador

Conforme o programa de componentes curriculares da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a disciplina COMB59 - Ética e Direitos Culturais, no âmbito do curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, tem como objetivo acadêmico “contextualizar sobre o papel do Estado na área da cultura” e “debater a ordenação normativa da cultura no Brasil”.

No âmbito da metodologia, o componente curricular é introduzido conforme o princípio da educação para transgressão, conceito elucidado pela autora estadunidense bell hooks, por meio da obra Ensinando a Transgredir (2013). No conjunto de ensaios, a autora contextualiza suas referências teórico-metodológicas na esfera da prática pedagógica incluindo suas experiências pessoais como estudante e professora, além de refletir sobre questões de gênero, raça, classe e territorialidade.

A metodologia da disciplina inclui a realização de debates dos textos indicados para as aulas e a contextualização das referências bibliográficas. Sob esse viés, considerando a relevância da temática de patrimônio material e imaterial na programação teórica da disciplina e aproximação temática de Caio Cruz, na posição de tirocinista vinculado ao Programa de Doutorado do Póscom/UFBA, com o repertório e as entidades vinculadas à gestão patrimonial em Salvador, foi proposta e realizada uma atividade extraclasse, no formato de uma visita guiada com aula de campo na sede da Superintendência do IPHAN na Bahia, em Salvador[16].

Fundado em 1937, o IPHAN é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura. A atuação do órgão responde diretamente ao artigo 216 da Constituição Federal brasileira de 1988, que prevê, em seu primeiro inciso, a proteção do patrimônio cultural brasileiro "por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação". Desta forma, o Instituto atua por meio do acautelamento de bens materiais a nível federal, assim atuando na fiscalização e apoio técnico para manutenção destes, a exemplo de sítios arqueológicos ou edifícios.

Em Salvador, a sede do IPHAN está alocada, desde 1985, no Solar Berquó, imóvel tombado pela instituição ainda em 1938, localizado entre a Rua Visconde de Itaparica e a Avenida Joaquim Seabra, na região da Barroquinha, no Centro Histórico de Salvador.

A visita foi articulada por meio da expertise de Caio Cruz, na condição de ex-servidor da Superintendência Estadual[17]. Para a segurança física e jurídica dos discentes, foi realizada uma consulta pública em sala de aula para a aprovação da atividade, a coleta de dados para a abertura do processo de solicitação do transporte institucional e a confirmação da disponibilidade de agenda.

Com adesão unânime na consulta, a atividade foi incluída no calendário oficial do programa no dia 10 de junho de 2025 e, com o apoio do Núcleo de Transportes da

[16] Mais informações estão disponíveis em: Superintendência do Iphan na Bahia Acesso em: 9 fev. 2026.
[17] Agradecemos a todas as servidoras e servidores do IPHAN na Bahia que nos receberam gentilmente, ainda que estivessem enfrentando uma greve em busca de melhores condições de carreira e de trabalho. Mais informações sobre as reivindicações da greve estão disponíveis em: Grevistas do IPHAN denunciam abandono do Patrimônio Cultural baiano – SINTSEF Acesso em: 7 fev. 2026.

UFBA[18], órgão vinculado à Pró-Reitoria de Administração, foi garantido o transporte gratuito para a locomoção da turma entre o campus e os locais de visitação. No roteiro, conforme indicação da gestão da Superintendência, foi incluída uma visita guiada na Casa dos Sete Candeeiros, museu alocado em um imóvel histórico na Rua de São Francisco, no Centro Histórico de Salvador, e o Solar Berquó, a poucos metros de distância, onde teríamos uma palestra sobre gestão patrimonial com o atual superintendente do IPHAN na Bahia, Hermano Guanais.

Como base teórica da atividade, os discentes da disciplina foram introduzidos à temática do patrimônio material e imaterial por meio de três leituras obrigatórias realizadas na semana anterior as visitas, sendo elas: “O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional” (CANCLINI, 1994); “Princípios básicos da proteção ao Patrimônio Cultural” (MIRANDA, 2006), inserido na coletânea “Mestres e Conselheiros: Manual de atuação dos agentes do Patrimônio Cultural” (MIRANDA; ARAÚJO; ASKAR, 2009).

No dia da visita, fomos recebidos pelos servidores do IPHAN que, até junho daquele ano, se encontravam em estado de greve junto aos servidores do Ministério da Cultura, pedindo reestruturação da carreira, melhores salários e condições de trabalho. A visitação incluiu uma imersão na história da Casa dos Sete Candeeiros, construída no século 17, e uma visita ao Museu em “formato original” do prédio que abrigou uma comitiva nobre do rei D. João VI a Salvador, em 1806, além do subsolo reestruturado do prédio, que hoje funciona como um auditório aberto ao público.

Os estudantes e docentes também foram introduzidos à chegada do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional à Bahia e ao trabalho diário dos servidores da Superintendência. A visitação ainda passou pelo Laboratório de Restauração de Obras de Arte e de Bens Móveis e Integrados do IPHAN, um projeto colaborativo com a Escola de Belas Artes da UFBA, demonstrando a parceria entre a educação pública, no âmbito da extensão e os órgãos públicos.

[18]Agradecemos a toda equipe do transporte da Universidade, que além de aprovar nossa solicitação, nos conduziu de forma atenciosa e gentil.

Já na segunda metade da visitação guiada, a visita foi atravessada pela história do Solar Berquó, propriedade que já atuou como residência de nobres, quartel de tropas durante o processo de independência na Bahia e como sede do Colégio São Salvador. A turma foi apresentada aos itens arquitetônicos preservados e às mudanças feitas a partir da restauração do espaço, que hoje abriga a sede do IPHAN na Bahia e a maior parte de seus servidores da capital.

A visita da turma ainda incluiu o compartilhamento de materiais exclusivos da Superintendência. Durante a aula de campo, os servidores do IPHAN doaram livros e revistas que documentaram processos importantes de proteção e reconhecimento patrimonial na Bahia e no Brasil, como o livro "Políticas de Acautelamento do IPHAN: Ilê Opô Afonjá", de 2015, que narra o tombamento de um dos principais terreiros de Salvador.

Por fim, a turma foi recebida formalmente pelo atual superintendente do IPHAN na Bahia, Hermano Guanais. Ele introduziu aos discentes da turma à história da criação do Instituto, por volta dos anos 1930, e as atualizações do conceito de gestão patrimonial. Os discentes da disciplina foram introduzidos ainda aos desafios da gestão local, considerando o território baiano e soteropolitano como um cenário complexo de atuação, devido à relevância sociocultural dos sítios históricos, gerenciamento de recursos e o impacto da percepção pública[19].

Tendo em vista os objetivos e métodos da disciplina, a atividade de aula de campo sobre patrimônio e gestão patrimonial na sede da Superintendência do IPHAN em Salvador representou uma mudança relevante na dinâmica da disciplina, já que foi a primeira vez que tivemos a oportunidade de sair de sala e expandir nossos horizontes para além dos muros da Universidade.

[19]Algumas questões complexas já tinham sido debatidas em sala nessa temática, considerando o contexto de Salvador, a primeira capital do Brasil, o processo de colonização, a valorização do patrimônio material, o embate com a especulação imobiliária, os dilemas para a preservação ambiental e o processo de gentrificação de diversas cidades brasileiras. Pelas limitações e escopo do artigo, não aprofundamos nessa discussão, mas registramos a importância do tema e a possibilidade de trabalhos futuros.

Considerações finais

"A habilitação de todo ser humano é um ganho comum de horizontes".
Raymond Williams

Ao final do semestre, o sentimento era de dever cumprido e empolgação por parte dos estudantes. A visita teve adesão de 100% dos participantes da disciplina e demonstrou um engajamento efetivo dos alunos com o tema e com a oportunidade de se aproximar de uma instituição que nem sempre é tão conhecida e visitada. Ouvimos muitos relatos de alunos que nem sabiam da existência da Superintendência do IPHAN naquela região da cidade. Outros que não nasceram em Salvador também demonstraram surpresa em descobrir dois casarões históricos imponentes no Centro Histórico de Salvador, mas, que ao mesmo tempo, não são citados, principalmente, por não serem pontos turísticos.

Mesmo sendo uma disciplina teórica, onde visitas extraclasse não são comuns, realizar esta atividade coletiva, que foi possível através da articulação na universidade e com a Superintendência do IPHAN na Bahia, se mostrou gratificante, pois tivemos a oportunidade de debater teoricamente as questões relacionadas ao patrimônio cultural e a importância do papel do Estado na garantia dos direitos culturais em sala de aula e depois visualizar toda a grandeza material e imaterial que Salvador, a Bahia e o Brasil possuem.

O papel da Universidade pública é mostrar diferentes caminhos possíveis para uma formação profissional e promover um diálogo constante por meio de intercâmbios com outras instituições. A visita ao IPHAN foi uma oportunidade ímpar para aprofundar aspectos teóricos do patrimônio como um direito cultural e criar conexões possíveis com as realidades de cada um. Ao final, ouvir uma estudante da disciplina demonstrar interesse no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN[20], pois pôde ter contato a partir das aulas e da visita, demonstra que o resultado gerou frutos que serão colhidos no futuro.

[20]Mais informações disponíveis em: Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan Acesso em: 9 fev. 2026.

A experiência extraclasse e sua recepção posterior demonstram uma sintonia entre teoria e prática, espelhando as projeções do eixo fundamental da Universidade brasileira, garantindo autonomia didático-científica, além da manutenção ao ensino, pesquisa e extensão.

É o que aponta o artigo 207 da Constituição Federal de 1988, por meio do qual está fixado o princípio de que “as universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão".

Neste sentido, a disciplina COMB59 promove, em seu exercício pleno, a garantia do sistema de ensino da Universidade. Como componente obrigatório da formação em Produção Cultural na Universidade Federal da Bahia (UFBA), a temática de Ética e Direitos Culturais contribui para a qualificação profissional e teórica do curso, além da prática cidadã.

Já a atividade promovida em campo, permitiu a articulação com outro preceito constitucional da Universidade: o eixo da extensão, que garante a interlocução entre a Universidade e a comunidade em que está inserida[21]. A visita de campo possibilitou a troca de informações e saberes entre estudantes, professores e trabalhadores da Cultura e uma retroalimentação entre os campos. Assim, trabalhadores e produtores culturais no âmbito da prática tem atuação complementada pelo conhecimento teórico, tal qual os docentes e discentes têm seu estudo teórico complementado pela experiência do trabalho no mercado, enxergando a área do patrimônio como uma possibilidade de atuação profissional.

Por fim, a realização do presente artigo permite que a experiência da disciplina ganhe um novo contorno para a produção científica. Assim, por meio da revisão teórico-prática das atividades realizadas em sala de aula e nas ruas do Centro Histórico de Salvador, o registro científico garante a disseminação de conhecimentos e tecnologias que possam garantir a continuidade e manutenção da produção universitária.

[21]Sabemos que a extensão tem sua definição e complexidade e nossa disciplina é teórica, vinculada diretamente à prática do ensino, mas fazemos essa referência a um dos pilares da universidade por entender sua importância em redefinir os limites, fronteiras e possibilidades da circulação do conhecimento acadêmico para além dos muros e portões da instituição.

Toda essa experiência reforça o compromisso coletivo e permanente em defesa da universidade, da educação, da cultura e do patrimônio não apenas no momento presente, como cidadãs e cidadãos, mas também para as futuras e futuros profissionais da produção cultural no país, que em sua formação já podem vislumbrar suas possíveis contribuições para as políticas públicas de cultura no Brasil. Uma educação como prática da liberdade, seguindo o legado de Paulo Freire e bell hooks, pode ser um caminho para isso.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Política cultural e o desentendimento. Fortaleza: IBDCult, 2016.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. 1988.

CALABRE, Lia. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CANCLINI, Néstor García. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CHAUI, Marilena. Cidadania Cultural: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUI, Marilena. Cidadania cultural: política cultural e cultura política novas. Organização Marinê Pereira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Itania Maria Mota. Constrangimentos históricos para constituição de uma política pública de conservação e acesso ao acervo televisivo no Brasil. Revista Eco-Pós, v. 17, n. 1, 2014.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Educação & Realidade. Jul./Dez. 1997.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

hooks, bell. Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAÚJO, Guilherme Maciel; ASKAR, Jorge Abdo (org.). Mestres e Conselheiros: Manual de atuação dos agentes do Patrimônio Cultural. Belo Horizonte: IEDS, 2009.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência e legislação. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

OLIVEIRA, Ohana Boy; BORÉM, Hendye Gracielle Dias. Cultura é direito, cultura é trabalho: ensinando a transgredir a partir dos direitos culturais. In: Anais do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2024.

ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 1948.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. 2002.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL: ATO PERFORMATIVO NO/DO IPHAN

Luiz Eduardo Espindola de Souza[1]

RESUMO:
O artigo analisa a noção de patrimônio cultural imaterial, bem como produz uma breve história dessa noção de patrimônio no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Além de ser utilizada a metodologia documental e a análise temática para investigar em quais rastros teóricos convém construir a noção de patrimônio cultural imaterial, o estudo mobiliza referenciais sobre atos performativos, patrimônio cultural e referência cultural, articulando autores como Hall, Derrida, Chuva, Fonseca, Brayner e Clerot. O primeiro capítulo apresenta uma perspectiva teórica sobre patrimônio cultural imaterial; o segundo capítulo analisa a perspectiva no/do Iphan sobre esse patrimônio. As considerações finais apontam a importância do patrimônio cultural imaterial na democratização das políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, patrimônio cultural imaterial, função performativa, políticas públicas.

Introdução

Sou militar do Exército Brasileiro (EB) e desde o final de 2020 atuo na Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército (DPHCEx), cuja missão é "relacionar, planejar, dirigir, coordenar, acompanhar, ampliar e controlar as atividades que visem a preservação e divulgação do patrimônio histórico e cultural, material e imaterial, de interesse do Exército Brasileiro"[2]. Minha formação acadêmica é na área de História, e minhas pós-graduações concentram-se na área de Educação, com trabalhos relacionados ao movimento estudantil, ao Exame Nacional do Ensino Médio e à temática racial. Nesse sentido, minha trajetória acadêmica foi fundamental tanto para a minha chegada àquela Diretoria quanto para o desempenho em suas atividades.

Ao longo do exercício profissional na DPHCEx, percebi a necessidade de

[1] Doutor em Educação, Especialista em Patrimônio Cultural e Licenciado em História. Trabalho na Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército. Contato: leduespindola@gmail.com.
[2] Cf. Portal eletrônico da DPHCEx. Disponível em: https://www.dphcex.eb.mil.br/institucional/missao-visao-valores?csrt=2189766570499810424. Acesso em: 11 nov. 2025.

aprofundar o embasamento teórico na área de patrimônio cultural. Recuperei alguns textos da graduação, especialmente da disciplina Patrimônio Cultural, cursada no segundo semestre de 2010. Embora relevantes, esses materiais, distantes mais de uma década, mostraram-se insuficientes para enfrentar as novas demandas do cargo[3]. Assim, ingressei na pós-graduação de patrimônio cultural do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), a fim de construir um repertório teórico consistente sobre patrimônio cultural. A especialização que se encerrou para mim no fim do ano passado[4] foi extremamente importante para o meu desenvolvimento acadêmico na área de patrimônio cultural.

As reflexões mobilizadas durante as aulas no CEFET-RJ ganhavam novos contornos e se articulavam com meu cotidiano, enquanto lidava com outras demandas da vida. Dentre essas articulações, destacou-se uma que, no meu ambiente de trabalho, revelou-se precária tanto nas normatizações do EB sobre patrimônio cultural quanto nas discussões em que essa noção emergia. O meu trabalho final, então, foi sobre o patrimônio cultural imaterial no EB. Meu trabalho culminou na reflexão sobre a produção de parâmetros para a produção normativa do patrimônio cultural imaterial. A reflexão não pode prescindir da abordagem teórica e institucional[5], em âmbito federal, desse patrimônio.

Dado o exposto, para o trabalho final da especialização no CEFET-RJ, necessitou-se, entre outras coisas, do estudo da noção de patrimônio cultural imaterial, assim como da sua abordagem pelo Iphan. Com foco neste estudo, apresento estes dois recortes do meu trabalho final neste artigo: a função performativa no desenvolvimento da noção de patrimônio cultural imaterial e a abordagem desse patrimônio no Iphan. Para buscar trabalhar esses recortes, mobilizei como arcabouço referencial os atos performativos (DERRIDA, 1991, 2001, 2011), o patrimônio cultural (CHUVA, 2012a, 2012b, FONSECA, 2003, 2017), o patrimônio imaterial (BRAYNER, 2007; CHUVA,

[3] Cheguei à DPHCEx e fui designado na função de historiador da Seção de Patrimônio e Projetos Culturais.
[4] Fiz a defesa do meu trabalho final em 19 de dezembro de 2025.
[5] Por ser uma instituição federal, o EB segue as orientações emanadas pelo Iphan, que é a instância principal de regulação do patrimônio cultural brasileiro.

2012a; IPHAN, 2006) e a referência cultural (CLEROT, 2019; IPHAN, 2006).

No que tange à metodologia de pesquisa, o estudo foi conduzido com base na pesquisa documental (GIL, 2008), e a interpretação do material teve por suporte a análise temática (SOUZA; LYRA, 2019).

O estilo de escrita adotado neste trabalho foi estruturado em dois formatos distintos. Na introdução, optei por uma linguagem mais pessoal, em primeira pessoa, com o intuito de evidenciar, ainda que minimamente, o caráter (quase) individual[6] da obra, especialmente no que diz respeito à motivação para sua elaboração. No desenvolvimento, adotei a argumentação em terceira pessoa, pois, embora também seja fruto de uma construção individual, essa parte se caracteriza pelo caráter coletivo do conhecimento – são os trabalhos de diversas autoras e autores que são reinterpretados e articulados ao longo da argumentação. Por último, nas considerações finais, retomo o uso da primeira pessoa, por se tratar do momento de encerramento, ao menos no âmbito deste trabalho, em que apresento as conclusões, aponto as lacunas identificadas e proponho possíveis desdobramentos advindos da pesquisa realizada.

Para a organização deste trabalho, a estruturação foi efetuada da seguinte maneira: no Capítulo 1, apresento a teorização da função performativa no patrimônio cultural imaterial. No Capítulo 2, abordo uma construção sobre o patrimônio cultural imaterial no Iphan. Por fim, apresento as considerações finais, nas quais sistematizo as conclusões do estudo, apresento as lacunas identificadas – com vistas à abertura de novas possibilidades de pesquisa.

1. A função performativa no patrimônio cultural imaterial

A partir da leitura da obra *How to Do Things with Words*, na qual John Austin desenvolve sua teoria dos atos de fala, Jacques Derrida elabora uma reflexão crítica sobre a distinção, proposta por Austin, entre enunciados constativos e performativos. Tal distinção emerge de uma análise do uso filosófico da linguagem e do texto. Até então, como observa Jonathan Culler (1997, p. 129), a sentença considerada “normal”

[6] A utilização da palavra “quase” ligada à palavra “peculiaridade” objetiva destacar o caráter limitado desse peculiar que, por mais que se manifeste peculiarmente, constrói-se na esfera das relações sociais.

era concebida como uma representação verdadeira ou falsa de um estado de coisas, enquanto sentenças que não se enquadravam nesse modelo eram tratadas como exceções irrelevantes ou como “pseudoafirmações” desviantes.

Austin, no entanto, propõe uma reavaliação dessas sentenças “falhas” ou desviantes. Ele define como constativos os enunciados que descrevem ou constatam um estado de coisas e que, portanto, podem ser avaliados quanto à sua veracidade. Um exemplo clássico desse tipo de enunciado é: “O gato está no capacho” (CULLER, 1997, p. 130). Por outro lado, os enunciados performativos não se prestam a juízos de verdadeiro ou falso; eles realizam a ação à qual se referem no próprio ato de enunciar. Exemplo disso seria: “Eu prometo lhe pagar amanhã” (CULLER, 1997, p. 129).

Apesar da utilidade inicial dessa distinção no campo da análise da linguagem, Austin eventualmente reconhece que até mesmo os constativos desempenham uma função performativa. Isso ocorre porque, ao afirmar algo, o falante está também realizando o ato de afirmar. Como aponta Culler (1997, p. 130), esse ato pode estar implícito na enunciação, mesmo quando expressões como “Eu afirmo que...” são omitidas. Assim, ao dizermos “O gato está no capacho”, estamos, de forma subentendida, enunciando: “Eu afirmo que o gato está no capacho”.

Essa constatação subverte a hierarquia inicial entre constativos e performativos, pois sugere que o performativo não é uma forma imperfeita do constativo. Ao contrário, o constativo se revela como um caso específico do performativo (CULLER, 1997, p. 130). Com essa ampliação da noção de performativo, Derrida argumenta que Austin, mesmo sem o intuito explícito, acaba por minar a hierarquia entre linguagem e realidade. Para Derrida (1991, p. 26-27), todo enunciado, ao invés de simplesmente descrever algo que existiria independentemente da linguagem, intervém na realidade, produzindo ou transformando situações: ele opera.

Ao se deparar com a teoria dos atos de fala de Austin, Derrida realiza um movimento desconstrutor, apropriando-se da expansão da noção de performativo para sustentar que todos os enunciados têm, em alguma medida, um caráter performativo. Dessa forma, o performativo deixa de ser uma categoria restrita e passa a expressar a

tese de que toda enunciação possui o potencial de produzir efeitos no que se convencionou/convenciona chamar de real, em vez de apenas representá-lo.

Com base nesse pressuposto, a desconstrução derridiana da teoria de Austin atribui uma potencialidade constitutiva da linguagem. Essa perspectiva reverbera diretamente em uma concepção não essencialista da produção de conhecimento, compreendida como um processo instável, sempre diferido e nunca plenamente concluído. A linguagem, nesse sentido, não apreende um significado fixo e anterior, mas participa ativamente da criação de sentido. O conhecimento, então, não é uma apreensão objetiva de uma realidade dada, mas uma construção/sedimentação incessante de significados.

A própria natureza, assim denominada, impõe limitações que, paradoxalmente, são também construções/sedimentações humanas. Tal concepção pode ser relacionada à ideia nietzschiana do "x" que permanece incognoscível (NIETZSCHE, 2007, p. 36), o qual representamos por meio de infinitas traduções simbólicas: em uma situação, x = 1; em outra, x = 2; e assim indefinidamente.

Nessa direção, toda nomeação, todo conceito utilizado, todo sentido interpretado e cada palavra — compreendida, segundo o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2007, p. 31), como a "reprodução de um estímulo nervoso em sons" — não existem de forma independente da subjetividade. São elementos constituídos no fluxo dinâmico da linguagem, podendo ser compreendidos como convenções tácitas, anteriores ao indivíduo, às quais interpelam constantemente os sujeitos no cotidiano. A validação dessas convenções é contínua, embora jamais idêntica.

As coisas que são nomeadas não têm um sentido por si só; a linguagem, que possibilita a nomeação, não age por si só; a humana ou o humano que nomeia não consegue estabelecer a nomeação sem, minimamente, algum consenso com outra/o representante da humanidade, para que o sentido possa se vincular a uma determinada e dita coisa. A construção/sedimentação do sentido se promove nesta tríade: coisa/linguagem/humanidade. No entanto, cabe indagar: o que essa tríade tem a ver com a discussão sobre patrimônio?

Para fazer essa convergência, pode-se recorrer ao texto de Laurajane Smith (2021), *Desafiando o discurso autorizado de patrimônio.* Nesta obra, a autora argumenta que as práticas de patrimonialização são constrangidas, para não dizer forçadas, a se pautar por um discurso autorizado por agências intergovernamentais (SMITH, 2021, p. 3), que reverbera nas práticas nacionais e locais. Ela ressalta que esse discurso autorizado não é monolítico, pois vai se adaptando a partir das interpelações/contestações que sofre, bem como tem variações nacionais. Entretanto, ele acaba por participar das construções/sedimentações de sentidos em torno do patrimônio. Assim como Chuva (2012b, p. 63) e Fonseca (2003, p. 64), Smith (2021, p. 6) considera esse discurso autorizado, em suas diversas variações, como eurocentrado.

Smith recorre a palavra performance[7] para tratar de patrimônio. Em Smith, o patrimônio consiste em uma "performance, em que identificamos valores e sentidos culturais e sociais que nos ajudam a dar sentido ao presente, às nossas identidades e aos sentidos de lugar físico e social" (SMITH, 2021, p. 3). Logo, o patrimônio figura como o reconhecimento, pelos seus atribuidores de valor (discurso autorizado e/ou discurso deslocado), de um determinado valor, advindo do resultado do consenso e dissenso performativo, de um bem cultural, para um grupo social. Aí, reside a função performativa do patrimônio. Porém, há diferenças importantes que delimitam a função performativa no patrimônio cultural material e no patrimônio cultural imaterial.

Historicamente, a função performativa para o patrimônio cultural material se amparou no discurso autorizado (SMITH, 2021, p. 6) europeu, com a temática voltada para o nacionalismo[8]. A autora, no artigo, restringiu-se a se referir ao desenvolvimento

[7] De acordo com Miriam Leite (2014), há uma "ambiguidade terminológica" (Leite, 2014, p. 143) em relação aos termos *performatividade*, *performativo*, *performático*, *performance* nas produções acadêmicas em ciências humanas. Em linhas gerais, Leite considera que, para Judith Butler (2003) – autora também mobilizada por Smith (2021, p. 4) para lidar com esse conceito – *performance* diz respeito à capacidade que os discursos têm de conformar a materialidade dentro de um enquadramento interpretativo. Ou seja, o que se diz sobre uma coisa constitui um produto (limitado e não fixo no tempo) de um gama de sentidos historicamente disputados em torno dessa coisa. Assim, mesmo que se sugira que há uma "criação interpretativa" de uma coisa, tal "criação" não é mágica, nem descolada do que chamamos de real – embora, em certos casos, possa parecer (como nas *fakenews* e nas recentes criações de inteligência artificial). Tampouco se trata de uma geração espontânea: trata-se, antes, do resultado de negociações e disputas sobre o que se deseja que a coisa seja ou o que ela evoca, a partir de outras performances.

[8] Assim como a professora Márcia Chuva também destacou (2012b, p. 62-63).

do discurso autorizado na Europa Ocidental do século XIX, que se efetivou

> diretamente da mobilização de arqueólogos, arquitetos e historiadores da arte pela proteção da cultura material que eles consideravam ter valor inato e hereditário. Tais debates ocorreram simultaneamente à ascensão do nacionalismo em toda Europa, na medida em que os poderes europeus buscaram assegurar suas identidades nacionais (SMITH, 2021, p. 5).

Desse modo, as ações políticas de patrimônio e práticas de patrimonialização institucionalizada eram destinadas à consolidação do Estado nacional e dos cidadãos como identificados à nação (CHUVA, 2012b, p. 62). O discurso autorizado, a fim de concretizar seu objetivo maior de consolidação nacional, foca sua atenção, ou melhor, seus atos performativos nos objetos materiais (SMITH, 2021, p. 6; CHUVA, 2012b, p. 66). Aliás, nesse discurso, o patrimônio, por ser frágil, finito e não renovável, precisa de tratamento especializado para sua perenização, por ser visto como meio condutor para o passado (SMITH, 2021, p. 6). Diante disso, os bens arquitetônicos e os bens monumentais eram prova concretas “da existência da nação e de suas origens em tempos imemoriais” (CHUVA, 2012b, p. 66).

A função performativa do patrimônio cultural imaterial se desenvolve a partir da denominada *virada cultural* (CHUVA, 2012b, p. 67-70). O deslocamento das identidades culturais (HALL, 2015) fomentou novas demandas de memória, para além do nacional. Com forte viés antropológico (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 12), o patrimônio cultural imaterial surgia como uma possibilidade de salvaguarda dos bens culturais de grupos sociais, que não se sentiam contemplados pelas práticas de patrimonialização institucionalizadas (FONSECA, 2017, p. 211). Isto é, os instrumentos de proteção de bens culturais do discurso autorizado não abrangiam os bens culturais desses outros grupos sociais demandantes.

Assim, conforme Castro e Fonseca (2008, p.12)

> A noção de patrimônio cultural imaterial vem, portanto, dar grande visibilidade ao problema da incorporação de amplo e diverso conjunto de processos culturais – seus agentes, suas criações, seus públicos, seus problemas e necessidades peculiares – nas políticas públicas relacionadas à cultura e nas referências de memória e de identidade que o país produz para si mesmo em diálogo com as demais nações.

> Trata-se de um instrumento de reconhecimento da diversidade cultural que vive no território brasileiro e que traz consigo o relevante tema da inclusão cultural e dos efeitos sociais dessa inclusão.

Ainda que permaneça sob a mediação do Iphan, observa-se uma mudança significativa no fundamento do processo de patrimonialização. O que anteriormente era de competência exclusiva de técnicos e especialistas — com foco predominante nos bens materiais (SMITH, 2021, p. 6) — passa, agora, a incluir a participação direta dos próprios grupos sociais envolvidos nas práticas culturais em questão (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 12).

Dessa forma, mesmo que os antecedentes históricos do patrimônio cultural imaterial, no Brasil, remontem às últimas décadas do século XIX (CASTRO; FONSECA, 2008, p. 14), a sua efetivação como prática de patrimonialização se consolida, conceitualmente, com a Constituição de 1988. Na Carta-Magna, fica estabelecido que "[c]onstituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e *imaterial*" (art. 216, grifo meu). Essa nomeação configura um importante ato performativo para consolidar politicamente o patrimônio cultural imaterial no contexto brasileiro. A seguir apresentar-se-á uma síntese dessa consolidação, com destaque para a noção de referência cultural, que, neste trabalho, *possui* destacada função performativa no patrimônio cultural imaterial.

2. O patrimônio cultural imaterial no Iphan

A Constituição de 1988, em seu art. 216, foi central na consolidação conceitual do patrimônio cultural imaterial (CASTRO; FONSECA, 2008). Mas isso foi possível pela reorientação na preservação dos bens culturais, ocorrida nos anos 70. Até então, a monumentalidade e o valor dito excepcional tinham praticamente exclusividade nas práticas de patrimonialização. O tombamento, por isso, era o instrumento de proteção disponível. A partir de variados questionamentos, tais como: a legitimidade para selecionar o que deveria ser preservado, atribuição de valor cultural, privilégio da monumentalidade etc., como também a partir de transformações na circulação/imposição cultural entre grupos sociais (nacionais e internacionais) e a partir

das emergência (ou sedimentação) de novas (ou subsumidas anteriormente) linhas de pensamento/práticas nas ciências humanas, surgem novas demandas em torno do campo do patrimônio (IPHAN, 2006; CASTRO; FONSECA, 2008; CHUVA, 2012b). No contexto dessa reorientação, associada aos questionamentos, inseriu-se no campo do patrimônio cultural a noção de referência cultural (IPHAN, 2006, p. 86).

Desde as suas primeiras menções, a noção de referência cultural apresentou uma polissemia perene nos debates e disputas institucionais, no Iphan, sobre patrimônio cultural (CLEROT, 2019, p. 164-165). Mesmo com essa multiplicidade de sentidos, entre embates e acordos, em um contexto de rompimento com as abordagens modernas (HALL, 2015) no campo do patrimônio, essa noção estabeleceu "um novo paradigma de como a instituição federal [Iphan] poderia lidar com as comunidades onde os fenômenos e as estruturas sociais, que constituem o patrimônio cultural de fato acontecem" (CLEROT, 2019, p. 163). Esse disputado novo paradigma propiciou o desenvolvimento de uma perspectiva menos hierarquizada e mais distante do discurso autorizado, reverberando nas concepções sobre patrimônio e, inclusive, de cultura (CLEROT, 2019, 166). A valorização do diálogo com os membros externos (ao Estado) vinculados organicamente ao patrimônio cultural, para além dos técnicos, foi um desses reflexos (IPHAN, 2006, p. 94; CLEROT, 2019, p. 169).

No último parágrafo da dissertação de Pedro Clerot (2019, p. 170), a conclusão indica o peso que o termo referência cultural adquiriu: "potência e integração – entre Estado e sociedade, entre gestão e participação; materialidade e imaterialidade dos bens; e, por fim, entre o passado e o futuro da própria história da preservação do patrimônio cultural no Brasil". Pode-se inferir, com isso, que referência cultural figura, no campo do patrimônio cultural brasileiro, como uma das principais noções que emergem na/da *virada cultural* (CHUVA, 2012b, p. 67-70). A mobilização da noção de referência cultural, além de questionar o predomínio da "pedra-e-cal"[9] (CLEROT, 2019, p. 102), possibilitou a colocação em pauta da natureza imaterial dos bens culturais. Ademais, concorda-se com o texto de Cecília Fonseca (IPHAN, 2006, p. 86), no qual se afirma

[9] Sobre o predomínio da "pedra-e-cal", cf. Fonseca (2003).

que essa noção contribuiu para deslocar o centro de valorização dos bens de sua dita monumentalidade para as disputas e consensos em torno da atribuição de sentidos – no caso, valor para a patrimonialização. Ou seja, nas palavras de Fonseca (IPHAN, 2006, p. 86), "os bens culturais não valem por si mesmos, não tem um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados". Há, então, descentramento do bem em si, para o ato performativo sobre esse bem. A imaterialidade vinculada ao bem, ganha destaque. O patrimônio cultural imaterial é, assim, colocado em evidência.

Patrimônio imaterial, no *Dicionário Temático de Patrimônio*, de acordo com Sandra Pelegrini (2020, p. 71),

> é a definição que se refere às práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Essa definição foi retirada integramente do entendimento sobre patrimônio cultural imaterial constante no art. 2º da *Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial* (UNESCO, 2003). Entendimento que, segundo Castro (2008, p. 12), fez "[a] conceituação do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil acompanha[r] de perto essa formulação". Castro (2008, p. 12) enuncia também o papel do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 (Dec 3.551/2000) na conceituação de patrimônio cultural imaterial, que pode ser delineado nos respectivos livros expressos nos incisos do § 1º do art. 1º do referido Decreto (Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares). No § 2º do art. 1º desse Decreto, aliás, fica declarada a relação entre patrimônio, memória e identidade, ainda que isso seja atrelado à relevância nacional.

Destaca-se, ainda, retomando a discussão da função performativa, a potencialidade criativa enunciada no § 3º do art. 1º do mesmo Decreto: "Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos

no parágrafo primeiro deste artigo". Diante da complexidade das manifestações culturais de natureza imaterial, o legislador deixa uma margem para incorporação de outros bens de natureza imaterial. Essa abertura constitui evidente função performativa em potencial.

Trata-se de uma possibilidade de criação dentro da norma: se não existe na lei, crie-se. Como afirma a professora Maria Cecília Londres Fonseca (IPHAN, 2006, p. 87), "só é possível conhecer o que é verbalizável, só é real o que pode ser dito". A enunciação, portanto, não apenas descreve o mundo, mas contribui para a sua conformação – especialmente no campo do patrimônio cultural, onde o reconhecimento[10] depende da nomeação e da inscrição em registro oficiais.

Não obstante essa margem criativa, o Iphan, com a Resolução nº 1 de 3 de agosto de 2006, de acordo com Castro (2008, p. 12), complementa o Dec 3.551/2000, bem como realiza uma definição processual do patrimônio cultural imaterial, considerando "bem cultural de natureza imaterial as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social" (IPHAN, 2006, p. 35).

No portal eletrônico do Iphan, a publicação mais recente, dentro da página "Legislação e Documentos de Referência"[11] voltados para o patrimônio cultural imaterial, que conceitua esse patrimônio, é a Portaria nº 200, de 18 de maio de 2016, que dispõe sobre a regulamentação do programa nacional do patrimônio imaterial – PNPI (Iphan, 2016). Nela, esse patrimônio enuncia-se assim:

> Art. 2º Para efeitos desta portaria entende-se por: [...]
> III - Patrimônio Imaterial – "(...) são os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é recriado

[10] Não se tem, contudo, uma unilateralidade do Estado no reconhecimento do patrimônio cultural, ainda mais com as transformações empreendidas no contexto do desenvolvimento da discussão do patrimônio cultural imaterial.

[11] Cf. em: https://www.gov.br/Iphan/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/legislacoes-e-documentos-de-referencia. (Acesso: 15 jun. 2025).

> constantemente pelas comunidades e grupos em função de seu entorno, sua interação com a natureza e sua história, infundindo-lhes um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana" (Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial/UNESCO – 2003).

O patrimônio cultural imaterial, em suma, caracteriza-se por manifestações que produzem sentidos para as comunidades, grupos e até indivíduos que as reconheçam como parte integrante do seu patrimônio cultural.

Desse modo, a conceituação da UNESCO, ratificada pelo Iphan, figura como importante ato performativo na sedimentação dos sentidos em torno do que se denomina como patrimônio cultural imaterial. Tornando-se central na produção das políticas públicas acerca do patrimônio cultural imaterial. As discussões no Iphan estabeleceram um duplo movimento: foram constituídas e constituíram as novas direções do patrimônio cultural, a partir do debate do patrimônio cultural imaterial, que acabaram reverberando no patrimônio cultural como um todo.

Considerações Finais

A partir de uma lacuna relacionada à definição que me apareceu demasiadamente[12] instável e precária dessa noção de patrimônio cultural imaterial – interpretada no meu cotidiano de trabalho com o "patrimônio histórico e cultural no Exército" – desenvolvi, neste artigo, uma discussão teórica sobre o tema, com a finalidade de propor fundamentos para a construção dessa noção na produção de políticas públicas.

Na definição de certos termos, há intensa disputa, sobretudo quando o que se pretende definir ocupa um lugar onde se busca exercer algum tipo de/alguma forma de controle sobre o bem em questão. Quando há disputa pelo controle desse bem, a própria delimitação de sua definição torna-se litigiosa. Em última instância, o resultado da relação de forças diante da desigualdade de poder decidir, declarar, constatar conduz, de

[12] Demasiadamente porque dentro do referencial evocado (Derrida, 1991), toda definição conceitual carrega, em algum nível, uma instabilidade e precariedade.

forma veemente, à definição do bem nos termos dos polos mais poderosos da disputa. O ato performativo com maior capacidade de realização configura-se por intermédio do político, mas se efetiva na realização na política.

Em regimes democráticos, o poder político (MOUFFE, 2015) tende a se distribuir de forma mais difusa entre os agentes, tanto nas relações interorganizacionais quanto nas relações intraorganizacionais. Excetuando-se os casos que envolvem direitos e garantias fundamentais (Brasil, 1988), quanto mais democrático for o regime, mais difícil se torna prever, de antemão, qual perspectiva sobre um bem será a priorizada – ou quais aspectos das perspectivas em antagonismo serão priorizados – durante uma disputa por sua definição. Somente por meio da análise da contingência é possível compreender quais atos performativos foram mobilizados na definição do bem, assim como os motivos que justificaram sua realização.

O patrimônio cultural imaterial, no campo do patrimônio cultural, emerge como importante força performativa, capaz de ser vetor de patrimonialização mediante parâmetros mais democráticos. As disputas políticas são postas em destaque quando se reconhece a imaterialidade como sendo constitutivo de qualquer patrimônio cultural.

Dessa forma, as definições de políticas públicas no campo do patrimônio cultural são, a todo momento, instadas a considerar o político na atribuição de valor simbólico acerca de um bem material ou imaterial. E, diferentemente do que era predominante na vigência da “pedra-e-cal”, comunidades, grupos e até indivíduos não são meros expectadores do que foi patrimonializados, mas sim parte central na definição do que deve ou não deve ser salvaguardado ou protegido pelas políticas públicas. A proposição da noção de patrimônio cultural imaterial, apresentada neste artigo, configura-se como um ato performativo, que se apresenta como possível subsídio para um tratamento mais transparente desse patrimônio. Para além disso, a capacidade de realização de um ato performativo – de se tornar efetivamente declaratório – dependerá de sua potência no âmbito do político, isto é, da capacidade de se estabelecer nas discussões voltadas à formulação de políticas públicas do patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988. Disponível em: Constituição (planalto.gov.br). Acesso em: 27 maio 2024.

BRAYNER, Natália Guerra. Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais. Brasília: IPHAN, 2007. Disponível em: http://portal.IPHAN.gov.br/uploads/publicacao/cartilha_1__parasabermais_web.pdf. Acesso em 27 maio 2025.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero. São Paulo: Objetiva, 2003.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio imaterial no Brasil: legislações e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, n. 34, p. 147-165, 2012a.
_____. Preservação do patrimônio cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. *In*: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (org.). Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2012b, p. 61-72.
CLEROT, Pedro Gustavo Morgado. Referência Cultural: uma retórica da descoberta nas políticas de patrimônio cultural. 244 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.
CULLER, Jonathan. Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
DERRIDA, Jacques. Limited Inc. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991.
_____. Posições. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
_____. O animal que logo sou. 2. ed. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
_____. Gramatologia. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
ESPINDOLA DE SOUZA, Luiz E. Afirmações e silenciamentos sobre a temática racial no ENEM, 2016. 176 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

_____. Movimento Estudantil e escola: identificações da participação política de jovens estudantes no Colégio Pedro II, 2016. 171 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A: FAPERJ: UNIRIO, 2003, p. 59-79.

_____. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

GIL, Antonio Carlos. Metodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN, 4. ed, 2006.

_____. Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN, Brasília, n. 1172, 20 maio 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maio_de_2016.pdf. Acesso em: 3 jun. 2025.

LEITE, Miriam Soares. Performatividade: inscrições, contextos, disseminações. Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 9, n. 1, p. 141-165, jan./jun. 2014. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809430920140001000008&lng=pt&nrm=isoA >. Acesso em: 3 jun. 2025.

MOUFFE, Chantal. Sobre o político. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre Verdade e Mentira. Fernando de Moraes Barros (Org. e Trad.) São Paulo: Hedra, 2007.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. Caderno Virtual de Turismo, [s. l.], v. 21, n. 2, 2021.

SOUZA, Evânia Leiros de; LYRA, Clélia de Oliveira. Estratégia de estudo e de leitura de textos. In: SOUZA, Evânia Leiros de *et al* (Org). Metodologia de pesquisa: aplicabilidade em trabalhos científicos na área da saúde. 2ed. Natal, RN: EDUFRN, 2019. p. 17-28.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Patrimônio Imaterial. Dicionário temático do patrimônio. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2020, p. 71-73.

UNESCO. Convenção para salvaguarda do patrimônio imaterial. 2003.

EDITAIS PARA MESTRES DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NO MUNICÍPIO DE DIAMANTINA

Sergio Ricardo Retroz[1]

RESUMO:
O Sistema Nacional de Cultura (SNC) preconiza a necessidade da constante avaliação das políticas públicas culturais. Se isso acontece com modéstia nas esferas federal e estadual, é ainda mais frágil quando nos voltamos para a esfera municipal. O texto busca reconstituir uma trajetória de fomento às manifestações tradicionais e populares no município de Diamantina, apresentando alguns dados que podem contribuir para uma avaliação mais sólida, capaz de informar e instruir os órgãos públicos e colegiados que configuram as políticas públicas culturais em âmbito municipal. Tem foco no Edital Zé Neves de Patrimônio Imaterial, que reúne experiências provocadas pelo SNC no município.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas culturais, cultura popular, mestres da cultura, patrimônio cultural, patrimônio imaterial

1. De onde partimos

Garantir o pleno exercício dos direitos culturais tal como preconiza a Constituição Federal redigida em 1988 é um desafio permanente nas políticas públicas culturais. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, começaram a ganhar forma políticas ordenadas de fomento à cultura (CALABRE, 2005), mas foi apenas no século XXI que essas iniciativas em âmbito federal passaram a considerar sistematicamente as culturas tradicionais, populares e periféricas. E se garantir o fomento a essas manifestações culturais historicamente negligenciadas pelas políticas públicas é uma novidade recente em âmbito federal, quanto mais incipiente é em âmbito municipal, se escaparmos de experiências isoladas.

Essas iniciativas do Estado no campo da cultura, experimentadas pelas diferentes esferas da federação, por vezes em ações sincronizadas, só alçam ao patamar de

[1] Doutor em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST, mestre em Bens Culturais pelo CPDOC/FGV e bacharel em história pela USP, é servidor efetivo da Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio de Diamantina (MG) e atualmente exerce o cargo de Coordenador de Patrimônio Imaterial, na Diretoria de Patrimônio Cultural.

políticas públicas na medida em que sejam contínuas, ordenadas e planejadas, com preceitos e objetivos claros. A avaliação dessas políticas apresenta-se como parte crucial nesse processo, para que o ordenamento, planejamento, preceitos e objetivos sejam revistos em um constante refinamento das políticas públicas empregadas e alcance o sucesso pretendido. Neste sentido, o presente texto busca dar início a uma avaliação das políticas públicas culturais empregadas em âmbito municipal em Diamantina, no que tange às manifestações tradicicionais e populares locais. Diamantina é um município mineiro cujo patrimônio cultural é reconhecido por diferentes títulos, alcançando inclusive o de Sítio Patrimônio Mundial (UNESCO/ONU) e o de Sistema Importante do Patrimônio Agrícola Mundial (FAO/ONU), concedido às comunidades apanhadoras de flores sempre-vivas situadas também no território de Diamantina.

O presente texto tem, todavia, um tom ensaísta e inaugural. Por vezes, parecerá uma descrição das ações empregadas pela municipalidade nos últimos dez anos, por vezes trará alguns resultados dessas políticas e, em alguns casos, serão tentadas, aí o tom ensaísta, algumas interpretações e diagnósticos. No próximo tópico, serão descritos os primeiros editais que contemplaram mestres e grupos da cultura tradicional e popular, em grande parte alinhados com políticas nacionais como a Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo. Em seguida será descrito e avaliado o Edital Zé Neves de Patrimônio Imaterial que é resultado da maturação dessas experiências. No último tópico, apontamos para a continuidade e aprofundamento da avaliação desses editais, tendo em vista contribuir para o fortalecimento dessa política pública.

2. A trajetória recente de fomento à cultura tradicional e popular

O primeiro edital voltado para o fomento de manifestações tradicionais e popular no município de Diamantina data de 2019. Trata-se do Edital Isidoro cujo objetivo era selecionar organizações da sociedade civil interessadas na execução de projetos de incentivo à Capoeira. Surgiu em decorrência do reconhecimento da Roda de Capoeira e do Oficio dos Mestres de Capoeira como Patrimônio Cultural brasileiro, ocorrido em 2008, e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, desde 2014. O Edital Isidoro

visava, segundo consta no texto do próprio edital, promover e fomentar em âmbito municipal essas manifestações culturais, por meio do apoio a projetos de recriação do bem, proporcionando ao usuário praticar, conhecer, atualizar e enriquecer sua experiência, com atividades de fruição e socialização e formação na cultura da capoeira, sempre tendo por princípio a acessibilidade e gratuidade. O edital era fundamentado pela Lei Federal nº 13.019/2014, a chamada MROSC, que estabelece as formas de parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil. Voltava-se, portanto, à sociedade civil juridicamente organizada.

Na sua primeira edição, de 2019, o Edital Isidoro destinou o montante de R$ 30.000,00, oriundo do Fundo Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural, anualmente alimentado com recursos do Programa ICMS Patrimônio Cultural, segundo legislação própria do Estado de Minas Gerais que destina parte dos recursos ao patrimônio cultural dos municípios. O edital contemplou dois projetos culturais ligados à capoeira, cada um no valor de R$ 15.000,00, repassados por meio do firmamento de um termo de fomento.

A segunda edição do Edital Isidoro foi lançado no ano de 2022 e seguiu o mesmo formato do anteriormente construído, destinando o total de R$ 31.050,00. Em consulta pública aos grupos de capoeira da cidade se construiu outra distribuição dos valores, destinados agora a quatro propostas, cada uma no valor máximo de R$ 7.762,50. Com isso, houve significativa redução do valor destinado a cada projeto, mas beneficiaria maior quantidade de grupos, diminuindo significativamente a concorrência entre eles, visto que a cidade contava naquele momento com cinco grupos de capoeira ativos. O edital, todavia, não atingiu o resultado esperado e apenas dois grupos conseguiram apresentar proposta e serem aprovados. Isso porque o formato do edital, seguindo a lei MROSC, impedia que grupos não formalizados apresentassem propostas e apenas dois grupos conseguiram ter CNPJ ativo e regularizado. Ou seja, apesar da tentativa de abranger um número maior de grupos a forma de acesso limitou a vontade política e, como resultado, metade do recurso disponível não chegou nos grupos de capoeira da cidade.

No ano de 2020, em consequência dos enfrentamentos à pandemia do Covid-19 se inaugurou uma nova experiência no campo do fomento à cultura no Brasil. Foi promulgada a Lei Federal n.º 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), aprovada como resultado de extensa articulação dos partidos de esquerda no Legislativo. A lei federal destinou recursos para apoio emergencial aos agentes culturais em todo o território nacional, em diferentes momentos e níveis de sucesso na execução dessas verbas (VIEIRA et all., 2025). Em sua terceira modalidade, a lei destinou recursos aos municípios, para fomentar projetos culturais locais. Diamantina, a exemplo de outros municípios, por meio de sua Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Patrimônio e do seu Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural e de Políticas Culturais, publicou o Edital nº 001/2020 de Seleção Pública para Fomento das Atividades Artístico-Culturais e Patrimoniais do seu território. O recurso destinado pela federação foi acrescido de R$ 15.000,00 do Fundo Municipal de Políticas Culturais, conforme exigência legal, perfazendo R$ 319.951,26 disponibilizados no edital.

Lançado, o edital visou selecionar 107 propostas de execução cultural dos seguimentos de organização social; música; literatura; artes audiovisuais, plásticas e fotografia; artesanato; dança e atores; e mestres das culturas populares. No que se refere a esta última categoria, aquela de nosso interesse, foi destinado o total de R$ 54.000,00, correspondente a quase 17% do montante do edital, visando selecionar 18 mestres vinculados aos diferentes saberes e fazeres do município, sendo que cada contemplado receberia o valor de R$ 3.000,00. No resultado do edital, é possível perceber que não se chegou ao número de mestres esperados, tendo sido contemplado 13 agentes culturais na categoria de mestres das culturas populares. Receberam recursos do edital 4 grupos de folias de reis e pastorinhas, 4 grupos de serestas, 2 grupos de capoeiras e 3 bens culturais reconhecidos em âmbito municipal, o Grupo de Caboclinhos (grupo de congado inventariado municipalmente e integrante das festas tradicionais), o bloco de carnaval Banda Fogosa de Sapo Seco e o Modo de fazer o Bolo de Arroz, esses últimos registrados municipalmente.

Após a execução pelos estados e municípios desses primeiros editais de fomento da LAB, no ano de 2021 foi aprovada pelo Legislativo Federal a Lei nº 14.150, que ampliou o prazo para utilização dos recursos e estendeu o auxílio emergencial aos trabalhadores da cultura. A Câmara Legislativa de Diamantina promulgou a lei nº 4.144/2021 que estabeleceu "ações emergenciais destinadas aos setores cultural, turístico e patrimonial a serem adotadas como política pública estratégica de enfrentamento às consequências da pandemia de Covid-19" (DIAMANTINA, 2021, Art. 1º) e dispobilizou R$ 171.000,00 para editais de fomento. Amparada pela legislação federal e municipal, a Prefeitura Municipal de Diamantina lançou o Edital nº 002/2021 de Seleção Pública para Fomento das Atividades Artístico-Culturais e Patrimoniais de Diamantina. Para isso, utilizou o recurso remanescente da LAB (R$ 14.820,92) e parte daquele disponibilizado pelo legislativo municipal (R$ 97.279,08), totalizando R$ 112.100,00, destinados a 59 projetos culturais no valor máximo de R$ 1.900,00 cada, nos seguimentos de artesanato, dança, literatura, música, produtores e técnicos de eventos, teatro e mestres. No que tange ao seguimento de mestres, foi previsto contemplar apenas 5 propostas, o que correspondia a 8% do total disponibilizado, ou seja, na concepção do edital a categoria dos mestres da cultura popular ficou entre aquelas mais desprivilegiadas, sendo que as categorias de artesanato, música e teatro ficaram com a maior parcela do valor disponbilizado, somando juntas R$ 87.400,00, correspondente a 78% do total do recurso.

No ano de 2022 um novo orçamento emergencial foi mobilizado pelo legislativo federal, por meio da Lei Complementar nº 195/2022, denominada Lei Paulo Gustavo, que permitiu a estados e municípios elaborar novos editais voltados para o campo da cultura. Assim, o município de Diamantina, no ano de 2023, lançou o Edital de chamamento público nº 002/2023, voltado para as áreas culturais, excetuando o audiovisual, que, conforme exigência da lei federal, teve edital específico. O edital inovava por se modelar como premiação a agentes culturais, desobrigando o proponente de apresentar projeto cultural e prestação de contas. Contemplava os seguimentos de Artes plásticas e visuais; Artesanato; Circo e cultura circense; Dança; Leitura, escrita e

oralidade; Música solo; Música Conjunto; Teatro; e Cultura popular e manifestações tradicionais. Quando se tratava de premiação a indivíduos, o valor era de R$ 2.082,76 e, quando se tratava de coletivos, o valor subia para R$ 4.344,55. O seguimento Cultura popular e manifestações tradicionais foi entendido como coletivo, tendo sido disponibilizado o total de R$ 47.790,05, constituindo a categoria de maior destinação de recursos, correspondente a 37% do total dos valores disponibilizados, o que significa uma nítida valorização dos agentes da cultura tradicional e popular.

Esse privilégio às manifestações tradicionais e populares no Edital nº 002/2023 talvez se explique pelo fato de se tratar de um edital de premiação, não exigindo a elaboração de projetos e consequente prestação de contas, documentos estranhos à rotina dos mestres e grupos culturais tradicionais. Talvez consciente dessa maior facilidade na inscrição, o gestor da pasta tenha considerado o edital oportuno a esse perfil de agentes culturais do município. O fato da comissão de avaliação ser composta por cidadãos do próprio município também permitiu o reconhecimento de agentes culturais importantes, mesmo quando não apresentavam documentação robusta sobre sua atuação, o que ocorreu na maioria dos casos, por se tratarem de agentes desabituados com a elaboração de portfólios e currículos. Em muitos casos, como é possível verificar na documentação do edital, a mera apresentação de um texto manuscrito munido de assinaturas das comunidades e algumas fotos foram suficientes para a atribuição da premiação, dada a relevância incontestável dos agentes no contexto diamantinense.

O referido edital previa contemplar 11 proponentes nessa categoria, respeitando pela primeira vez a política de cotas no município, sendo duas dessas vagas para pessoas negras e duas para pessoas indígenas. Como algumas categorias tiveram baixo número de inscritos, o edital acabou por premiar 12 agentes da cultura popular e tradicional. Foram contemplados 5 grupos de Folias de Reis e Pastorinhas, 2 grupos de Capoeira, 2 grupos de Serestas, o grupo de Caboclinhos, o grupo de Lundu de Pau da Comunidade Quilombola de Quartel de Indaiá e um grupo de agentes culturais ligados à religiosidade de matriz africana, da Associação Manzo Ogâs Oxum, Kavungo, Odéa.

No ano de 2024, por ocasião da inauguração da nova sede administrativa da Prefeitura Municipal de Diamantina, em um antigo pátio industrial, adquirido pela municipalidade e adaptado para abrigar os serviços públicos, foi planejado pela Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio um Encontro da Cultura Popular de Diamantina. Para viabilizar um incentivo à participação dos grupos no evento, foi lançado um edital de premiação, com recursos do Fundo Municipal de Políticas Culturais. Visou contemplar 30 grupos de cultura popular, destinando R$ 2.100,00 para cada um, perfazendo o total de R$ 63.000,00. O edital se distingue daqueles descritos acima, por se tratar de uma premiação atrelada à participação em um evento da Prefeitura, uma vez que o Encontro da Cultura Popular se configurou como um cortejo que partia de um ponto alto da cidade, no Cruzeiro, e seguia até a nova sede administrativa, onde ocorria o evento de inauguração. Portanto, não se alinha com uma política pública de fomento à cultura, mas de estímulo ao engajamento das manifestações populares e tradicionais a um evento do poder municipal. Se olharmos a lista dos 32 grupos culturais selecionados, perceberemos a presença de alguns grupos estranhos à participação dos editais de mestres da cultura tradicional e popular, por não se enquadrarem nessa categoria, como grupos de teatro, dança e percussão, o que evidencia ainda mais a fragilidade da iniciativa enquanto política pública cultural.

Importante registrar que nos editais da Política Nacional Aldir Blanc, cujo início se deu em Diamantina no ano de 2025, foi lançado apenas o Edital de Chamamento Público nº 001/2025, destinado à seleção de cinco espaços, ambientes e iniciativas artístico-culturais sediados no município. O Conselho Municipal de Patrimônio e Políticas Culturais e a Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio, portanto, priorizaram as artes em detrimento das culturas tradicionais e populares. O uso do recurso reservado ao Programa Cultura Viva, conforme exigência da lei, que poderia garantir algum recurso para os mestres da cultura tradicional e popular, não foi ainda pauta de discussões no Conselho e, consequentemente, não teve seu edital lançado até o momento.

Essa trajetória do município de Diamantina no fomento à cultura revela uma vontade política da municipalidade em contemplar as manifestações tradicionais e populares, até mesmo antes dos editais provocados pela federação durante a pandemia de Covid-19. A tentativa do uso do MROSC para o fomento a cultura, todavia, foi enfraquecida com os editais recomendados pelo governo federal, por priorizarem pessoas físicas e grupos não organizados juridicamente. Isso seguramente ampliou a capacidade dos editais em atingir maior número de agentes culturais, mas, em outro sentido, desestimulou a organização jurídica de determinados grupos culturais que vinham buscando a sua formalização. Nessa trajetória é também possível perceber a dificuldade dos mestres da cultura popular e tradicional em se inscreverem nesses editais, dada a pouca familiaridade com a elaboração de projetos e de currículos, exigências comuns nos editais de fomento e de premiação.

3. O Edital Zé Neves de Patrimônio Imaterial e seus resultados

O Edital Zé Neves de Patrimônio Imaterial foi criado pela Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio de Diamantina, no ano de 2024, para garantir o fomento dos bens culturais de natureza imaterial no município. Foi viabilizado com recursos do Fundo Municipal do Patrimônio Cultural, alimentado, por sua vez, pelo Programa ICMS Patrimônio Cultural, do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) (LIBÂNIO; MORAIS, 2021). O fundo, como orientado pelo IEPHA, é gerido pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural e Políticas Culturais de Diamantina, composto de maneira paritária por representantes do poder público e da sociedade civil, portanto, a autorização de valores destinados ao Edital é sempre realizada de maneira participativa. O edital homenageia José Leopoldino Neves, mestre centurião da Guarda Romana de Diamantina por quase vinte anos, atuante no registro do bem como patrimônio imaterial, e falecido em 2019.

Lançado de maneira embrionária em maio de 2024, o edital teve uma segunda edição em outubro do mesmo ano e uma terceira, em novembro de 2025. A equipe da Diretoria de Patrimônio Cultural, no momento de concepção do edital, preferiu por um

termo de execução cultural, no lugar de um edital de premiação, como tem sido mais comum quando se trata de repasse financeiro para mestres da cultura tradicional e popular. A escolha se deu porque a equipe queria acompanhar a realização das ações e queria induzir a elaboração de novas ideias para o fortalecimento dos bens culturais. O edital, assim, seria um instrumento não apenas para apoiar os mestres da cultura na recriação de seus bens culturais, como também permitiria a elaboração de ações de educação patrimonial e de difusão dos seus patrimônios, sempre com autonomia e realização dos mestres.

O primeiro edital, de maio de 2024, em caráter de experimentação, disponibilizou R$ 150.000,00 e contemplou 13 mestres da cultura popular. Ao analisarmos a lista de aprovados, percebemos que o edital beneficiou três dos quatro bens culturais registrados no município (Bolo de Arroz, Festa do Divino e Banda do Sapo Seco), três projetos de bens inventariados (dois grupos de Seresta e a Guarda Romana do Distrito de São João da Chapada) e sete projetos de bens culturais registrados pelas esferas federal e estadual (um sineiro, quatro grupos de capoeira e dois grupos de Folia de Reis). O segundo edital, de outubro do mesmo ano, oportunizou R$ 300.000,00 e contemplou 29 mestres da cultura popular. Na lista de aprovados, percebemos que três projetos são de bens registrados no município (Guarda Romana de Diamantina, Festa do Divino e Banda do Sapo Seco), cinco de bens inventariados (Lundu de Pau, Caboclinhos e três grupos de Seresta) e 21 de bens registrados pelas esferas federal e estadual (dois projetos de sineiros, quatro de capoeira, quatro de comunidades apanhadoras de flores Sempre-vivas e 11 de grupos de folias).

Na segunda edição do edital os técnicos da Diretoria de Patrimônio Cultural intensificaram o trabalho de sensibilização de mestres para a submissão de propostas. Alguns técnicos do órgão municipal foram destacados para ajudar os mestres na elaboração de seus projetos. A Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas (CODECEX), organização da sociedade civil dedicada ao trabalho junto às comunidades do Sistema Agrícola Tradicional das Apanhadoras de Flores Sempre-vivas, foi também mobilizada para ajudar as comunidades na elaboração de

seus projetos, o que resultou na apresentação das primeiras propostas desse bem cultural. O período de lançamento do edital também coincidiu com o Fórum de Escuta dos Grupos de Folias e Pastorinhas, encontro realizado anualmente pela Diretoria de Patrimônio Cultural junto aos mestres de folias e pastorinhas, para a organização do Encontro de Folias e Pastorinhas, que se realiza sempre no mês de janeiro. Tal fato acarretou no maior diálogo junto a esses grupos, culminando em 11 propostas apresentadas por seus mestres.

A terceira edição do edital, de novembro de 2025, disponibilizou R$ 350.000,00 e contemplou 33 projetos de mestres da cultura tradicional e popular. Dessa vez todos os quatro bens registrados pelo município foram beneficiados pelo edital. O número de projetos relacionados a bens inventariados se manteve em cinco, contemplando dessa vez duas propostas de mães e pais de santo do município, em manifestações culturais, como, por exemplo, a Festa de Cosme Damião, tradição de elevado apelo popular. Na lista de bens inventariados contemplados pelo edital, se repete um projeto de Seresta e um de Lundu de Pau e inova por incluir uma proposta relacionada ao Boi, bem cultural que havia sido descontinuado, mas que a comunidade quilombola de Quartel do Indaiá deseja recriar, a partir de suas memórias. O número de projetos relacionados a bens registrados pelas esferas federal e estadual salta para 23, sendo duas propostas de sineiros, uma de Banda de Música (trata-se da centenária banda do Distrito de Inhaí, inventariada pelo município e contemplada desde 2025 pelo registro de bandas do Estado de Minas Gerais), quatro de capoeira, 11 de comunidades apanhadoras de flores Sempre-vivas e seis de grupos de folias. Foi percebida uma queda significativa no número de propostas de grupos de folias e pastorinhas, caiu de 11 para seis, o que indica a necessidade de se continuar com o apoio a esses grupos na elaboração de suas propostas, o que se deu de maneira reduzida nessa última edição do edital. Por outro lado, se percebeu um crescimento significativo das propostas das comunidades apanhadoras de flores Sempre-vivas, saltou de quatro para 11 projetos. Essas comunidades procuraram a Diretoria de Patrimônio Cultural e se instalaram por um dia na Secretaria de Cultura e Patrimônio para elaborarem de maneira coletiva os seus

projetos. A maior intimidade dessas comunidades com os técnicos da Secretaria muito se deve pela Feira Cultural Saberes e Sabores Sempre-vivas que em sua sexta edição, desde 2023, vem trazendo agricultores e artesãos apanhadores de flores sempre-vivas para comercializar seus produtos no centro da cidade de Diamantina.

O Edital Zé Neves aponta para a consolidação do atendimento a grupos historicamente negligenciados pelas políticas públicas da cultura. O salto foi dado entre a primeira e segunda edição do edital, o que fica perceptível quando comparamos alguns dados entre eles, evidência de um movimento consolidado na terceira edição do edital. No primeiro edital, 69% das propostas advinham da sede do município, enquanto apenas 31% vinham dos distritos. No segundo edital o quadro se inverte, 48% das propostas são da sede do município, enquanto 52% são dos distritos, porcentagens mantidas na terceira edição do edital. Se afinarmos os dados e verificarmos quantas propostas são de ambiente urbano e quantas são da zona rural, perceberemos que no primeiro edital 85% das propostas vinham de regiões urbanizadas, enquanto apenas 15% eram da zona rural. No segundo edital, 69% das propostas são de zonas urbanas e 31% de zonas rurais, sendo que na terceira edição 64% são urbanas e 36% rurais. Esses dois dados, reveladores do crescimento no atendimento a distritos e a zonas rurais, indicam maior descentralização da política, saindo do centro urbano da sede do município, região normalmente mais beneficiada pelas políticas públicas.

Alguns dados também demonstram que a política pública tem atingido comunidades que por séculos vem recriando suas tradições sem qualquer apoio financeiro e material do Estado. Isso é perceptível quando verificamos que no primeiro edital 69% das pessoas beneficiadas haviam sido contempladas anteriormente por outros editais, como aqueles das leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, enquanto 31% dos contemplados estavam sendo contemplados por um edital de fomento à cultura pela primeira vez. Na segunda edição esse quantitativo se inverteu, 76% dos beneficiados estavam sendo contemplados pela primeira vez em um edital de fomento à cultura, contra 24% contemplados em outros editais. Vale ressaltar que neste último número inclui também pessoas que haviam sido contempladas pela primeira edição do Edital Zé

Neves. Ou seja, é evidente que o edital tem favorecido grupos que tradicionalmente não participavam da divisão dos recursos públicos de fomento à cultura. Tratam-se de grupos culturais que pela primeira vez receberam apoio público para compra de instrumentos musicais, compra de materiais para confecção de indumentárias, apoio no transporte e alimentação de seus integrantes, entre outros financiamentos.

É também importante percebermos o número de negros e de pessoas de comunidades quilombolas e/ou tradicionais atingidas pela política. No primeiro edital, cinco das 13 pessoas contempladas eram negras, sendo três de comunidades quilombolas ou tradicionais. No segundo edital esse número também tem uma elevação significativa. São 19 das 29 pessoas contempladas que se autodeclaram negras, sendo 10 de comunidades quilombolas e/ou tradicionais. Aqui vale a pena ressaltar a evolução na terceira edição do edital, no qual 22 pessoas das 33 contempladas se autodeclaram negras, sendo 16 de comunidades quilombolas e/ou tradicionais. Em porcentagens, no primeiro edital 38% dos contemplados são negros e 23% são de comunidades quilombolas e/ou tradicionais. No segundo edital, 45% dos contemplados se autodeclaram negros e 34% são de comunidades quilombolas e/ou tradicionais. No terceiro edital, 67% se autodeclaram negros e 48% de comunidades quilombolas e/ou tradicionais, números elevados em decorrência da significativa participação das comunidades apanhadoras de flores Sempre-vivas. Vale ressaltar que no município de Diamantina 70% da população se autodeclara preto e pardo, ou seja, os números se aproximam da realidade sociorracial local.

Importante perceber que nas três edições do Edital Zé Neves não se conseguiu atingir a quantidade de propostas desejadas. Em todos os casos, o recurso financeiro disponibilizado não foi utilizado em sua inteireza por falta de propostas apresentadas. Na primeira edição previa-se 24 vagas e apenas 13 propostas foram aprovadas. Na segunda edição, eram 39 vagas e apenas 29 foram aprovadas. Na terceira edição, eram 48 vagas disponíveis e apenas 33 propostas foram aprovadas. Nos três editais as propostas apresentadas foram todas aprovadas, ou seja, o que ocorreu não foi o baixo nível de aprovação, mas o número insuficiente de propostas apresentadas. Tendo em

vista o trabalho constante de sensibilização dos grupos culturais e dos mestres da cultura popular, o que se percebe é que a forma de edital ainda é um obstáculo a ser superado no fomento à cultura popular e a grupos tradicionalmente ignorados pelas políticas públicas da cultura. Temos diante de nós um contexto no qual os cidadãos nem sempre se percebem como detentores de direitos e mesmo quando os canais de acesso a algum desses direitos são abertos, não há habito em procurá-los. O acesso às políticas públicas também comporta burocracias e o enfrentamento de preparação de documentação a comunidades que muito recentemente tiveram acesso ao documento de identidade, negado por séculos aos seus antepassados. A cidadania, nesse contexto de tradicional negação de direitos, é algo ainda muito incipiente. Mas, é inegável, uma vez que os canais são disponibilizados, unidos à uma política de informação e auxílio, muito rapidamente esses grupos começam a responder e a dar os seus saltos para o acesso a direitos. Na primeira edição do Edital Zé Neves foram 13 propostas apresentadas, na segunda foram 29 e na terceira foram 33.

O problema da quantidade das propostas apresentadas aponta para um outro entrave nessa política, o da qualidade na concepção e elaboração dos projetos apresentados por esses agentes culturais para a recriação e preservação de seus bens culturais. O saber desses mestres na recriação de seus bens raramente se transforma em projetos coerentes e bem formulados. Em uma rápida apreciação dos projetos apresentados nos dois últimos editais, contudo, é possível perceber uma discreta melhoria na qualidade das propostas, o que mostra que, paulatinamente, mas muito rapidamente se pensarmos no quão recente é essa política, os grupos culturais e os mestres do saber começam a se qualificarem ou a procurarem entre os seus parentes e amigos as pessoas mais qualificadas para lhes ajudarem no acesso a seus direitos. É importante insistir na melhoria da formulação das propostas, visto que no Brasil o enfrentamento aos editais tem se naturalizado no campo da cultura. Forjar essa prática em âmbito municipal, onde os servidores da cultura contam com maior proximidade e contato com os agentes da cultura, é exercer em ambiente doméstico uma prática que poderá ter maiores efeitos em outros editais de fomento, tanto das esferas federal e

estadual, quanto de instituições privadas. Na última edição do Edital Zé Neves se estabeleceu uma prática que merece ser aqui mencionada. Na assinatura dos Termos de Execução Cultural, realizados presencialmente na Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio, cada mestre de cultura sentou-se ao lado de um servidor público da Secretaria para discutir o Plano de Trabalho a ser pactuado. Cada detalhe do plano foi revisto e alvo de diálogo, de maneira a beneficiar da melhor maneira possível o mestre e sua comunidade. Os Planos de Trabalhos Repactuados são simples, diretos, mas é um documento que permite o melhor entendimento, para que os mestres consigam aproveitar ao máximo o recurso recebido e transformá-lo em benefício efetivo para a sua comunidade.

Igualmente importante é auxiliar os mestres da cultura e os grupos culturais nos processos de prestação de contas. Apesar da municipalidade ter preferido a simplificação desse processo, o trabalho de prestação de contas pode ser também educativo, pois ajuda os agentes culturais e perceberem os avanços e avaliarem melhor onde devem empregar seus recursos em futuros projetos. É importante frisar que, quando se trata de patrimônio cultural, o contato entre servidores públicos e mestres do saber e grupos tradicionais de cultura é um campo de educação patrimonial, onde todos os envolvidos aprendem a lidar e a gerar estratégias de salvaguarda do patrimônio cultural. Na terceira edição do Edital foi preferido dispensar a prestação de contas financeira, sendo preferido uma prestação de contas da realização do objeto cultural, que será acompanhado pelo servidor da Secretaria, como preconiza a lei federal nº 14.903, de 27 de julho de 2024.

Essa experiência de fomento aos mestres e às manifestações culturais tradicionais e populares encontra em âmbito municipal, todavia, uma fragilidade, a ausência de um aparato legal que garanta a sua continuidade. Se nos voltarmos para a legislação municipal de Diamantina, não veremos qualquer menção ao Edital Zé Neves de Patrimônio Imaterial. Ele é viabilizado, como dito acima, com recursos do Fundo de Preservação do Patrimônio Cultural, mas não existe legislação que garanta o acesso do Edital a recursos, nem a sua anual reedição. O Edital Zé Neves, portanto, se sustenta

pela vontade de servidores efetivos e de gestores sensibilizados para a pauta, mas como não existe exigência legal, pode vir a ser interrompido tão logo o gestor da pasta da cultura assim queira. Vale frisar que no ano de 2025 teve início a uma nova gestão municipal em Diamantina e o Edital Zé Neves, criado pela gestão anterior, foi mantido.

4. Rumo a uma avaliação

O presente texto aponta para um processo de avaliação desses editais que deve ser constante, tal como preconiza o Sistema Nacional de Cultura que pretendemos ver consolidado. Os editais lançados pela Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio de Diamantina são sempre alvo de muitas discussões e debates, mas esses precisam ser informados de dados consistentes. O presente ensaio traz algumas pistas para essa avaliação, sendo uma delas a análise dos editais em seu conjunto, a fim de avaliar o alcance dessa política e sua capacidade de inclusão sociocultural.

O novo perfil de editais, nos quais as pessoas físicas tem acesso direto a recursos sem precisar de formalização jurídica dos seus grupos culturais, é certamente um facilitador dessa política, assim como a simplificação da prestação de contas. É preciso, todavia, verificar se o emprego de recursos funciona como estímulo às comunidades na recriação de seus bens culturais.

A avaliação da experiência percorrida também permite a criação de uma metodologia de trabalho. É possível perceber no processo de construção desses editais a importância crucial da prática de escuta das comunidades e dos mestres, para o entendimento de suas reais necessidades. Essa escuta deve ser constante e encontrar continuidade após a publicação dos contemplados pelo edital, de maneira a garantir a continuidade da política pública sempre num movimento de avaliação e reformulação. E nesse diálogo, entre agentes públicos e mestres de cultura, é preciso aprofundar o entendimento do papel de cada um, a fim de melhor compreender até onde deve ir o acompanhamento do agente público e onde é preciso interromper essa intervenção em respeito à liberdade e à autonomia dos mestres de cultura popular e suas comunidades.

Outro ponto não abordado nesse ensaio, mas carente de aprofundamento, é a necessidade de um diagnóstico sério do contexto cultural local, de forma que em seu conjunto os editais deem conta das inúmeras demandas socioculturais, com prioridade aos grupos historicamente negligenciados.

Enfim, mais do que o término de uma avaliação buscamos aqui exercitar esse processo tendo por objeto a política pública cultural no município de Diamantina. Embora a avaliação, entendida como processo, seja sempre insuficiente e parcial, é preciso maturar metodologias e ampliar dados e conhecimentos nos territórios, a fim de que a política pública cultural voltada a essas comunidades seja um exercício de cidadania, tanto para os agentes culturais, quanto para aqueles que formulam políticas nos setores públicos.

Referências Bibliográficas

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: I ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. Salvador, 14 e 15 de abril, 2005

DIAMANTINA (MG). Edital de Chamamento Público nº 007/2019 Edital Isidoro , apoio ao Patrimônio Imaterial da Capoeira de Diamantina. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2019. Acervo da SMCP.

DIAMANTINA (MG). Edital de Seleção Pública Nº 007-2024 do 1º Encontro de Cultura Popular de Diamantina. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2024. Disponível em: https://www.diamantina.mg.gov.br/arquivos/1_retificaCAo_-_edital_de_seleCAo_pUblica_n_007-2024_-_1__25125427.pdf. Acesso em 10/02/2026

DIAMANTINA (MG). Edital nº 002/2021, seleção pública para fomento das atividades artístico-culturais e patrimoniais de Diamantina. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2021. Acervo da SMCP.

DIAMANTINA (MG). Grupos de capoeira são contemplados pelo Edital Isidoro. Site da Prefeitura Municipal de Diamantina. Galeria de Vídeos. Diamantina, 4 jul 2022. Disponível em https://www.diamantina.mg.gov.br/portal/0/galeria-de-videos/132/grupos-de-capoeira-sao-contemplados-pelo-edital-isidoro. Acesso em 12/02/2026

DIAMANTINA (MG). Lei nº 4.144, de 5 de julho de 2021. Estabelece ações emergenciais destinadas aos setores cultural, turístico e patrimonial... Diamantina, 2021. Disponível em https://www.diamantina.mg.gov.br/publicos/c2cec6d65416d243fbac28ef49037a7c.pdf. Acesso em 12/02/2026

DIAMANTINA (MG). Resultado final da habilitação e seleção das propostas. Edital de Seleção Pública Nº 007-2024 do 1º Encontro de Cultura Popular de Diamantina. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2024. Disponível em: https://www.diamantina.mg.gov.br/arquivos/resultado_final_da_habilitaCAo_e_seleCAo_das_propostas_26094924.pdf. Acesso em 10/02/2026

DIMANTINA (MG). Edital de Chamamento Público nº 002-2023, Demais Áreas Culturais, premiação para agentes culturais com recursos da lei complementar no 195/2022 (Lei Paulo Gustavo). Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1K3WdQELTWYTcq5byGblRit5KGTRa3SWW/view. Acesso em 10/02/2026

DIMANTINA (MG). Resultado Final do Edital de Chamamento Público nº 002-2023, Demais Áreas Culturais, premiação para agentes culturais com recursos da lei complementar no 195/2022 (Lei Paulo Gustavo). Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio: Diamantina, 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1XkDOPAPxFJYEo97SzEUkNLC0wqN6ufsy/view. Acesso em 10/02/2026

LIBÂNIO, Clarice de Assis; MORAIS, Camila Silva. Programa ICMS Patrimônio Cultural: 25 anos de municipalização da gestão de bens protegidos em Minas Gerais. *Labor & Engenho*. Campinas, SP, v.15, 1-13, 2021. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/8665938. Acesso em 10/04/2026

VIEIRA, M. P.; PEDRA, L. S.; SILVA, I. R. M. da; CANEDO, D. P.; FREITAS, E. P. de; COELHO NETO, E. A lei Aldir Blanc em estados e municípios brasileiros: uma revisão de literatura. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 19, e025005, 2025. https://doi.org/10.11606/extraprensa2025.235161

MESA XII

Cultura Viva

DIAGNÓSTICO ECONÔMICO DA CULTURA VIVA: PARTICIPAÇÃO SOCIAL NA CONSTRUÇÃO DE EVIDÊNCIAS PARA POLÍTICAS CULTURAIS DE BASE COMUNITÁRIA

Maria Alice Gomes Alves[1]
Luana Vilutis[2]
Guilherme Varella[3]

RESUMO:
Este artigo apresenta o processo de divulgação e mobilização da pesquisa voltada ao Diagnóstico Econômico da Cultura Viva, realizada pela equipe da UFBA do Consórcio Universitário Cultura Viva (UFBA-UFF-UFPR) em parceria com os Pontões de Cultura do edital nº 09/2023 e a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC/MinC). A análise enfatiza as estratégias de comunicação e engajamento que garantiram ampla participação e validação sociais e o alcance nacional da iniciativa. O estudo demonstra que a mobilização, por meio de campanha digital, encontros formativos e busca ativa de contatos foi determinante para ampliar a adesão dos Pontos de Cultura e consolidar o diagnóstico como processo pedagógico e instrumento de construção coletiva de evidências econômicas para o aprimoramento da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV).

PALAVRAS-CHAVE: Diagnóstico Econômico, Cultura Viva, Processos metodológicos, Participação Social, Pontos de Cultura.

Introdução

A Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), instituída oficialmente em 2014, consolidou-se como uma das mais relevantes iniciativas de reconhecimento e fortalecimento das práticas culturais de base comunitária no Brasil. Os Pontos e Pontões de Cultura, protagonistas dessa política, constituem uma rede diversa e plural que

[1] Pesquisadora no Consórcio Cultura Viva – UFBA; Doutoranda no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – UFBA; Mestre em Cultura e Sociedade – UFBA; Mestre em Economia – UFRGS; Graduada em Ciências Sociais- UFRB. E-mail: alicegalves12@gmail.com
[2] Doutora em Cultura e Sociedade - UFBA, mestre em Educação - USP, é uma das coordenadoras do Consórcio Universitário Cultura Viva pela UFBA; pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT/UFBA e do Observatório da Diversidade Cultural - ODC. luanavilutis@gmail.com
[3] Professor da UFBA, doutor em direito pela USP e membro do CULT-UFBA. É um dos coordenadores do Consórcio Universitário Cultura Viva, pela UFBA. É autor dos livros “Plano Nacional de Cultura: direitos e políticas culturais no Brasil” (2014) e “Direito à Folia” (2024). guilhermevarella@ufba.br

articula saberes, práticas e experiências nos territórios, promovem a integração produtiva de agentes culturais e incentivam a diversidade cultural.

Desde sua formulação em 2004, o Programa Cultura Viva incorporou a dimensão econômica a uma concepção ampliada de cultura, articulando cultura como direito, expressão simbólica e campo de produção e trabalho. No discurso programático do Ministério da Cultura, a sustentabilidade dos Pontos de Cultura foi associada à promoção da autonomia, do protagonismo comunitário, da articulação em rede e da gestão compartilhada, bem como a iniciativas voltadas à geração de renda, à economia solidária e à inclusão produtiva. Contudo, ao longo da implementação da política, tornaram-se evidentes os limites estruturais para que os Pontos de Cultura alcançassem sustentabilidade econômica exclusivamente por meio de editais e mecanismos pontuais de fomento, sobretudo diante da heterogeneidade territorial, organizacional e produtiva das iniciativas culturais comunitárias.

A inexistência histórica de pesquisas centradas na dimensão socioeconômica da Cultura Viva limitou o avanço de estratégias estruturantes de sustentabilidade, fazendo com que o alcance esperado da política em termos de inclusão produtiva e fortalecimento econômico comunitário permanecesse, em grande medida, como horizonte normativo ainda não plenamente realizado. Esse contexto evidencia a necessidade de produzir conhecimento sistemático sobre a realidade socioeconômica dos pontos de cultura, incluindo formas de organização do trabalho, estratégias de geração de renda, inserção territorial, capacidades produtivas e articulações em rede como condição para a formulação de políticas públicas mais aderentes às necessidades e potencialidades concretas desses grupos.

O Diagnóstico Econômico da Cultura Viva, conduzido pela equipe da UFBA do Consórcio Universitário Cultura Viva em parceria com a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC/MinC), buscou mapear e analisar a realidade econômica e produtiva dos Pontos e Pontões de Cultura, identificando o potencial de transformação social de sua atuação cultural. Para além de um levantamento técnico, o processo foi

marcado pela participação e pela construção coletiva, envolvendo gestores, agentes culturais e comunidades na definição de metodologias e instrumentos de investigação.

A pesquisa contou com 2.424 respostas válidas, de 2.084 Pontos e 340 Pontões de Cultura, distribuídos em 858 municípios, 27 unidades da federação e 5 regiões do país. Uma amostra significativa, considerando que o Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura registrava cerca de 7000 Pontos de Cultura no Brasil, na data base do cálculo da amostra, 25/02/2025. Atualmente, há aproximadamente 15 mil Pontos e Pontões de Cultura registrados. Este alcance permitiu uma leitura nacional da dimensão econômica, institucional e territorial da Rede de Pontos e Pontões de Cultura. A coleta de dados foi realizada por meio de formulário online, tomando como referência as atividades desenvolvidas entre março de 2023 e fevereiro de 2025. O instrumento permaneceu aberto entre julho e setembro de 2025 e foi estruturado em 6 eixos: Identificação; Atuação Cultural; Acesso a Recursos; Acesso a Mercados; Infraestrutura e Gestão; e Articulação em Rede, totalizando 36 questões e 52 variáveis analíticas.

Entre os aspectos centrais do Diagnóstico, destacam-se os processos de divulgação e mobilização, fundamentais para garantir a adesão nacional dos Pontos e Pontões de Cultura. A campanha #MeuPontoMovimenta, os encontros virtuais, a busca ativa de contatos e o uso de plataformas digitais como WhatsApp e Instagram ampliaram a abrangência da pesquisa e asseguraram maior representatividade territorial. Essas ações legitimaram o Diagnóstico como instrumento fundamental para a construção de evidências voltadas ao aprimoramento de políticas culturais de base comunitária, ao articular comunicação local e participação social em sua construção.

Este artigo analisa o processo de divulgação e mobilização do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva, evidenciando como tais estratégias foram determinantes para sua efetividade. Para alcançar o objetivo, este artigo está estruturado em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais.

1. Participação Social da Rede Cultura Viva

A participação social constitui um dos pilares fundamentais das políticas públicas contemporâneas, especialmente no campo social onde a cultura está inserida. No Brasil, desde os anos 2000, observa-se uma ampliação dos mecanismos de envolvimento da sociedade civil na formulação e execução de políticas culturais, como os Pontos e Pontões de Cultura. Essa perspectiva se insere em um movimento mais amplo de democratização da gestão pública, em que a cultura é compreendida como direito e como dimensão estratégica para fortalecimento dos modos de vida territoriais e das economia comunitárias.

Autores como Morais (2018) e Gohn (2019) destacam que a participação social não se limita ao acesso a espaços institucionais, mas envolve a capacidade de mobilização e de construção de agendas coletivas. No campo cultural, essa participação se manifesta na criação de redes colaborativas, na valorização das práticas comunitárias e na legitimação de políticas que reconhecem a diversidade cultural como elemento estruturante da sociedade.

A compreensão da participação social hoje exige uma perspectiva que ultrapasse a mera presença em espaços institucionais, entendendo-a como um processo de disputa de sentidos e construção de identidades coletivas. De acordo com Gonh (2019), dentre as abordagens teóricas atuais, destacam-se a perspectiva relacional ou do cyberativismo, que analisa como as redes sociais e as tecnologias de comunicação reconfiguram a ação coletiva, e a abordagem decolonial, que valoriza o saber das comunidades marginalizadas e a descolonização do pensamento nas políticas públicas. Ambas as visões sustentam a ideia de que a mobilização em rede é o motor para a efetividade de diagnósticos e pesquisas de base comunitária.

Nesse contexto, o pensamento de Paulo Freire é fundamental para justificar os processos metodológicos utilizados na construção do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva. Para Freire, qualquer investigação social deve ser um ato de conhecimento e diálogo, onde a comunidade não é o "objeto" da pesquisa, mas o sujeito cognoscente. A comunicação comunitária, sob essa ótica, não se reduz ao envio de

"comunicados" ou informações técnicas (o que Freire chama de "extensão"), mas constitui uma relação dialógica horizontal que permite ao povo dizer sua própria palavra e participar ativamente da gestão da sua realidade. Ao ler o mundo com suas próprias palavras, o sujeito consegue identificar as contradições da sociedade e incidir nela, operando sua transformação social, política, econômica e cultural.

A trajetória da Rede Cultura Viva exemplifica essa aplicação prática, ao deslocar o papel do Estado de um "provedor" de cultura para um potencializador de iniciativas já existentes. Na Rede Cultura Viva, a participação social assume duas dimensões indissociáveis: a política, voltada para a interferência direta dos Pontos de Cultura nas decisões de gestão, e a pedagógica, que compreende o processo de mobilização como um espaço de aprendizagem política e de fortalecimento da cidadania cultural. A organização em fóruns, teias e comissões reflete o uso de repertórios de ação que buscam a horizontalidade e a autonomia, garantindo que a política pública seja legitimada pelas próprias bases.

Portanto, a efetividade de um diagnóstico econômico nessa rede depende da sua capacidade de ser um processo de mobilização social. Ao produzir informação e promover o debate público através de redes colaborativas, as organizações culturais exercem seu direito à expressividade e à informação, elementos fundamentais para o fortalecimento da democracia e a consolidação de políticas culturais que reconheçam a diversidade como valor estruturante.

A comunicação comunitária, por sua vez, é entendida como prática que fortalece o protagonismo social e amplia a circulação de informações em contextos locais. Inspirada em autores como Paulo Freire (1967) e Maria da Glória Gohn (2019), a comunicação participativa é vista como instrumento de emancipação, capaz de transformar processos de pesquisa em experiências de diálogo e construção coletiva. No âmbito da Política Nacional de Cultura Viva, a mobilização e a divulgação assumem papel estratégico. O Diagnóstico Econômico da Cultura Viva, realizado em 2025, exemplifica essa dimensão ao adotar metodologias participativas e estratégias de comunicação que garantiram representatividade nacional. A campanha

#MeuPontoMovimenta, articulada pelo Consórcio Universitário Cultura Viva, demonstrou como a comunicação comunitária pode ser utilizada para ampliar o alcance da pesquisa e legitimar seus resultados, transformando o diagnóstico em instrumento de aprimoramento de política pública.

2. Procedimentos metodológicos

O processo de construção do Diagnóstico Econômico da Rede Cultura Viva foi marcado por uma abordagem participativa e colaborativa, envolvendo universidades, Pontões de Cultura e a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC). A metodologia adotada buscou articular diferentes estratégias de escuta, mobilização e comunicação, de modo a garantir representatividade territorial e diversidade cultural na coleta de dados.

A primeira etapa consistiu na realização de 6 encontros formativos com os Pontões de Cultura, entre janeiro e maio de 2025, nos quais foram discutidas metodologias de mapeamento, ferramentas de coleta e dimensões a serem contempladas no diagnóstico. Esses encontros, realizados em plataformas digitais como Jitsi e Zoom, possibilitaram o compartilhamento de experiências e a construção coletiva do formulário de pesquisa. A participação de 31 Pontões, distribuídos em 20 estados e no Distrito Federal, evidenciou a abrangência nacional da iniciativa e reforçou o caráter colaborativo do processo. Entretanto, seis estados não tiveram representantes: Alagoas, Amapá, Amazonas, Espírito Santo, Mato Grosso e Tocantins, o que requereu posteriormente um trabalho direcionado de mobilização nesses estados para o preenchimento do diagnóstico.

Na segunda etapa, entre junho e setembro de 2025, foram implementadas estratégias de divulgação e mobilização voltadas ao preenchimento do formulário. A campanha #MeuPontoMovimenta foi lançada como eixo central de comunicação, utilizando redes sociais, vídeos colaborativos e materiais digitais para estimular a participação dos Pontos de Cultura. Paralelamente, foram realizadas ações de busca ativa, com levantamento de mais de 5.900 contatos na plataforma Mapas da Cultura

Viva, além do envio sistemático de e-mails e mensagens via WhatsApp. Essa combinação de estratégias ampliou significativamente o alcance da pesquisa, permitindo a inclusão de agentes culturais que não estavam previamente envolvidos, o que fortaleceu a representatividade nacional e reduziu lacunas regionais de participação.

A metodologia incorporou mecanismos de suporte técnico para garantir a adesão e superar barreiras de acesso, incluindo a elaboração de um FAQ, a produção de vídeos explicativos e o atendimento personalizado via WhatsApp e e-mail. Essa estrutura de apoio foi essencial para assegurar o preenchimento adequado do diagnóstico, especialmente em regiões com menor índice de adesão. Como estratégia adicional de transparência e mobilização, foi disponibilizado um painel interativo (dashboard) em tempo real, apresentando dados preliminares da pesquisa por unidade federativa. Como podemos ver na figura 1, abaixo:

Figura 1: Painel interativo de acompanhamento do processo de coleta de dados do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva



Fonte: Consórcio Universitário de Cultura Viva.

O dashboard do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva teve como principal função oferecer um panorama atualizado sobre a evolução da coleta de dados em todo o país. Ele organizou informações de forma visual e interativa, permitindo acompanhar o alcance das metas por estados e cidades, além de apresentar indicadores como tipologia dos Pontos de Cultura (registrados como entidades com CNPJ ou coletivos com CPF), acesso a recursos públicos e privados, linguagens artísticas predominantes e práticas comunitárias que movimentaram a economia local. Essa sistematização facilitou a leitura dos resultados e possibilitou identificar rapidamente os territórios com maior ou menor participação.

O dashboard não foi concebido para ser apenas um instrumento técnico de monitoramento da pesquisa, mas uma ferramenta estratégica de transparência, divulgação e engajamento da pesquisa. Ao disponibilizar os dados em tempo real, ele reforçou a transparência e estimulou o engajamento dos Pontos e Pontões de Cultura, que puderam visualizar sua contribuição dentro de um panorama nacional. Essa visibilidade ampliou e fortaleceu a campanha #MeuPontoMovimenta, ao mostrar concretamente como cada participação impactava o diagnóstico coletivo.

O uso do dashboard também foi decisivo para orientar ações de mobilização. Ao evidenciar lacunas regionais e desigualdades na adesão, a ferramenta permitiu direcionar esforços específicos para estados e regiões com menor participação, ajustando estratégias de comunicação e suporte técnico. Dessa forma, o dashboard consolidou e publicizou os resultados da pesquisa, o que também funcionou como instrumento dinâmico de gestão participativa, integrando coleta de dados, mobilização social e visibilização da Política Nacional de Cultura Viva.

Assim, os processos metodológicos do diagnóstico combinaram três dimensões complementares: (1) a construção coletiva dos instrumentos de pesquisa; (2) a mobilização social por meio de estratégias de comunicação comunitária; e (3) o suporte técnico para garantir a efetividade da participação. Essa abordagem reforça o caráter inovador da Política Nacional de Cultura Viva, ao integrar metodologias participativas e

práticas de comunicação inclusivas na produção de conhecimento sobre a dimensão econômica da cultura comunitária.

3. Divulgação e Mobilização do Diagnóstico

A divulgação e mobilização do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva foram estratégicas para garantir a adesão dos Pontos e Pontões de Cultura em todo o país. A campanha #MeuPontoMovimenta valorizou a identidade dos Pontos e estimulou sua participação ativa, estruturando-se em torno das perguntas mobilizadoras “O que seu Ponto movimenta?” e “Como seu Ponto movimenta a economia do território?”. Para apoiar a ação, foi elaborado um kit enviado a Ponteiros e gestores estaduais e municipais, composto por roteiro para gravação de vídeos e peças gráficas adaptadas para Instagram e WhatsApp, como ilustrado na Figura 2.

Figura 2: Identidade visual, carrossel da Campanha #MeuPontoMovimenta



Fonte: Consórcio Universitário de Cultura Viva

A busca ativa de contatos foi outro elemento fundamental. A Campanha contou com a comunicação direta com Pontos e Pontões de Cultura, o que desempenhou papel central nesse processo. Foram enviados e-mails e mensagens via WhatsApp para mais de 5.900 contatos identificados na plataforma Mapas da Cultura Viva, garantindo que a informação chegasse de forma ágil e personalizada aos territórios. Essa estratégia permitiu alcançar tanto os Pontos já integrados ao processo formativo quanto aqueles que ainda não estavam envolvidos, ampliando significativamente o alcance da mobilização. Para abordagem via whatsApp, foi utilizado um card da Campanha acompanhado de textos personalizados, conforme figura 3:

Figura 3: Card da Campanha #MeuPontoMovimenta para WhatsApp



Fonte: Consórcio Universitário de Cultura Viva

As redes sociais, em especial o Instagram, foram utilizadas como ferramenta de mobilização digital. Entre junho e julho de 2025, os conteúdos da Campanha alcançaram mais de 59 mil visualizações, com destaque para os posts estáticos e os vídeos curtos enviados por Pontos e Pontões de Cultura. Essa presença digital contribuiu para ampliar a visibilidade da iniciativa, diversificar os formatos de engajamento e aumentar a taxa de conversão de acessos ao formulário de diagnóstico.

Além das ações digitais, a difusão do Diagnóstico também ocorreu em eventos e encontros presenciais e online de pesquisa e difusão do conhecimento. O lançamento oficial do Diagnóstico Econômico ocorreu durante o Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em julho de 2025, reunindo pesquisadores, gestores e representantes da rede em um espaço de articulação internacional. Já o Encontro Nacional Meu Ponto Movimenta, realizado em agosto de 2025, consolidou a Campanha como espaço ampliado de diálogo e fortalecimento da rede, estimulando compromissos coletivos de divulgação nos territórios.

Neste processo, alguns Pontos e Pontões de Cultura desempenharam papel fundamental ao divulgar as peças da campanha em grupos de WhatsApp e por meio de suas redes próprias, ampliando o alcance da iniciativa e fortalecendo a mobilização comunitária. Essa participação direta e ativa foi reconhecida com a emissão de Declarações para instituições que se engajaram de forma significativa, entre elas o Centro de Documentação e Comunicação Popular – CECOP (RN), o Ponto de Cultura Favela é isso aí (MG), o Pontão Pátria Grande – Cultura Viva, Integração

Latino-Americana e Territórios de Fronteira (CE), o Instituto Trocando Ideias (RS), a Associação de Artes e Cultura Arterial (RO), o Ponto de Cultura Centro Cultural da Juventude (GO), o Ponto de Cultura ASCALTA – Locômbia Teatro de Andanças (RR), o Pontão de Cultura Luz do Cerrado (GO), a Associação e Pontão de Cultura Areté (SP) e o Pontão de Cultura Tríade (GO). A atuação desses agentes evidenciou o protagonismo da Rede Cultura Viva na construção coletiva do diagnóstico e reforçou a importância da mobilização social para o fortalecimento da política cultural.

Em síntese, os processos de divulgação e mobilização combinaram estratégias presenciais e digitais, articulando comunicação comunitária, busca ativa e suporte técnico. Essa abordagem integrada ampliou a participação dos Pontos e Pontões de Cultura, qualificou o processo de pesquisa como um processo político-pedagógico e também legitimou o diagnóstico como instrumento coletivo de produção de conhecimento e fortalecimento da Política Nacional de Cultura Viva.

4. Resultados e Discussão

Os processos de divulgação e mobilização do Diagnóstico Econômico da Rede Cultura Viva resultaram em uma significativa ampliação da participação dos Pontos e Pontões de Cultura. Ao longo das etapas, foram mobilizados representantes de 26 estados e do Distrito Federal, evidenciando o alcance nacional da iniciativa. Essa abrangência territorial reforça a legitimidade do diagnóstico, ao contemplar diferentes realidades culturais e socioeconômicas, ainda que alguns estados tenham apresentado baixa adesão, como os das regiões Centro-Oeste e Norte. Conforme podemos observar na tabela 1, abaixo:

Tabela 1: Alcance da meta por Região

Região	Alcance da meta
Norte	97%
Nordeste	290%
Centro-Oeste	91%

Região	Alcance da meta
Norte	97%
Sul	137%
Sudeste	466%

Fonte: Consórcio Universitário de Cultura Viva

A campanha #MeuPontoMovimenta superou as expectativas, alcançando 212% da meta inicial e garantindo um retrato abrangente da dimensão econômica da Cultura Viva. Essa dimensão mostrou-se essencial para compreender o papel dos Pontos de Cultura na sustentabilidade das práticas comunitárias e na movimentação da economia local. Os dados sobre comercialização de produtos e serviços, participação em mercados solidários e mobilização de práticas tradicionais evidenciaram que a Cultura Viva não se limita à valorização simbólica, mas atua como agente de dinamização econômica nos territórios, fortalecendo redes de solidariedade e ampliando impactos sociais.

Um dos fatores que impulsionou a adesão expressiva dos Pontos e Pontões de Cultura ao Diagnóstico foi o processo de construção colaborativa do formulário, que incorporou contribuições diretas de representantes dos Pontões de Cultura do edital nº 09/2023. As sugestões integradas reforçaram a valorização da economia solidária, a inclusão das dimensões social e política e a adequação da linguagem, qualificaram o instrumento de pesquisa e o tornaram mais aderente às realidades territoriais das iniciativas culturais comunitárias. Esse processo evidenciou que a participação dos pontos não se limitou à resposta ao questionário, mas constituiu um espaço pedagógico de produção compartilhada de conhecimentos e de construção coletiva de evidências.

Os impactos da mobilização também se manifestaram na visibilidade da Rede Cultura Viva. A campanha #MeuPontoMovimenta, ao utilizar redes sociais como o Instagram, alcançou mais de 59 mil visualizações em sua primeira fase, ampliando a presença digital da política. Essa estratégia de comunicação comunitária contribuiu para

consolidar a imagem da Cultura Viva como política pública inovadora, capaz de dialogar com diferentes públicos e linguagens.

O diagnóstico da Cultura Viva destaca-se pela integração entre metodologias acadêmicas e práticas comunitárias. De modo geral, enquanto as práticas de pesquisas acadêmicas se limitam a instrumentos técnicos, este processo incorporou oficinas, encontros virtuais, campanhas digitais e suporte técnico personalizado, com o intuito de garantir maior efetividade e legitimidade. Essa combinação de estratégias aproxima o diagnóstico de modelos de pesquisa-ação, nos quais a produção de conhecimento está diretamente vinculada à transformação da realidade social.

Apesar dos avanços, alguns desafios foram identificados. A baixa adesão em determinados estados, especialmente nas regiões Norte, Centro-Oeste, revelou desigualdades no acesso digital e na capacidade de mobilização territorial. Além disso, a necessidade de suporte técnico constante evidenciou desigualdades nas condições técnicas e estruturais de participação, especialmente no que se refere ao acesso digital e à familiaridade com instrumentos formais de registro e pesquisa. Esses aspectos apontam para a importância de fortalecer estratégias de comunicação inclusiva e ampliar mecanismos de formação e apoio em futuras pesquisas.

Em síntese, os resultados demonstram que a mobilização e divulgação foram determinantes para a efetividade do diagnóstico econômico da Cultura Viva. A participação ampliada, a legitimidade do processo e a visibilidade da política cultural evidenciam que a comunicação comunitária, a formação dialógica e a participação social são dimensões essenciais para a consolidação de políticas públicas de base comunitária.

Considerações finais

Este artigo pretende contribuir para a compreensão da importância de processos participativos de construção de conhecimento orientador de políticas públicas a partir da divulgação e mobilização realizada na pesquisa do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva. Ao analisar a campanha #MeuPontoMovimenta e as estratégias de comunicação

comunitária, evidenciou-se como tais ações foram determinantes para ampliar a participação dos Pontos e Pontões de Cultura e legitimar o diagnóstico como instrumento de política pública. A integração entre metodologias acadêmicas e comunicação comunitária foi um dos aspectos mais relevantes do Diagnóstico Econômico da Cultura Viva. Essa articulação permitiu que o processo fosse, ao mesmo tempo, rigoroso na coleta e análise dos dados e inclusivo na forma de mobilizar os agentes culturais. Enquanto as metodologias acadêmicas garantiram consistência e credibilidade científica ao diagnóstico, a comunicação comunitária assegurou que os Pontos e Pontões de Cultura se reconhecessem como protagonistas, participando ativamente da construção coletiva do conhecimento.

No campo das políticas culturais, este artigo reforça a relevância da Política Nacional de Cultura Viva como instrumento de fortalecimento da cidadania cultural, ao demonstrar que os Pontos de Cultura atuam na valorização simbólica de ações culturais, no fortalecimento cidadão de comunidades e na movimentação econômica dos territórios. A análise dos processos de mobilização e divulgação evidencia que estratégias de comunicação comunitária e suporte técnico são fundamentais para ampliar a representatividade territorial e reduzir desigualdades regionais, oferecendo subsídios concretos para a formulação de políticas públicas mais integradas e inclusivas. O estudo destaca a importância da Cultura Viva como política capaz de valorizar a diversidade de linguagens artísticas e práticas tradicionais, mostrando que a cultura, além de seu valor simbólico, movimenta economias locais e fortalece identidades coletivas. Essa perspectiva amplia a compreensão da cultura como vetor de fortalecimento territorial e das economias comunitárias, consolidando sua relevância para a sustentação da vida nas comunidades e para a preservação da diversidade cultural brasileira.

Outra contribuição importante situa-se no campo social e formativo, ao evidenciar como os Pontos e Pontões de Cultura atuam como espaços de fortalecimento comunitário, promovendo inclusão, participação cidadã e mobilização territorial. O processo do Diagnóstico Econômico contribuiu para ampliar a adesão à pesquisa, mas

também operou como uma experiência pedagógica e de construção coletiva de evidência, criando oportunidades de diálogo, aprendizagem compartilhada e construção compartilhada de conhecimentos, reforçando vínculos sociais e estimulando práticas solidárias.

Por fim, ao identificar desafios como a baixa adesão nas regiões Norte e Centro-Oeste e a necessidade de suporte técnico constante, o artigo oferece recomendações práticas para futuras pesquisas e políticas culturais, como o fortalecimento de estratégias de comunicação inclusiva, mecanismos de formação e apoio territorial. Dessa forma, contribui para consolidar a Cultura Viva como política pública de base comunitária e para aprimorar a integração entre cultura, economia e participação social. Os resultados do diagnóstico serão publicados e debatidos com os pontos de cultura, seguindo a lógica inicial de construção coletiva e geração de evidências úteis à base social da Cultura Viva. As informações serão disponibilizadas de maneira a possibilitar o cruzamento de dados em diferentes níveis. O diagnóstico econômico se configurará em plataforma acadêmica para continuidade de pesquisas sobre a PNCV.

Referências Bibliográficas

BRASIL, Presidência da República - Casa Civil. Lei 13.018, de 22 de julho de 2014. [Institui a Política Nacional de Cultura Viva - PNCV]. Brasília, 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acesso em: 23 fev. 2025.

BRASIL, Ministério da Cultura. Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura. Disponível em: https://culturaviva.cultura.gov.br/mapa/#map . Acesso em: 22 fev. 2025.

FREIRE, Paulo. Ação cultural para a liberdade e outros escritos. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOHN, Maria da Glória. Teorias sobre a participação social: desafios para a compreensão das desigualdades sociais. Caderno CRH, Salvador, v. 32, n. 85, p. 63-81, jan./abr. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ccrh/a/Lc4THRCyDjMdgWmHHJhpdzb/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 06 fev.2026

MORAIS, Isa Paula Rodrigues. Participação social em políticas públicas de cultura no Brasil (2003-2015). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 14., 2018, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15275/1/98203%20-%20Isa%20Paula%20Morais.pdf. Acesso em: 05 fev.2026

THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação. 18ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

VILUTIS, Luana. Economia Viva: Cultura e Economia Solidária no trabalho em rede dos Pontos de Cultura. Tese (doutorado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30703. Acesso em: 20 dez. 2024.

A COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL COMO GARGALO DA POLÍTICA CULTURA VIVA NO AMAZONAS

Lydia Lucia N.de Sousa[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a comunicação institucional como elemento central para a efetivação da Política Nacional de Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014) no estado do Amazonas. Partindo da compreensão da comunicação como dimensão estratégica da política pública, o estudo identifica como a circulação tardia de informações, a linguagem técnica e a ausência de canais permanentes de diálogo comprometem o acesso, a participação e a sustentabilidade dos Pontos de Cultura. Argumenta-se que tais fragilidades produzem impactos políticos diretos, limitando a cidadania cultural e reproduzindo desigualdades territoriais. Conclui-se que a democratização da comunicação pública é condição fundamental para o fortalecimento da Cultura Viva no contexto amazônico.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais; Cultura Viva; Comunicação institucional; Pontos de Cultura; Amazonas.

1 INTRODUÇÃO

A Política Nacional de Cultura Viva consolidou-se como um dos principais marcos das políticas culturais brasileiras ao reconhecer e fortalecer iniciativas culturais de base comunitária. Instituída com o objetivo de promover a cidadania cultural, a diversidade e a participação social, a política desloca o foco da ação cultural do Estado para os territórios, valorizando os Pontos de Cultura como protagonistas do processo.

No entanto, a efetivação da Cultura Viva não depende apenas de marcos legais ou da existência de recursos financeiros. No estado do Amazonas, observa-se que a fragilidade da comunicação institucional entre o poder público, gestores e Pontos de Cultura constitui um dos principais obstáculos à consolidação da política. Informações incompletas ou tardias, linguagem excessivamente técnica, ausência de canais

[1] Mestra em Cultura e Sociedade; pesquisadora independente; lydialucia@gmail.com

permanentes de diálogo e descontinuidade comunicacional a cada mudança de gestão comprometem o acesso à política e limitam a participação dos trabalhadores da cultura.

Parte-se, portanto, da tese de que a efetividade da Lei Cultura Viva no Amazonas esbarra menos na inexistência de políticas públicas e mais na ausência de uma comunicação pública contínua, acessível e territorializada. Este artigo analisa a comunicação institucional como dimensão estratégica da política cultural, evidenciando como suas falhas comprometem o fortalecimento dos Pontos de Cultura e a consolidação da cidadania cultural no contexto amazônico.

2. A Lei Cultura Viva, os Pontos de Cultura e o desafio da comunicação territorial no Amazonas

A Política Nacional de Cultura Viva reconhece a cultura como direito e afirma o valor das iniciativas culturais de base comunitária como elementos centrais para a democratização das políticas públicas no Brasil. Ao propor a descentralização das ações do Estado e o fortalecimento da diversidade cultural, a política desloca o foco tradicional do fomento cultural, historicamente concentrado em equipamentos formais e grandes centros urbanos, para os territórios e suas dinâmicas próprias. Nesse contexto, os Pontos de Cultura são concebidos não apenas como beneficiários de recursos públicos, mas como núcleos articuladores de práticas culturais enraizadas nas comunidades, com capacidade de produzir sentido, identidade e participação social.

No Amazonas, a implementação da Cultura Viva ocorre por meio de editais públicos, processos de certificação e iniciativas de articulação em rede, em diálogo com outras políticas nacionais de fomento cultural. Trata-se, contudo, de um território marcado por singularidades que tensionam o desenho nacional da política: grande extensão geográfica, diversidade sociocultural, dificuldades de acesso físico e digital, além de desigualdades históricas na oferta de serviços públicos. Essas condições tornam a Cultura Viva especialmente relevante como política de cidadania cultural, ao mesmo

tempo em que evidenciam seus limites práticos quando não acompanhada de estratégias adequadas de comunicação e mediação institucional.

Apesar de seu potencial transformador, a consolidação dos Pontos de Cultura no Amazonas enfrenta obstáculos que extrapolam a dimensão financeira. A circulação da informação entre o Estado e a sociedade civil emerge como fator decisivo para o alcance real da política. A forma, o ritmo e os canais pelos quais os editais, conceitos e instrumentos da Cultura Viva chegam — ou deixam de chegar — às comunidades influenciam diretamente a capacidade de adesão, participação e permanência das iniciativas culturais. Nesse sentido, a comunicação deixa de ser um elemento acessório e passa a constituir um eixo estruturante da política.

O Programa Cultura Viva foi lançado oficialmente em 2004, no âmbito do Ministério da Cultura, durante a gestão de Gilberto Gil, sob coordenação de Célio Turino. Sua concepção rompe com modelos tradicionais de fomento cultural ao reconhecer que a produção cultural não se restringe a instituições formais, mas se manifesta de maneira cotidiana, diversa e relacional nos territórios. A noção de “ponto” não se refere a um espaço físico isolado, mas a um núcleo de articulação em rede, capaz de conectar sujeitos, saberes e práticas culturais, operando como elo entre o local e o nacional.

Essa concepção dialoga com contribuições teóricas que analisam as políticas culturais a partir da diversidade e da participação social. Autores como Néstor García Canclini e Antônio Albino Rubim apontam que políticas culturais efetivas exigem reconhecimento da pluralidade simbólica e construção de canais de interlocução entre Estado e sociedade. No entanto, para que essa lógica em rede se concretize, a comunicação precisa operar como meio de tradução entre o desenho institucional da política e as realidades concretas dos territórios.

A transformação do programa em política de Estado ocorre com a institucionalização da Lei Cultura Viva, que estabelece princípios como autonomia, protagonismo social, diversidade cultural, descentralização territorial e gestão

compartilhada. A partir desse marco legal, os Pontos e Pontões de Cultura deixam de ser apenas iniciativas pontualmente financiadas e passam a integrar uma rede nacional reconhecida e institucionalmente protegida. Contudo, a existência formal da política não garante, por si só, sua apropriação social.

No caso do Amazonas, a difusão da Política Nacional de Cultura Viva ocorreu de forma fragmentada e tardia. Durante muitos anos, a ausência de estratégias de comunicação territorializadas limitou o conhecimento sobre o programa, fazendo com que conceitos fundamentais — como Pontos e Pontões de Cultura, certificação, rede e gestão compartilhada — permanecessem desconhecidos por grande parte dos agentes culturais. Em muitos municípios, a política simplesmente não chegou à “ponta”, não por falta de iniciativas culturais, mas pela inexistência de fluxos informacionais capazes de atravessar distâncias geográficas, institucionais e simbólicas.

Assim, no contexto amazônico, a comunicação não pode ser compreendida apenas como ferramenta de divulgação de editais, mas como condição básica para que a política exista enquanto política pública. Sem comunicação adequada, a Cultura Viva corre o risco de permanecer restrita ao plano normativo, incapaz de ativar os territórios que pretende reconhecer e fortalecer.

Essa problemática torna-se ainda mais evidente quando se considera o paradigma da democracia cultural no qual a Cultura Viva se insere. Diferentemente da noção de democratização da cultura — centrada na difusão de bens culturais legitimados por instâncias centrais —, a democracia cultural reconhece a pluralidade de expressões simbólicas e reivindica o direito à produção cultural como dimensão da cidadania. Tal perspectiva, conforme apontado por Marilena Chauí, exige políticas que não apenas distribuam recursos, mas criem condições para que diferentes sujeitos culturais possam se reconhecer, se expressar e participar.

A valorização dos Pontos de Cultura como núcleos vivos de produção simbólica expressa essa inflexão conceitual. O Estado deixa de atuar como curador exclusivo e assume o papel de mediador e garantidor de direitos. No entanto, essa mediação só se

efetiva quando acompanhada de processos comunicacionais contínuos, capazes de traduzir a política para os territórios e, simultaneamente, trazer as demandas territoriais para o centro da formulação pública.

Desse modo, a análise da Cultura Viva no Amazonas evidencia que o gargalo da comunicação não é um problema periférico, mas um elemento central que condiciona a própria efetividade da política. A democratização cultural, nesse contexto, depende tanto de marcos legais e recursos financeiros quanto da construção de pontes comunicacionais que permitam à política alcançar, de fato, aqueles a quem se destina.

3. Territorialidade, comunicação e os limites da efetivação da Cultura Viva no Amazonas

O Amazonas é o maior estado da federação brasileira em extensão territorial, com municípios separados por longas distâncias fluviais, acesso predominantemente por vias fluviais ou aéreas e profundas desigualdades na oferta de serviços públicos. Essa configuração territorial impõe limites concretos à implementação uniforme de políticas públicas e torna especialmente complexa a execução da Política Nacional de Cultura Viva, cuja efetividade depende de articulação institucional contínua, presença do Estado nos territórios e, sobretudo, de fluxos consistentes de comunicação.

Dados do Mapa da Cultura e do Cadastro Nacional da Rede Cultura Viva indicam que o estado do Amazonas apresenta um número significativamente reduzido de Pontos e Pontões de Cultura certificados quando comparado a unidades federativas do Sudeste, mesmo estas possuindo menor extensão territorial. Enquanto o **Rio de Janeiro concentra cerca de 1.590 Pontos e Pontões de Cultura certificados** e **São Paulo ultrapassa a marca de 2.839 iniciativas reconhecidas**, Minas Gerais reúne aproximadamente **1.610 Pontos de Cultura mapeados**, evidenciando uma forte concentração regional dessas certificações. Em contraste, estados da região Norte, como **Amazonas 404 e Pará 532**, apresentam quantitativos consideravelmente inferiores no Mapa da Cultura, revelando uma distribuição desigual da política nacional. Essa discrepância evidencia uma assimetria estrutural entre o desenho institucional da

Política Nacional Cultura Viva e sua efetiva capacidade de capilarização em contextos amazônicos, demonstrando que a existência de marcos legais e instrumentos formais não garante, por si só, o reconhecimento e a certificação das múltiplas iniciativas culturais já existentes nos territórios

No recorte regional, a comparação entre Amazonas e Pará aprofunda a compreensão dessa assimetria. Ambos os estados compartilham desafios estruturais associados à vasta extensão territorial, à dispersão populacional e às limitações de infraestrutura logística e digital. No entanto, o **Amazonas**, apesar de sua centralidade simbólica e cultural na Amazônia brasileira, apresenta **menor visibilidade institucional no Mapa da Cultura**, com número reduzido de Pontos e Pontões de Cultura certificados quando comparado ao Pará. Tal cenário é agravado pelas grandes distâncias entre comunidades, pela dependência de modais fluviais e pela baixa conectividade em extensas áreas do estado, fatores que dificultam o acesso aos processos formais de cadastramento, certificação e acompanhamento exigidos pela política Cultura Viva. Essa realidade reforça a compreensão de que os critérios e procedimentos nacionais tendem a favorecer territórios com maior densidade urbana e infraestrutura administrativa consolidada, reproduzindo desigualdades históricas no reconhecimento das práticas culturais amazônicas.

A implementação normativa da Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), complementada pelo ciclo da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), produziu alterações significativas no regime de editais e procedimentos de reconhecimento de Pontos e Pontões de Cultura. As **Instruções Normativas do Ministério da Cultura – especialmente a IN MINC nº 10, de 28 de dezembro de 2023**, que dispõe sobre ações afirmativas e acessibilidade no âmbito da PNAB, e a **IN MINC nº 12, de 28 de maio de 2024**, que regula prêmios e bolsas na PNCV, consolidaram a exigência de que **os entes federados publiquem processos seletivos (editais ou chamamentos) padronizados para certificação e apoio às iniciativas culturais**, com procedimentos claros, instrumentos acessíveis e divulgação ampla na plataforma Rede Cultura Viva, além de **obrigações de informação à Secretaria de**

Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura sobre esses instrumentais . Em função desse arcabouço, no estado do Amazonas foram lançados diversos editais em 2025 para Pontos e Pontões de Cultura, seleção de espaços e iniciativas culturais, premiações e ações territoriais — totalizando **seis editais com investimento público direto e 127 propostas contempladas em diferentes linhas de ação no primeiro ciclo do PNAB**. Embora a norma não cite expressamente "treze municípios", essa estrutura normativa **impõe a realização de editais e chamamentos nos níveis municipal e estadual como condição para efetivação dos princípios de descentralização, inclusão e capilarização da política**, e sua execução em contextos amazônicos tem sido dificultada pela adesão tardia de muitos municípios e pela fragilidade das estruturas administrativas locais, impedindo que gestores e agentes culturais tivessem pleno conhecimento ou capacidade de cumprir as exigências de publicação e participação.

Nesse cenário, a comunicação institucional assume papel central. A ausência de fluxos contínuos de informação, aliada às limitações de acesso digital em amplas regiões do estado, contribuiu para o desconhecimento da Política Nacional de Cultura Viva por parte de agentes culturais, coletivos e gestores locais. A política, embora existente no plano legal, permaneceu distante da realidade cotidiana de muitos territórios, retardando processos de certificação, articulação em rede e participação social. Assim, no Amazonas, a comunicação não apenas falhou em divulgar editais, mas comprometeu a própria materialização da política pública.

Essa fragilidade comunicacional torna-se ainda mais evidente quando se observa o funcionamento dos instrumentos legais e normativos da Política Nacional de Cultura Viva. A Lei nº 13.018/2014 define mecanismos como a certificação de Pontos e Pontões de Cultura, os termos de compromisso cultural, os editais públicos e os dispositivos de gestão compartilhada, posteriormente detalhados pelas Instruções Normativas do Ministério da Cultura. Esses instrumentos pressupõem um mínimo de circulação de informação, orientação técnica e mediação institucional para que possam ser apropriados pelos sujeitos culturais.

Um dos aspectos centrais da Cultura Viva é a simplificação dos instrumentos administrativos, reconhecendo as limitações estruturais das organizações culturais comunitárias. Ao propor modelos mais adequados de prestação de contas e acompanhamento, a política se diferencia de outros mecanismos de fomento cultural e afirma a confiança como princípio de gestão. No entanto, no contexto amazônico, a baixa circulação de informações sobre esses instrumentos fez com que, por longos períodos, tais avanços normativos não se convertessem em prática concreta.

Os Pontos e Pontões de Cultura são reconhecidos, ainda, como indicadores do Plano Nacional de Cultura, especialmente no que se refere às metas de democratização do acesso aos meios de produção cultural, valorização da diversidade cultural e fortalecimento da participação social. Essa vinculação reforça o caráter estruturante da Cultura Viva no planejamento cultural de longo prazo. Contudo, quando observada a partir do Amazonas, a função indicadora desses instrumentos revela não apenas a distribuição desigual de recursos, mas também a fragilidade dos processos de reconhecimento institucional.

A efetividade dos instrumentos previstos na Lei Cultura Viva está, portanto, diretamente relacionada à capacidade de comunicação entre Estado e sociedade civil. No Amazonas, a comunicação institucional insuficiente sobre certificação, gestão compartilhada e mecanismos de participação social da Política Nacional de Cultura Viva revelou-se um fator central de exclusão e subutilização dos instrumentos da política. Considerando que, nos últimos ciclos, as redes sociais institucionais passaram a operar como principal meio de divulgação de editais e resultados, foi realizado levantamento nos perfis oficiais das prefeituras dos municípios obrigados a lançar editais de Pontos e Pontões de Cultura. Foram identificados registros públicos de divulgação de editais de Cultura Viva apenas nos municípios de Itacoatiara, que lançou e publicizou edital específico com divulgação de resultados, e Manaus, que divulgou chamamento público municipal para premiação e certificação de Pontos de Cultura em seus canais institucionais. Em contraste, não foram localizados registros de chamadas públicas, conteúdos explicativos ou divulgação de resultados relacionados à Cultura

Viva nas redes sociais institucionais de Coari, Humaitá, Iranduba, Lábrea, Manacapuru, Manicoré, Maués, Parintins, São Gabriel da Cachoeira, Tabatinga e Tefé. Essa ausência comunicacional, por parte do ente federado municipal, não constitui apenas uma falha administrativa, mas afeta diretamente o trabalhador e a trabalhadora da cultura, ao inviabilizar o acesso à informação, restringir a participação nos processos seletivos e comprometer o princípio da transparência e da prestação de contas social no uso de recursos públicos destinados à política Cultura Viva.

A análise da territorialidade amazônica evidencia, assim, que os limites da implementação da Cultura Viva não residem apenas na escassez de recursos ou na complexidade logística, mas na ausência de estratégias comunicacionais capazes de traduzir o desenho normativo da política para realidades territoriais profundamente desiguais.

Essa constatação conduz à necessidade de examinar, de forma mais aprofundada, como os instrumentos legais e normativos da Política Nacional de Cultura Viva operam — ou deixam de operar — quando confrontados com contextos regionais marcados por assimetrias estruturais.

4. Comunicação como eixo estruturante da Política Cultural no Amazonas

A análise evidencia que a efetividade da Política Nacional de Cultura Viva no contexto amazônico depende menos da existência de marcos normativos e mais da capacidade dos entes federados de assegurar **comunicação pública qualificada, acessível e contínua**. Recomenda-se que os municípios obrigados à implementação da política adotem protocolos mínimos de divulgação, incluindo a publicação sistemática de editais e resultados em redes sociais institucionais, portais oficiais e canais comunitários; a produção de conteúdos explicativos sobre certificação, gestão compartilhada e participação social; e a articulação com Pontos de Cultura já reconhecidos como agentes de mediação territorial. Ademais, é fundamental que os órgãos gestores estaduais e federais incorporem mecanismos de **monitoramento da comunicação pública como critério de avaliação da execução da política**,

vinculando transparência e prestação de contas social ao uso de recursos públicos. Tais medidas são estratégicas para reduzir assimetrias regionais, garantir o direito à informação dos trabalhadores da cultura e fortalecer a Cultura Viva como política estruturante de cidadania cultural.

No Amazonas, grande parte das comunidades e coletivos culturais do interior tomou conhecimento da Política Nacional de Cultura Viva apenas recentemente, sobretudo a partir de ações formativas presenciais, encontros territoriais, fóruns e articulações promovidas por agentes da sociedade civil e por instâncias de representação, como a Comissão Nacional dos Pontos e Pontões de Cultura. Durante anos, a ausência de estratégias sistemáticas de comunicação institucional fez com que a política permanecesse distante dos territórios, apesar de sua existência formal no plano legal. Assim, o desconhecimento sobre conceitos básicos, instrumentos normativos e processos de certificação tornou-se um dos principais entraves à efetivação da Cultura Viva no estado.

A implantação do CPF da Cultura nos municípios, impulsionada apenas a partir de 2025, representa um marco importante nesse processo, ao permitir o reconhecimento formal dos agentes culturais e facilitar sua inserção nos sistemas nacionais de cultura. No entanto, esse avanço também evidencia o atraso histórico na construção de fluxos de informação contínuos entre os níveis federal, estadual e municipal. Em muitos casos, o acesso às políticas culturais ocorreu de forma fragmentada e tardia, reforçando a percepção da Cultura Viva como uma novidade recente, quando, na realidade, trata-se de uma política institucionalizada há mais de uma década.

Esse cenário torna-se ainda mais evidente quando analisado em articulação com as ações federais de fomento à cultura retomadas a partir de 2022. A implementação simultânea da Lei Paulo Gustavo, da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) e da Lei Rouanet reposicionou o debate sobre financiamento cultural no Brasil e incidiu diretamente sobre realidades marcadas por desigualdades históricas, como o Amazonas. Embora esses instrumentos tenham ampliado significativamente o

volume de recursos destinados ao setor cultural, sua efetividade esteve profundamente condicionada à capacidade de comunicação institucional e à mediação territorial das informações.

No Amazonas, a execução da Lei Paulo Gustavo representou, para muitos agentes culturais, o primeiro contato efetivo com recursos federais diretos. Contudo, sua implementação evidenciou fragilidades estruturais da gestão cultural no estado, como a insuficiência de comunicação institucional, a baixa capacidade técnica para elaboração de projetos em municípios do interior e os entraves logísticos impostos pela extensão territorial e pelas especificidades geográficas amazônicas. Esses fatores limitaram a capilaridade da política e restringiram seu alcance junto a coletivos comunitários, povos tradicionais e iniciativas culturais situadas fora dos grandes centros urbanos.

A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), ao propor um financiamento continuado e articulado ao Sistema Nacional de Cultura, apresenta potencial estruturante para a reorganização das políticas culturais no Amazonas. Diferentemente das ações emergenciais, a PNAB exige planejamento, pactuação federativa e institucionalização das políticas públicas. No entanto, sua implementação ocorre em um cenário ainda marcado pela fragilidade dos sistemas culturais municipais e pela limitada integração com políticas de base comunitária, como a Política Nacional de Cultura Viva. A ausência de articulação efetiva entre essas políticas evidencia um dos principais desafios do território: a dificuldade de reconhecer e fortalecer as redes culturais já existentes como estruturas centrais para a execução das políticas públicas.

Nesse contexto, a Lei Rouanet ocupa lugar relevante no financiamento da cultura no Amazonas, sobretudo no apoio a projetos de grande porte e alta visibilidade. Eventos como o Festival de Parintins demonstram a capacidade do mecanismo de incentivo fiscal em mobilizar recursos privados e projetar a cultura amazonense nos cenários nacional e internacional. Contudo, a centralidade da Lei Rouanet também explicita limites estruturais do modelo de renúncia fiscal, que tende a privilegiar iniciativas com

maior capacidade de articulação empresarial e apelo mercadológico, em detrimento de ações culturais comunitárias, territoriais e de menor visibilidade.

A coexistência desses diferentes instrumentos de fomento — emergenciais, continuados e baseados em incentivo fiscal — revela um campo marcado por sobreposições, lacunas e disputas. No Amazonas, a ausência de uma estratégia integrada entre a Lei Paulo Gustavo, a PNAB, a Lei Rouanet e a Política Nacional de Cultura Viva contribuem para a manutenção de desigualdades históricas entre capital e interior, grandes eventos e iniciativas comunitárias. Nesse cenário, a comunicação fragilizada não apenas limita o acesso aos recursos, mas compromete a construção de políticas culturais permanentes e territorialmente justas.

A reduzida quantidade de Pontos e Pontões de Cultura certificados no Amazonas não pode ser analisada apenas sob a ótica administrativa. Trata-se, sobretudo, de uma questão comunicacional. Em um estado de dimensões continentais, a ausência de estratégias de comunicação capilarizadas fez com que inúmeras iniciativas culturais permanecessem à margem da política, desconhecendo os processos de certificação, reconhecimento institucional e articulação em rede. As Instruções Normativas da Política Nacional de Cultura Viva preveem a obrigatoriedade de lançamento de editais em treze municípios do estado; contudo, dados do Mapa da Cultura e do Cadastro Nacional da Rede Cultura Viva indicam que o número de iniciativas formalmente reconhecidas permanece reduzido frente à extensão territorial e ao potencial cultural amazônico.

Esse descompasso evidencia a necessidade de estratégias específicas de comunicação, apoio técnico aos municípios e fortalecimento institucional das redes culturais locais. A fragilidade da institucionalidade cultural no Amazonas — marcada pela descontinuidade administrativa, pela ausência de convênios nos primeiros ciclos da política e pela baixa capacidade técnica de parte dos municípios — reforça a compreensão de que a implementação da Cultura Viva ocorreu, em grande medida, a

partir da mobilização da sociedade civil, e não como resultado de uma política pública plenamente estruturada.

Nesse processo, a atuação da Comissão Nacional dos Pontos e Pontões de Cultura assume papel central. Desde 2014, a presença da representação da CNPdC no Amazonas foi decisiva para a circulação de informações, a ativação das redes culturais, a realização de fóruns e encontros e a incidência política junto ao Ministério da Cultura. Esses espaços de articulação revelam que, no território amazônico, a comunicação ocorre, muitas vezes, de forma horizontal e comunitária, compensando a ausência de fluxos institucionais consistentes.

As redes de Pontos de Cultura, mais do que estruturas formais, configuram-se como espaços vivos de troca de saberes, fortalecimento identitário e construção coletiva de estratégias de sobrevivência cultural. Essa dimensão relacional reafirma o caráter contra-hegemônico da Política Nacional de Cultura Viva e evidencia que, no Amazonas, a comunicação não é apenas meio, mas condição de existência da política pública. Sem estratégias comunicacionais adaptadas às realidades amazônicas, a Cultura Viva corre o risco de permanecer restrita a centros urbanos ou a iniciativas já institucionalizadas, contrariando seus princípios fundadores de descentralização, diversidade e protagonismo social

5. Desafios e perspectivas

A Política Nacional de Cultura Viva estrutura-se a partir da lógica da rede, reconhecendo que a efetividade das políticas culturais depende menos de ações isoladas e mais da capacidade de articulação horizontal entre Pontos e Pontões de Cultura, gestores públicos e sociedade civil. Nesse arranjo, a comunicação deixa de ser apenas um instrumento técnico e passa a constituir um elemento político central, responsável por sustentar fluxos de informação, formação e incidência coletiva. É nesse contexto que a Comissão Nacional dos Pontos e Pontões de Cultura assume papel estratégico como instância de representação, diálogo e formulação compartilhada da política.

A Comissão Nacional atua como mediadora entre os territórios e o Estado, possibilitando que demandas locais, especialmente aquelas oriundas de contextos periféricos e não metropolitanos, sejam incorporadas ao debate nacional. No caso do Amazonas, essa mediação comunicacional revela-se ainda mais relevante, considerando as dificuldades históricas de acesso à informação e a fragilidade dos canais institucionais de comunicação. A presença de representantes amazonenses nesses espaços contribuiu para dar visibilidade às especificidades do território, tensionando o desenho nacional da política e reivindicando adaptações normativas, metodológicas e, sobretudo, comunicacionais.

A realização de Fóruns e Teias da Cultura Viva configura-se como espaço privilegiado de encontro, troca de experiências e fortalecimento identitário dos Pontos de Cultura. Mais do que eventos pontuais, esses espaços cumprem uma função estruturante ao promover a circulação de informações, a construção coletiva de conhecimento e o reconhecimento mútuo entre iniciativas culturais dispersas geograficamente. Para o Amazonas, onde o isolamento territorial e a fragmentação institucional limitam a presença do Estado, os Fóruns e Teias assumem importância ampliada, funcionando como verdadeiros dispositivos de comunicação territorializada.

Nesses encontros, a política se materializa não apenas por meio de discursos institucionais, mas a partir da escuta das experiências concretas dos territórios. A troca direta entre agentes culturais possibilita a tradução das normativas para realidades locais, reduzindo assimetrias de informação e fortalecendo a autonomia das iniciativas comunitárias. Dessa forma, a articulação em rede atua como mecanismo de resistência frente às desigualdades estruturais e como estratégia de reinvenção da política pública em contextos de fragilidade institucional.

A experiência amazonense evidencia que os principais desafios da implementação da Cultura Viva no estado estão diretamente relacionados à comunicação institucional, à limitada capacidade administrativa de muitos municípios e às barreiras logísticas impostas pela extensão territorial. A ausência de fluxos contínuos

de informação compromete não apenas o acesso aos editais, mas a própria compreensão da política enquanto direito cultural. Nesse cenário, a comunicação fragmentada reforça desigualdades já existentes, concentrando oportunidades em regiões com maior estrutura técnica e institucional.

Ao mesmo tempo, a trajetória da Cultura Viva no Amazonas demonstra a potência da articulação em rede e da participação social como estratégias fundamentais para a sustentação da política, mesmo em contextos adversos. A comunicação, quando

construída de forma horizontal e territorializada, torna-se ferramenta de democratização do acesso às políticas públicas e de fortalecimento das identidades culturais locais. Assim, a rede não apenas supre lacunas institucionais, mas produz sentidos, vínculos e pertencimentos que sustentam a política para além do fomento financeiro.

A análise da implementação da Cultura Viva no Amazonas também evidencia desigualdades regionais profundas na distribuição das políticas culturais no Brasil. A concentração de Pontos de Cultura em regiões metropolitanas contrasta com a baixa presença da política em estados de grande extensão territorial, revelando um desequilíbrio estrutural entre centro e periferia. Essa desigualdade não pode ser interpretada apenas como falha de execução, mas como expressão de um modelo de Estado que historicamente enfrenta dificuldades para atuar de forma equitativa em territórios marcados por diversidade sociocultural e complexidade logística.

Nesse sentido, a comparação entre a extensão geográfica do Amazonas e o número de Pontos de Cultura certificados evidencia que a ausência da política não decorre da falta de produção cultural, mas da insuficiência de estratégias comunicacionais e institucionais capazes de reconhecer, mapear e fortalecer as iniciativas existentes. A Cultura Viva, ao propor uma lógica territorializada e participativa, explicita essas contradições e desafia os modelos tradicionais de gestão pública, exigindo políticas diferenciadas, com foco na interiorização, no apoio técnico continuado e no fortalecimento das redes culturais locais.

Dessa forma, a articulação em rede, mediada por instâncias como a Comissão Nacional dos Pontos e Pontões de Cultura e materializada em Fóruns e Teias, consolida-se como elemento central para a efetivação da Política Nacional de Cultura Viva no Amazonas. Mais do que espaços de encontro, esses dispositivos configuram-se como infraestruturas comunicacionais fundamentais, capazes de conectar territórios, traduzir políticas e afirmar a cultura como direito em um dos contextos mais desafiadores do país.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise evidencia que os limites da Política Cultura Viva no Amazonas não se explicam apenas por questões orçamentárias, mas sobretudo por uma comunicação institucional fragilizada. Ao restringir o acesso à informação, essa falha compromete a participação social e enfraquece os Pontos de Cultura.

Conclui-se que fortalecer a Cultura Viva no Amazonas implica reconhecer a comunicação como direito cultural e dever institucional. Sem comunicação pública acessível, contínua e territorializada, a política perde sua capacidade de promover inclusão, diversidade e cidadania cultural.

REFERÊNCIAS

Ministério da Cultura. *Política Nacional de Cultura Viva*. Brasília: MinC, 2014.

Ministério da Cultura. *Mapa da Cultura e Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura*. Brasília: MinC, dados atualizados 2024–2025.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Avaliação do Programa Cultura Viva: arte, educação e cidadania*. Brasília: IPEA, 2010.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Políticas culturais no Brasil: institucionalização, financiamento e desigualdades territoriais*. Brasília: IPEA, 2022.

IberCultura Viva. *Publicações, estudos e relatórios sobre Pontos de Cultura na América Latina*. Secretaria Técnica do Programa IberCultura Viva, edições recentes.

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas. *Cultura Viva no Amazonas: ações, editais e territorialização da política cultural*. Manaus: SEC-AM, 2023–2025.

Fundação Casa de Rui Barbosa. *Políticas culturais, memória e cidadania*. Rio de Janeiro: FCRB, publicações institucionais recentes.

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA NOS ENTES FEDERADOS: UM OLHAR SOBRE OS CASOS DE ARQUIVAMENTOS DE PROJETOS DE LEI[1]

Clarissa Semensato[2]
Rodrigo Capobianco Machado[3]
Gustavo Henrique da Costa Torquato[4]
Larissa Helena Olivares Herédia[5]

RESUMO:
Desde a institucionalização da Cultura Viva como uma política em 2014, observamos um processo de institucionalização da lei nos demais entes federados, seja por indução da própria Política Nacional ou por outros instrumentos jurídicos, com a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Assim, consideramos importante a análise desses processos, além dos casos de proposições estaduais e municipais que foram aprovadas e já estão em vigor, focando, principalmente, os casos de propostas que foram arquivadas por motivos diversos. Dessa forma, o presente artigo busca analisar os casos de arquivamento de projetos de lei referentes à Cultura Viva, a fim de compreender possíveis semelhanças nas motivações dos arquivamentos e explorar as consequências da não institucionalização da política em alguns entes federados.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Viva; Institucionalização; Federalização.

---

[1] O presente artigo compõe o projeto “20 anos de Cultura Viva: pesquisa e formação”, desenvolvido com apoio da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC) através do Consórcio Universitário Cultura Viva (UFBA-UFF-UFPR), e está ligado aos projetos institucionais “Política pública de Cultura Viva” (UFF) e “Cultura Viva - política e conceito: análise de 20 anos da agenda nacional e internacional” (UFPR).

[2] Doutora em Políticas Públicas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Pós-doutoranda em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: clarissaalexandra@gmail.com

[3] Mestrando em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF) e graduado na licenciatura em Geografia na mesma instituição. Integra, como Bolsista de Aperfeiçoamento, o Consórcio Universitário Cultura Viva. | E-mail: rodrigocapobianco.cultura@gmail.com

[4] Mestrando em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULF/UFF) e graduado em Produção Cultural na mesma instituição. Integra, como Bolsista de Aperfeiçoamento, o Consórcio Universitário Cultura Viva. | E-mail: gustavotorquatoprodutor@gmail.com

[5] Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Bacharelanda em Produção Cultural pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); integra o Consórcio Universitário Cultura Viva. | E-mail: larissahelena.ohrs@gmail.com

INTRODUÇÃO

O Consórcio Universitário Cultura Viva, parceria entre as Universidades Federais da Bahia, Fluminense e do Paraná, em conjunto com a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SCDC/MinC), investiga a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) a partir dos 20 anos de seu lançamento. Entre as frentes de produção de pesquisa e análise do Consórcio está o estudo sobre os processos de institucionalização da PNCV nos entes federados distrital, estaduais e municipais. Nessa pesquisa, utilizamos o recorte temporal que compreendeu o período entre os meses de julho de 2014 e julho de 2025. Ao todo, foram analisados 52 documentos de variados entes – estados, municípios e Distrito Federal – dispostos no Boletim Vivo n° 04 do Consórcio[6]. Dentro do recorte compreendido pela publicação, identificamos 38 leis sancionadas, além de 13 projetos de lei (PL) e uma indicação de lei. Das 38 leis[7], 7 são estaduais, e 29 municipais, além da lei federal utilizada como ponto de partida para a análise. Além disso, durante o processo de pesquisa, identificamos projetos de lei que não foram aprovados e que tiveram seus textos arquivados, criando entraves na efetividade da capilarização da PNCV em alguns dos territórios nacionais.

Seguindo nessa base documental a partir do estudo da capilarização da PNCV nas gestões regionais e locais, o objetivo geral do presente artigo é investigar os casos dos arquivamentos dos projetos de lei. Dessa forma, intentamos identificar, a partir desses estudos de caso, as possíveis motivações e, também, semelhanças entre os arquivamentos com base nas justificativas dos gestores de cultura. Ademais, buscamos contribuir, ainda que de modo introdutório, para que novos trabalhos sejam produzidos com o objetivo de aferir quais são principais consequências do arquivamento de projetos de leis tão relevantes para os grupos de sujeitos e suas práticas.

---

[6] A publicação, intitulada ***Cultura Viva nos territórios: cartografia da institucionalização em estados e municípios*** faz parte de uma série de boletins do Consórcio Universitário Cultura Viva, e está disponível no seguinte sítio eletrônico: https://consorcioculturaviva.uff.br.

[7] A soma da lei federal, mais 7 leis estaduais e as 29 municipais é de 37 leis. Quando falamos de 38 leis nesses dados gerais, consideram o caso de Minas Gerais, que sancionou uma primeira lei em 2018, que foi substituída pela lei de 2023, em vigor. Consideramos quantitativamente a soma das duas leis, mas em termos de análise de institucionalização, focamos qualitativamente nos esforços de leitura sobre a lei de 2023.

Para atender aos objetivos deste artigo, a metodologia se dará, primeiro, a partir da revisão bibliográfica, utilizando debates acerca da democracia cultural e a importância dessa abordagem sobre políticas culturais, a partir de contribuições de Rubim (2011), Lacerda (2010) e Botelho (2001). E, a respeito da própria PNCV, apresentamos os debates a partir de Rodrigues e Lima (2023) e Turino (2010). Além da revisão bibliográfica, compõe a metodologia os estudos de caso sobre os arquivamentos, a partir de análise documental, de 4 casos levantados pelo Boletim Vivo nº 04. São eles: os Projetos de Lei municipais de Unaí/MG, Palmas/TO, Porto Alegre/RS e Rio de Janeiro/RJ, além do PL do estado do Pará.

REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

Ao tratar de políticas culturais, Rodrigues e Lima (2023) reforçam o entendimento que essas não são exclusivamente da esfera governamental. Segundo os autores, tais instrumentos devem fortalecer possibilidades das políticas culturais disputadas pela sociedade serem os mecanismos embasadores das políticas públicas de cultura e das institucionalidades criadas para esse exercício. Também nessa esteira, Victor Vich (2022), reitera que sua existência é crucial para a mudança no panorama de desigualdades da sociedade. Segundo ele, as políticas culturais

> [...] devem ser entendidas como instância crítica ante a aceitação do capitalismo como momento final da história e, como uma maneira de questionar a redução dos antagonismos sociais como uma simples questão de valores. As políticas culturais servem, não como dispositivos governamentais e de controle social, mas como instrumentos para construir uma cidadania mais crítica de si mesma e do mundo (p. 154).

Existem dois importantes paradigmas para a formulação de políticas culturais no mundo: a democratização da cultura e a democracia cultural (LACERDA, 2010, p. 1). Em referência ao primeiro, ele tem como alicerce a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural (RUBIM, 2007). Um dos maiores objetivos destas modalidades de política cultural era assegurar a ampliação da distribuição dos bens culturais entre a população, criando condições de acesso desta às instituições e espaços públicos culturais (LACERDA, 2010, p. 2). No entanto, inúmeras críticas são destinadas às

políticas de democratização da cultura, sendo uma delas a problematização do "levar cultura" aos sujeitos, desconsiderando suas práticas locais como práticas culturais legítimas[8]. Ademais, outras críticas em relação a este modelo estão atreladas à

> [...] centralização da formulação e implantação de políticas culturais no Estado, enquanto instância quase que exclusiva dessas competências além de suscitar questionamentos quanto ao caráter democrático e participativo da sociedade, enfraquece as potencialidades do seu tecido social e no que se refere às políticas públicas, torna questionáveis o grau de legitimidade e continuidade das ações propostas (LACERDA, 2010, p. 3).

No caso da democracia cultural, ela exige concomitantemente ao processo de pluralização da noção de público, uma ampliação do conceito de cultura (LACERDA, 2010, p. 8). A partir dos seus postulados, estabelecer políticas culturais baseadas na democracia cultural em uma sociedade contemporânea, consiste em proporcionar condições que tornem possível o acesso, fruição, produção e distribuição da cultura por todos os cidadãos (LACERDA, 2010). Dessa maneira, podemos observar que uma questão posta que é incorporada ao modelo de democracia cultural é o entendimento da diversidade cultural como estratégia para a formulação de políticas culturais (LACERDA, 2010, p.07). Com isso, segundo a autora:

> [...] as políticas culturais formuladas a partir desse novo prisma objetivam, dentre outras coisas, a descentralização das ações culturais, contemplando inclusive processos de municipalização da cultura. A descentralização, além de promover maior interlocução entre os diferentes níveis da gestão pública, favorece o desenvolvimento das expressões culturais locais, aproximando ainda mais poder público e sociedade (LACERDA, 2010, p. 6).

Essa descentralização das ações defendida por Lacerda vai de encontro ao atual estágio de implementação dos Pontos e Pontões de Cultura, institucionalizados em âmbito federal a partir do então Programa Cultura Viva, em 2004. Célio Turino,

[8] "O conceito de cultura utilizado nessas políticas restringe-se à cultura erudita, legitimada pelas elites produtoras de parâmetros estéticos, desconsiderando a diversidade cultural, obedecendo à lógica de hierarquia cultural. Outro problema na concepção de democratização da cultura refere-se à noção de público como homogêneo, sendo a fruição oferecida a uma só caracterização de pessoas. O paradigma da democratização cultural considera que somente a fruição, enquanto momento do sistema cultural, contribui para a formação do capital cultural do indivíduo, desprezando a relevância de processos de produção cultural para constituição desse capital." (LACERDA, 2010, p. 04)

responsável pela criação desses instrumentos, nos ajuda a compreender a iniciativa como uma reinvenção da noção de política cultural a partir da gestão pública:

> No lugar de impor uma programação cultural ou chamar os grupos culturais para dizerem o que querem (ou necessitam), perguntamos como querem. Ao invés de entender a cultura como produto, ela é reconhecida como processo. [...] Invertemos a forma de abordar os grupos sociais: o Ministério da Cultura diz quanto pode oferecer e os proponentes definem, a partir de seu ponto de vista e de suas necessidades, como aplicarão os recursos (TURINO, 2010, p. 63-64).

Para efetivar a aplicação do conceito dos Pontos de Cultura e da distribuição de recursos com autonomia aos agentes, era necessário pensar mecanismos, instrumentos e ferramentas da Cultura Viva também a partir dos estados e municípios, justamente pensando numa gestão pública com maior inserção nos contextos regionais e locais. Ou seja, mesmo com a fixação da Cultura Viva como uma política de Estado, a partir da sua institucionalização por meio da Lei nº 13.018 de 2014, há a necessidade de fortalecer a gestão desta política com a participação ativa dos demais entes federados.

Botelho (2001, p. 75) reitera que, mesmo que as políticas de democracia cultural devam ser preocupação de todos os entes federados, “o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas”. Desse modo, essas duas instâncias devem ter ações diretas, porém sempre em parceria com o nível municipal que, segundo a autora, deve ser sempre o propulsor de qualquer ação conjunta (BOTELHO, 2001).

Nessa esteira, a partir da PNCV, em 2014, legislações estaduais e municipais sobre Cultura Viva foram criadas com a possibilidade de fortalecer a injeção de recursos nos Pontos e Pontões de Cultura, além de permitir uma maior participação social na gestão da Cultura Viva, a partir dos conselhos, dos fóruns e dos comitês gestores, tanto com a atuação dos agentes culturais locais quanto de representantes do poder público inseridos nessas localidades.

O Boletim Vivo levantou e analisou diferentes legislações e normativas sobre Cultura Viva, além de apontar alguns casos de arquivamentos de projetos de lei. Para este estudo, apresentamos, a seguir, um aprofundamento em 5 casos de PLs que foram

arquivados, analisando, sobretudo, as justificativas apresentadas pelos gestores para tal decisão.

OS CASOS DE ARQUIVAMENTO

Dos 5 casos de arquivamentos, 4 são de experiências municipais, sendo elas: PLs do Rio de Janeiro/RJ, de Porto Alegre/RS, Palmas/TO e Unaí/MG. O quinto caso é referente a uma tentativa de inserção na agenda pública estadual, o PL do estado do Pará.

Projeto de Lei do município do Rio de Janeiro/RJ

Proposto na data de 02 de outubro de 2012, pelo Vereador Reimont (PT), o PL nº 1550/2012, com tempo de tramitação de aproximadamente de 13 anos, possui como ementa instituir "o Cultura Viva - Sistema de Incentivo e Desenvolvimento das Ações de Cultura, Educação e Cidadania, no município do Rio de Janeiro". No ano de 2022, houve a apresentação de duas emendas pelo Vereador Átila Nunes (PT). Na primeira, uma Emenda Modificativa, o político propõe alterar o texto do artigo 1º, modificando a palavra "normas" por "critérios", além da alteração do artigo 3º, que originalmente listava os beneficiários da política e que passou a ter como redação: "Compete ao Poder Executivo definir os beneficiários do Cultura Viva". A segunda documentação, uma Emenda Supressiva, propôs a retirada da redação dos arts. 5º, 7º, 8º e 9º do texto do PL. Originalmente, os textos desses artigos traziam a seguinte redação:

> **Art. 5°** - Para fins previstos nesta lei, se reconhece como Ponto de Cultura a toda organização, associação e agrupamento artístico-cultural sem fins lucrativos da sociedade civil, que desenvolva e promova iniciativas nos mais diferentes campos, tomando a arte e as manifestações culturais como ferramentas principais para o desenvolvimento de capacidades individuais e coletivas e como gerador de trocas no entorno de suas comunidades para contribuir com uma melhor qualidade de vida.
> **Parágrafo único** - O Ponto de Cultura não terá um modelo único, de projeto, de ações desenvolvidas, de instalações físicas, de programação ou atividade. Mas um aspecto que será comum a todos é o compartilhamento entre os diversos níveis do poder público envolvido e a comunidade local, entendendo-se aí não somente os

> agentes institucionais ou específicos da produção artística, como também usuários e agentes sociais em um sentido mais amplo.
> **Art. 7º** - Fica estabelecido que o método de escolha dos parceiros será por adesão e o recebimento de propostas se dará a partir de chamamento público por edital, cabendo à Secretaria do Município do Rio de Janeiro definir parâmetros, critérios e recursos.
> **Art. 8º** - O edital tem por objetivo a concessão de apoio, de preferência na forma de prêmio, por meio de repasse de recursos financeiros do órgão municipal de cultura a Pontos de Cultura, para projetos culturais que desenvolvam ações continuadas em pelo menos uma das áreas de Culturas Populares, grupos étnico-culturais, patrimônio material, audiovisual e radiodifusão, culturas digitais, gestão e formação cultural, pensamento e memória, expressões artísticas, e/ou ações transversais.
> **Art. 9º** - Podem participar do edital pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural como associações, sindicatos, cooperativas, escolas caracterizadas como comunitárias, associações de pais e mestres ou organizações tituladas como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) e Pontos de Cultura, todos sediados e com atuação comprovada na área cultural há pelo menos dois anos no Município do Rio de Janeiro.

Ambas as emendas tiveram como justificativa o aprimoramento da redação do PL. Em 2023, os documentos passaram por avaliação da Comissão de Justiça e Redação, com aprovação do parecer “pela constitucionalidade” do Relator Vereador Inaldo Silva (Republicanos). No ano de 2024, as emendas tiveram parecer “favorável” da Relatora Vereadora Teresa Bergher (Cidadania/PSDB), que foi aprovado pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos.

O fato curioso neste caso é que, iniciado em 2012, o Projeto de Lei tramitou até 2013 com um parecer favorável. No entanto, o documento retornou à Mesa Diretora para dar continuidade à tramitação apenas em 2022, com as emendas do Vereador Átila Nunes. Porém, o Projeto de Lei foi arquivado em janeiro de 2025, com justificativa baseada no texto da Resolução nº 584/1989 da Câmara dos Vereadores do município do Rio de Janeiro, que versa, no artigo 1º, sobre a possibilidade de arquivamento:

> Art. 1º. No início de cada Legislatura o Presidente da Câmara Municipal remeterá ao arquivo todos os projetos da Legislatura anterior e as Mensagens indicando membros para o Tribunal de Contas, independentemente do estágio de tramitação em que se encontrem.

Ou seja, ainda que os pareceres das Comissões (Justiça e Redação; Ciência, Tecnologia, Comunicação e Informática; Higiene, Saúde Pública e Bem-Estar Social e Educação e Cultura) fossem favoráveis à proposição da lei, além dos pareceres a partir das emendas propostas, o PL foi arquivado dada a tramitação morosa, que excedeu o prazo estabelecido pelo regulamento da Câmara de Vereadores. Em contrapartida, o texto da Resolução traz, no artigo 3º, a possibilidade de qualquer vereador(a) solicitar ao presidente da Câmara o desarquivamento de Projeto de Lei, o que abre margem para possíveis novos desdobramentos e, eventualmente, resultar na instituição da Política Municipal de Cultura Viva do Rio de Janeiro. Ainda em 2025, mesmo após o arquivamento, a tramitação do PL registrou que o documento fora distribuído para diferentes comissões, incluindo algumas nas quais houve parecer favorável antes do arquivamento. Entretanto, nenhuma dessas novas movimentações registrou parecer até o momento[9]

Ainda, é relevante ressaltar que não é a primeira experiência de institucionalização de uma política cultural nacional que não teve lastro como legislação local no Rio de Janeiro, tendo em vista que ainda hoje não há Plano Municipal de Cultura instituído, o que gera críticas por parte dos setores da sociedade civil que possuem relações com a produção cultural local[10].

Projeto de Lei do município de Porto Alegre/RS

Proposto na data de 22 de dezembro de 2015, pela Vereadora Sofia Cavedon (PT), o PL nº 298/2015 propõe a Política Municipal de Cultura Viva na capital gaúcha. Com tempo de tramitação de aproximadamente 10 anos, essa é uma experiência que demonstra as disputas acerca do entendimento da competência em legislar sobre a Cultura Viva no município. Em primeiro lugar, a Procuradoria da Câmara afirmou que alguns conteúdos do PL (arts. 1º e 7º, e 11 a 26) implicariam em interferências na gestão

[9] Todas as informações presentes neste tópico do texto podem ser verificadas no sítio eletrônico da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, no seguinte endereço: https://www.camara.rio/atividade-parlamentar/processo-legislativo/pl. Acesso em: 18 fev. 2026.

[10] “Entre discursos e descasos: o Rio de Janeiro e a farsa da Cultura Oficial”. Disponível em: https://diariodorio.com/entre-discursos-e-descasos-o-rio-de-janeiro-e-a-farsa-da-cultura-oficial/. Acesso em 13 fev. 2026

municipal, com possibilidade de violação aos dispostos na Lei Orgânica do Município que trata das competências do Poder Executivo. Vejamos o que disse o Procurador-Geral Claudio Roberto Velasquez no Parecer nº 580/17:

> É submetido a exame desta Procuradoria, para parecer prévio, o Projeto de Lei do Legislativo
> em epígrafe, que cria a Política Municipal de Cultura Viva.
> A Carta Magna estatui que é de competência dos Municípios legislar sobre assuntos de interesse local (art. 30, inciso I).
> Na forma do que dispõe a Constituição da República, compete aos Municípios legislar sobre assuntos de interesse local e, de forma comum com a União e o Estado, proporcionar os meios de acesso à cultura, sendo obrigação do Estado garantir a todos o pleno exercício dos meios culturais, o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiar e incentivar a difusão das manifestações culturais (arts. 23, inciso V, 30, inciso I, e 215, *caput*).
> A Lei Orgânica, por sua vez, estatui competir ao Município de Porto Alegre prover tudo quanto concerne ao interesse local, tendo por objetivo o pleno desenvolvimento de suas funções sociais, sendo seu dever estimular a cultura e apoiar e incentivar a difusão e circulação de bens culturais (art. 9º, inciso II, 193, e 195, inciso IV).
> A matéria objeto do projeto de lei se insere no âmbito de competência municipal, inexistindo óbice jurídico à tramitação, sob tal enfoque.
> Ressalvo, contudo, que os conteúdos normativos de seus artigos 1º e 7º, e 11 a 26, porque implicam interferência na gestão municipal, vênia concedida, incidem em violação ao disposto no artigo 94, incisos IV, VII e XII, da Lei Orgânica, que defere competência privativa ao Chefe do Poder Executivo realizar a administração do Município.
> É o parecer, *sub censura*.

Os textos dos artigos são:

> **Art. 1º** Fica criada a Política Municipal de Cultura Viva, com base no caput do art. 215 da Constituição Federal e na parceria com a União, o Estado do Rio Grande do Sul e a sociedade civil no campo da cultura, que passará a compor o Sistema Municipal de Cultura, criado pela Lei Complementar nº 399, de 14 de janeiro de 1997, alterada pela Lei Complementar nº 660, de 7 de dezembro de 2010, para ampliar o acesso dos munícipes às condições de exercício dos direitos culturais.
> **Art. 7º** Para compor o Cadastro da Política Municipal de Cultura Viva, deverá o interessado:
> **I** – inscrever-se na Secretaria Municipal da Cultura – SMC –;
> **II** – ser avaliado pelo Comitê Gestor da Política Municipal de Cultura Viva; e
> **III** – receber do Comitê Gestor da Política Municipal de Cultura Viva certificado de Ponto de Cultura ou de Pontão de Cultura.

Já os arts. 11 a 26 englobam todas as demais redações do PL, desde a *Seção IV - Das Instâncias de Articulação, Pactuação e Deliberação*, tratando da configuração e das competências do Comitê Gestor e Comitês Gestores Comunitários, passando pela *Seção V - Do Órgão Gestor*, para falar das atribuições e responsabilidades da Secretaria Municipal da Cultura para com a Cultura Viva, seguindo para a Seção *VI - Da Disponibilização de Recursos*, para tratar da gestão e distribuição dos recursos, chegando à *Seção VII - Das Regras Gerais* e às disposições gerais.

O que nos parece, a partir do documento da Procuradoria, é um entendimento restrito da gestão da Cultura Viva apenas sob a responsabilidade e atuação do Poder Executivo, focada exclusivamente na gestão do/a prefeito/a. Os artigos apontados pelo parecer dissertam sobre a cogestão da política municipal com a participação dos agentes sociais e culturais, algo que é previsto e incentivado desde à PNCV em 2014. Ou seja, os apontamentos do parecer não consideram o papel de fortalecimento e potencialização do protagonismo social na gestão da política.

Seguindo, a Comissão de Constituição de Justiça e a Comissão de Finanças, Orçamento e do Mercosul rejeitaram a proposta a partir dos argumentos levantados pela Procuradoria. Além disso, há registros de uma contestação aos pareceres negativos destas comissões por parte da autora do projeto e também de um parecer favorável da Comissão de Educação, Cultura, Esporte e Juventude. Entretanto, tais elementos não se mostraram suficientes para a sanção do Projeto de Lei. O projeto foi arquivado sob a alegação de suposta “violação do princípio da separação de poderes”. Dessa forma, sustentou-se que, ao elaborar a norma, o Poder Legislativo estaria extrapolando suas atribuições e invadindo a esfera de competência do Poder Executivo na condução da política pública.

Projeto de Lei do município de Unaí/MG

Este é um caso curioso pois houve tentativa de inserção da Cultura Viva na agenda pública como lei própria, a partir do PL nº 58 de 24 de setembro de 2024, de autoria do prefeito José Gomes Branquinho (PSDB). Porém, o Projeto de Lei em

questão foi arquivado em 10 de dezembro de 2024 após pedido de retirada por parte do próprio autor, realizado no dia 19 de novembro de 2024. Cabe informar que o conteúdo deste PL nº 58 seguia à risca o texto da lei federal de Cultura Viva nº 13.018/2014. Em ofício encaminhado ao prefeito pela Comissão de Constituição, Legislação, Redação e Direitos Humanos no dia 08 de outubro, o vereador Edimilton Andrade (União Brasil) argumentou que a propositura era mera repetição do texto da lei federal, sem que houvesse as devidas adaptações para a municipalidade.

O presidente da Comissão também questionou se os mecanismos de repasse de recursos seguiriam o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC ou seguiriam os parâmetros da Lei nº 4.320/1964, que exige autorização legislativa específica. Dentre outras considerações feitas pela Comissão, incluem-se trechos específicos do texto do PL que não foram adaptados para a realidade da administração local, mantendo parâmetros idênticos aos da lei federal. Por fim, o vereador deixou em aberto a possibilidade de o poder Executivo realizar as devidas alterações para implementação da Lei Municipal de Cultura Viva no município de Unaí, não descartando portanto essa possibilidade.

Em oposição, ao invés de realizar as devidas alterações no texto e institucionalizar uma lei própria sobre a Cultura Viva, a municipalidade optou por incluir a Política Municipal de Cultura Viva na lei que dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura do município, a partir da alteração da Lei nº 3.381, de 29 de dezembro de 2020. Esta alteração se deu em 09 de dezembro de 2024 através do PL nº 59 de 24 de setembro daquele ano, proposto pelo próprio prefeito na mesma data, e que tramitou simultaneamente[11].

[11] Outro dado interessante sobre este caso envolve os próprios procedimentos de coleta de dados da presente pesquisa. As informações sobre a tramitação do PL nº58/2024 foram coletadas no Site da Câmara Municipal de Unaí no dia 29/09/2025 e salvas em formato “página web - html” no computador. Posteriormente, quando estavam sendo realizadas as inferências sobre os dados, percebemos que as matérias legislativas não constavam mais no site da câmara, estando atualmente indisponíveis para consulta pública nos canais oficiais. Tal fato atesta a falta de comprometimento com a transparência dos trâmites legislativos, comum em muitas municipalidades. Disponibilizamos os documentos fonte coletados no seguinte link de acesso.

Projeto de Lei do município de Palmas/TO

O município de Palmas tem em seu histórico legislativo dois Projetos de Lei sobre Cultura Viva: o primeiro, do ano de 2021, de autoria da Vereadora Janad Valcari (Podemos)[12], e o segundo, o PL nº 20, apresentado no dia 06 de fevereiro de 2025, de autoria da Vereadora Thamires Costa Rosa Lima (PT). A proposição de 2025 passou pela Comissão de Constituição, Justiça e Redação e foi encaminhada à Procuradoria Geral da Câmara Municipal para a emissão de Parecer Jurídico. Neste ponto, vale analisar dois trechos do texto da análise jurídica do Parecer, que, vale dizer, reconheceu a constitucionalidade do PL:

> A competência para legislar em matéria de cultura é concorrente entre União, Estados e Distrito Federal (art. 24, IX, da CF). Desse modo, nessa matéria, a União se limita a estabelecer as normas gerais (art. 24, § 1º), mas isso não exclui a competência suplementar dos Estados (art. 24, § 2º) e tampouco a dos Municípios de suplementar a legislação federal e a estadual no que couber (art. 30, II, da CF).
> Logo, não resta dúvida de que a municipalidade pode articular e fomentar a cultura, desde que as providências almejadas integrem a sua esfera de disponibilidade política e sejam efetivamente concretizados do interesse público local.

Diferente do que vimos no caso de Porto Alegre, por exemplo, no estudo de Palmas o Parecer da Procuradora Eduarda Maria Coelho pondera sobre a responsabilidade da municipalidade em legislar de forma suplementar ao estado e ao governo federal. Ou seja, partindo desse entendimento, cabe ao município de Palmas criar uma legislação local sobre Cultura Viva que atue em conjunto com a legislação federal. A capilarização da política é, aqui, atestada como parte do procedimento jurídico-administrativo do município, e não questionada como uma possível invasão de competências entre os Poderes.

Porém, ainda que o Parecer Jurídico, de 28 de fevereiro daquele ano, tenha sido favorável à aprovação do PL, em 8 de abril a própria Vereadora Thamires, autora do PL, solicitou a retirada do processo da tramitação, justificando que a mesma necessitava analisar o projeto a partir da escuta do público interessado. Com isso, entende-se que a

[12] Não foi possível acessar as informações sobre tramitação do PL de 2021, visto que o processo não estava disponível até o momento da escrita deste texto, em 23 de fevereiro de 2026.

legisladora pode realizar um fórum com a sociedade civil para discutir e escutar novas propostas para o PL. Desde então, o projeto segue sem tramitação na casa legislativa.

Estado do Pará

Proposto na data de 22 de maio de 2018, pelo Deputado Lélio Costa (PC do B), o PL nº 106/2018 disserta sobre a Política Estadual de Cultura Viva para o estado do Pará. Com tempo de tramitação aproximadamente de 1 ano, o Projeto de Lei contou com a presença de um parecer favorável da Comissão de Constituição e Justiça da Assembleia Legislativa do Estado do Pará, de 04 de setembro daquele ano. No entanto, o PL foi arquivado no ano seguinte, e o documento de arquivamento não está disponível para consulta, o que nos impede de realizar uma análise mais profunda sobre tal motivação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo suscita, dentre alguns debates, aquele que aborda a real necessidade de legislações locais da Cultura Viva, tendo em vista a existência da Lei federal, ou mesmo a Política Nacional Aldir Blanc de Incentivo à Cultura (PNAB), que a referenda ao vincular repasses para a PNCV em sua regulamentação. De fato, a implementação de ações para a Cultura Viva ou a execução da PNAB em âmbito local, não demandam necessariamente a existência de leis municipais ou estaduais de Cultura Viva.

Ainda assim, defendemos que o processo de institucionalização se faz necessário para que a PNCV consiga efetivar o processo de capilarização da Cultura Viva a partir das realidades locais, e assim atingir mais agentes culturais nos territórios. Institucionalizar nos entes federados uma política de âmbito nacional é um estímulo a sua fixação como uma política de Estado, mitigando possíveis flutuações de investimentos em períodos de exceção ou de um período em que as políticas culturais são alvos de críticas infundadas e perdas de investimentos.

Além de proporcionar mais capilarização da política, fortalecimento e reconhecimento regional, leis municipais e estaduais propiciam mais mecanismos de

fomento aos grupos de interesse. E, do ponto de vista da administração pública, elas favorecem a inovação das práticas de apoio do Estado à cultura, o que é crucial para este campo, que, com frequência, enfrenta dificuldades no modelo de estado burocrático brasileiro.

Além disso, é bem válido ponderar que os anos pregressos de investimentos ínfimos na PNCV podem (hipoteticamente) ter levado a um esvanecimento conceitual da Cultura Viva; e a atual disponibilidade de recursos pela PNAB demanda este zelo: o compromisso com as definições filosóficas, bem como com a história da construção da PNCV. Gestões estaduais e municipais que possivelmente se afastem dos referenciais das legislações federais podem, eventualmente, atribuir chancela de Ponto de Cultura a qualquer grupo, incluindo aqueles que não se configuram com base comunitária, por exemplo. Legislações locais – e legislações bem elaboradas, seja do ponto de vista técnico ou da efetivação da democracia cultural, sem dúvida contribuíram não só com segurança conceitual da política, como também com seu aprimoramento.

Por fim, também é válido abordar que a frequente justificativa nos PLs sobre a invasão de competências entre os Poderes demonstra a necessidade de debater urgentemente onde se situam os limites de legislar sobre cultura. Sendo a cultura uma responsabilidade partilhada entre todos os entes, e, num país de lógica federativa, não deveria ser visto como problema a existência de dispositivos indutores (como leis) do centro para as localidades, logicamente respeitando-se as autonomias. E, se a Cultura Viva advém como demanda do povo, porque não poderia esta ser institucionalizada e estabelecida como política de Estado, sob a responsabilidade dos governos implementarem? Refletir sobre isso é fundamental, num país onde a tradição das políticas públicas de cultura advindas do Executivo, sobretudo nas municipalidades, sofrem desvalorização e descontinuidades; e, as leis – somadas aos efeitos materiais que elas devem provocar – são capazes de minimizar desigualdades territoriais e atrelar compromissos dos Poderes Executivos para com a cultura em longo prazo.

Referências Bibliográficas

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas culturais. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, Vol. 15, n. 2, p.73-83, abr./jun. 2001.

LACERDA, Alice Pires. Democratização da cultura X democracia cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. *In:* Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis. 2010, Rio de Janeiro. Anais do Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis, 2010. v.. p. 1-13.

RODRIGUES, Luiz Augusto F.; LIMA, Deborah R. Cultura e suas políticas no Brasil do século XXI. *In:* COSTA, M. A. N. (org.). Políticas Públicas Estruturantes do Século XXI. Curitiba: Appris, 2023. p. 183-208.

TURINO, Célio. Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

DA INTERMITÊNCIA À INSTÂNCIA – DESAFIOS DE CONTINUIDADE

Juliano Ricci Jacopini[1]

RESUMO:
O artigo analisa a horizontalidade como prática insurgente de organização cultural na América Latina, em contexto de descontinuidade das políticas públicas e predominância da lógica editalizada. A partir da experiência do Festival Fronteiras Brasil e da Casa PIPA, no interior paulista, discute-se a construção de instâncias territoriais capazes de sustentar produção, formação e circulação artística ao longo de quinze anos. Argumenta-se que tais experiências não substituem o Estado, mas tensionam sua intermitência, revelando limites da municipalização da Política Nacional Aldir Blanc e da fragmentação do financiamento cultural. Defende-se o aprofundamento da política Cultura Viva por meio de subvenção federativa contínua aos Pontos de Cultura e da criação de corredores culturais regionais, deslocando o foco da competição para a continuidade e da centralidade para a relação.

PALAVRAS-CHAVE: Horizontalidade; Pontos de Cultura; Fronteiras Brasil, Casa PIPA; Territorialidade.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Tecendo a Manhã – João Cabral de Melo Neto

[1] Pós-Doutorando em Artes da Cena, Doutor em Artes da Cena e Mestre em Educação e Arte (Unicamp); Artista residente e produtor cultural da Casa PIPA e da Cia. Labirinto de Teatro. www.casapipa.art.br / www.cialabirinto.com.br / jacopini@unicamp.br

Tecendo o Amanhã

A discussão sobre políticas culturais tende a concentrar-se em instrumentos — leis, editais, fundos, sistemas de financiamento — como se a política fosse essencialmente um problema de gestão de recursos. No entanto, antes de ser um campo administrativo, a política cultural é um regime de organização do sensível e de distribuição de legitimidades. Ela define o que é cultura, quem pode produzi-la, quais práticas merecem reconhecimento institucional e quais permanecem à margem.

Nesse sentido, modos de produção cultural não são apenas arranjos técnicos; são também regimes epistêmicos. Organizam não apenas fluxos de financiamento, mas formas de conhecimento, critérios de validação simbólica e hierarquias territoriais. A colonialidade do poder, como formulada por Aníbal Quijano (2005), não opera somente nas estruturas econômicas ou raciais, mas também na produção de saber e na organização da cultura. A modernidade instituiu um modelo vertical de legitimação cultural: centros irradiadores, periferias receptoras; produtores autorizados, públicos consumidores; artistas consagrados, territórios invisibilizados. A lógica mercadológica contemporânea reorganiza essas hierarquias, mas não as dissolve. Apenas desloca os critérios de centralidade para a rentabilidade e a visibilidade. No campo das políticas culturais latino-americanas, esse modelo se manifesta de modo particularmente sensível. Mesmo quando há expansão de acesso a recursos públicos, a estrutura de validação continua muitas vezes orientada por critérios centralizadores: editais formulados a partir de paradigmas urbanos, circulação concentrada em capitais, reconhecimento condicionado à inserção em circuitos hegemônicos.

Boaventura de Sousa Santos (2010) denomina “Epistemologias do Sul” os saberes que emergem das experiências históricas de opressão e resistência, saberes que não se estruturam a partir da lógica moderna eurocêntrica, mas a partir de práticas comunitárias, relacionais e territoriais. Transposta para o campo cultural, essa noção permite perguntar: é possível pensar modos de produção e circulação artística que não reproduzam a matriz vertical moderna, ainda que operem dentro de Estados nacionais e economias capitalistas?

Essa pergunta desloca o debate. Não se trata apenas de discutir financiamento ou gestão participativa, mas de interrogar o próprio modelo de organização cultural herdado da modernidade colonial: centralizado, competitivo, hierárquico e baseado na distinção entre produtores e receptores.

Experiências culturais territorializadas que operam a partir de redes de hospitalidade, convivência e intercâmbio prolongado no tempo tensionam esse modelo. Elas não se estruturam prioritariamente pela lógica da competição por recursos, mas pela construção de instâncias coletivas que articulam produção, formação e circulação de maneira indissociável. O conhecimento não circula como produto acabado, mas como prática compartilhada. Nesse ponto, a discussão deixa de ser apenas administrativa e torna-se epistêmica. Se o modelo hegemônico de política cultural se organiza a partir da verticalidade — Estado que distribui, mercado que seleciona, centros que irradiam —, experiências baseadas na construção de redes horizontais podem indicar não apenas uma alternativa operacional, mas um outro modo de conhecer e organizar a cultura.

É nessa inflexão que emerge a hipótese central deste texto: certos modos de produção cultural territorializados na América Latina podem ser compreendidos como exercícios que deslocam a centralidade, redistribuem legitimidades e organizam a circulação e a criação artística a partir da relação e não da hierarquia.

Antes de nomear essa prática como horizontalidade, é necessário reconhecê-la como gesto epistêmico. Não se trata apenas de trabalhar “sem hierarquia”, mas de produzir conhecimento e cultura a partir de outras matrizes de organização: comunitárias, relacionais, insurgentes. A questão que se impõe, então, é a seguinte: quando práticas culturais assumem a tarefa de sustentar processos no tempo, organizar redes de intercâmbio fora do eixo central e articular produção e formação como dimensões inseparáveis, estaríamos diante de uma política cultural emergente que opera como epistemologia situada?

A horizontalidade, entendida aqui não como ausência de estrutura, mas como redistribuição relacional de poder e conhecimento, tensiona esse modelo. Ela reorganiza

a produção cultural a partir da convivência, da coautoria, da construção de redes territoriais e da circulação baseada na reciprocidade e não apenas na validação mercadológica ou estatal.

Importa sublinhar: horizontalidade não significa dissolução de conflitos ou eliminação de diferenças. Como advertia Victor Turner (2015) ao tratar da *communitas*, estados antiestruturais não substituem a estrutura; revelam sua historicidade. A horizontalidade é, portanto, prática provisória e tensionada, permanentemente ameaçada pelas condições materiais em que se realiza. Seu caráter insurgente não reside na pureza organizacional, mas na recusa à naturalização da verticalidade como única forma possível de organização cultural.

Na América Latina, essa prática encontra ressonância em experiências que articulam criação, memória e território como dimensões indissociáveis. Silvia Rivera Cusicanqui (2010), ao discutir a comunalidade andina, aponta para formas de organização que não se estruturam pela lógica individualista moderna, mas pela reciprocidade e pela interdependência. Transposta ao campo cultural, essa perspectiva permite compreender coletividades artísticas como comunidades de produção de sentido que operam simultaneamente no plano estético e no plano político. A reexistência — termo recorrente nos debates latino-americanos contemporâneos — indica precisamente essa capacidade de continuar existindo apesar da violência estrutural, não apenas resistindo, mas produzindo mundos. No campo artístico, reexistir implica criar condições materiais e simbólicas para que práticas coletivas não sejam dissolvidas pela intermitência das políticas públicas nem absorvidas integralmente pela lógica de mercado. É nessa direção que a horizontalidade assume estatuto epistemológico. Ela reorganiza: a autoria (de centralizada para compartilhada); a circulação (de concentrada para relacional); a formação (de vertical para dialógica); o território (de periferia a centro relacional). Ao operar dessa maneira, produz não apenas espetáculos ou eventos, mas formas de conhecimento situadas. A cultura deixa de ser concebida como produto a ser distribuído e passa a ser compreendida como processo de construção coletiva de mundo.

No Brasil, a formulação da política Cultura Viva, idealizada por Célio Turino (2010) nos anos 2000, representou um marco importante nesse deslocamento. Ao reconhecer e fortalecer iniciativas já existentes nos territórios — os Pontos de Cultura — o Estado não se colocava como criador de cultura, mas como indutor de redes. O princípio não era verticalizar ações, mas potencializar práticas comunitárias autônomas. A política operava, ao menos em sua formulação original, como dispositivo de capilarização: recursos públicos sustentando processos vivos, e não apenas projetos pontuais. Entretanto, as inflexões recentes no desenho da política cultural brasileira evidenciam um paradoxo. A incorporação dos Pontos de Cultura no interior da Política Nacional Aldir Blanc, embora tenha ampliado a disponibilidade de recursos, recolocou parte dessas iniciativas sob a lógica da editalização municipalizada. Ao depender da gestão local para sua implementação, muitas vezes sujeita a prioridades circunstanciais ou a limitações técnicas, a política perde parte de sua vocação de continuidade. O que estava concebido como política de rede corre o risco de se converter novamente em política de projeto. A verba chega, mas a estrutura relacional nem sempre se consolida. A lógica da concorrência retorna, fragmentando o tecido comunitário que a política Cultura Viva pretendia fortalecer. Assim, a capilarização pretendida transforma-se, em alguns contextos, em pulverização intermitente.

Essa tensão revela algo fundamental: não basta descentralizar recursos; é necessário sustentar instâncias de continuidade. Daí que a horizontalidade desponta como força insurgente que muitas vezes se sobressai à espera da transferência de verbas que paralisam ações, enquanto redes duráveis organizadas fazem girar produção, formação e circulação no tempo, sem interrupções. Quando a política pública se limita à lógica distributiva, sem assegurar condições estruturais de permanência, ela pode reproduzir, ainda que involuntariamente, a fragmentação que pretendia combater. A cultura passa a existir por ciclos financeiros e não por processos históricos. A intermitência reaparece sob nova forma.

Assim, a questão central não é apenas como financiar a cultura, mas como organizar seus modos de existência. A horizontalidade, entendida como prática

insurgente de redistribuição relacional de poder e conhecimento, aponta para um deslocamento mais profundo: da cultura como projeto para a cultura como instância; da cultura como evento para a cultura como ecossistema. Pensar a horizontalidade como epistemologia do Sul implica reconhecer que determinados modos de organização cultural — baseados em convivência, reciprocidade, territorialidade e construção coletiva — produzem saberes próprios, que não se reduzem às categorias administrativas do Estado nem às métricas do mercado. São práticas que reorganizam o campo cultural a partir da relação, e não da centralidade. É nesse ponto que se torna possível examinar experiências concretas que operam nessa chave, não como modelos ideais, mas como campos de tensão onde se evidenciam tanto as potências quanto os limites dessa reorganização.

Fronteiras Brasil e Casa PIPA

A chegada do Festival Internacional de Arte e Educação Fronteiras Brasil ao município de Matão, em 2009, está diretamente vinculada à presença do artista iraniano Khosro Adibi. Convidado durante uma gestão municipal progressista, sob a direção de Cultura de Lygia Nicolucci *(in memorian),* Adibi introduz no território não apenas uma programação e formação artística, mas uma concepção de criação ancorada na horizontalidade como prática relacional.

Nos laboratórios e processos desenvolvidos com artistas locais, especialmente com a Cia. Labirinto de Teatro, a criação era inseparável da convivência. A prática artística se organizava a partir da circulação de saberes, da corresponsabilidade e da escuta. Não havia centralização autoral rígida, mas construção coletiva do processo. A horizontalidade não surgia como conceito teórico importado, mas como exercício cotidiano de reorganização das relações de trabalho artístico.

É desse campo de experimentação que nasce, em 2011, a Casa PIPA[2] — Plataforma Internacional de Produção Artística. A Casa não é apenas sede física, mas

[2] Vale destaque que Casa Pipa é o projeto que ocupa prédio centenário da cidade Matão, recuperado pela Associação Cultural e Ambiental para Cidadania – ACAC/Ong Ocara, junto a Cia. Labirinto de Teatro e artistas locais, através de concessão pública.

instância de continuidade do Festival Fronteiras. Integrantes da Cia. Labirinto passam a residir no espaço, compartilhando tarefas de zeladoria, criação, produção e gestão. Vida e arte deixam de operar como esferas separadas: cozinhar, limpar, organizar o espaço, acolher artistas, ensaiar e produzir, tornam-se dimensões interdependentes de um mesmo organismo.

A Casa PIPA estrutura-se, assim, como ecossistema cultural horizontalizado. A divisão de tarefas não obedece à lógica empresarial departamentalizada, mas à redistribuição relacional das responsabilidades. Cada função sustenta o todo. Não há hierarquia fixa entre produção, criação ou manutenção; há interdependência. Em 2014, ao tornar-se Ponto de Cultura no âmbito da política Cultura Viva, a Casa não altera sua lógica interna, mas insere-se em rede nacional que reconhecia iniciativas já vivas nos territórios. A convivência entre três Pontos de Cultura — Casa PIPA, Cia. Labirinto de Teatro e Grupo Coro e Osso — consolida a formação de um ecossistema territorial que articula produção artística, formação contínua e intercâmbio.

A partir de 2016, quando a gestão do Festival Fronteiras Brasil passa a ser assumida diretamente pela Cia. Labirinto de Teatro, a horizontalidade se torna também princípio organizador da produção do festival. A estrutura não se apoia em equipe empresarial profissionalizada externa, mas em rede de corresponsabilidade: integrantes do coletivo e colaboradores assumem programação, acolhimento, hospedagem, comunicação, técnica e articulação comunitária.

Nesse processo, um dado é particularmente revelador: arte-educadores e artistas convidados frequentemente participam de forma voluntária, arcando com suas próprias despesas de deslocamento. A participação é compreendida como espaço de formação, intercâmbio e construção de rede. Trata-se de economia simbólica baseada na reciprocidade e na troca de saberes. Esse dado exige cuidado analítico. Por um lado, revela a força formativa do festival: artistas consideram a participação um investimento em formação e convivência, já que tem caráter de residência. Por outro, expõe a precariedade estrutural que atravessa o campo cultural. O voluntariado, quando

sistemático, não pode ser naturalizado como virtude comunitária; ele é também sintoma da insuficiência de políticas públicas estruturantes.

Ainda assim, a permanência do Fronteiras Brasil por quinze anos consecutivos em Matão evidencia algo que ultrapassa a lógica de evento episódico. O festival adquiriu caráter formativo contínuo para diversas comunidades da cidade. Bairros aguardam anualmente sua realização; escolas, coletivos e moradores incorporaram o acontecimento ao calendário simbólico local. O festival tornou-se marcador temporal e produtor de pertencimento.

Ao longo de quinze anos, o Fronteiras Brasil contribuiu para formar artistas locais, inclusive integrantes da própria Cia. Labirinto que, por meio do festival, tiveram contato com criadores de diferentes países. A circulação internacional — com edições realizadas também no Peru, Argentina, Chile e México — ampliou a rede de intercâmbio. Contudo, sua continuidade efetiva e permanente manteve-se no Brasil, especificamente em Matão, precisamente porque havia uma instância territorial de sustentação: a Casa PIPA.

Sem a Casa como organismo vivo, dificilmente o festival teria mantido regularidade. A instância territorial é o que possibilita permanência e circulação simultaneamente. O encontro não se encerra no evento; ele retroalimenta o cotidiano da Casa, que por sua vez prepara o terreno para novas edições.

Em 2019, o festival recebeu subvenção direta por meio de edital Iberescena/Funarte, fato que demonstra reconhecimento institucional de sua relevância. No entanto, trata-se de apoio pontual em uma trajetória de quinze anos. Nos demais períodos, a realização dependeu de arranjos híbridos, pequenas subvenções locais, parcerias e trabalho coletivo intensivo[3]. A permanência, portanto, não é expressão de estabilidade, mas de fricção contínua. A horizontalidade organiza o trabalho; não resolve a vulnerabilidade estrutural. A formação comunitária e artística produzida ao longo de anos não se traduz automaticamente em financiamento contínuo.

[3] Como exposto, o festival acontece com a participação dos artistas-educadores de forma voluntária em períodos que varia de duas a três semanas. Parcerias são firmadas, especialmente com a Prefeitura de Matão, para transporte e deslocamento interno na cidade e alimentação; com o Sesc Araraquara (cidade vizinha); Sindicado dos Comerciários de Matão; e meios de comunicação (Jornal A Comarca).

Essa fricção torna-se ainda mais aguda diante das transformações recentes no desenho das políticas culturais nacionais. A incorporação dos recursos destinados aos Pontos de Cultura no interior da Política Nacional Aldir Blanc, operacionalizada majoritariamente por meio de editais municipais, reintroduz a lógica concorrencial. Iniciativas que operam como instância permanente passam a disputar, ano após ano, sua própria continuidade.

No caso do Festival Fronteiras Brasil, o descompasso é evidente: sua lógica é ecossistêmica e relacional; o financiamento é episódico e competitivo. A horizontalidade sustenta a rede; a política pública nem sempre sustenta a instância. É precisamente nesse intervalo — entre produção de pertencimento e precariedade estrutural, entre formação contínua e financiamento intermitente — que a experiência pode ser compreendida como prática insurgente de organização cultural. Não como modelo ideal, nem como substituição da política pública, mas como exercício concreto de uma epistemologia situada que reorganiza produção, formação e circulação a partir da relação.

Pontos de Cultura e Corredores Culturais

Entretanto, a incorporação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) ao cotidiano das gestões municipais tem produzido efeitos que merecem análise crítica. Em diversos municípios, a chegada de recursos federais destinados à cultura tem sido acompanhada pela redução ou remanejamento de verbas previamente previstas nas Leis Orçamentárias Anuais (LOA) locais. Em vez de complementar o investimento municipal, o recurso federativo passa a substituir parte da responsabilidade que anteriormente cabia ao ente local. Esse deslocamento produz uma dupla fragilidade: de um lado, enfraquece o princípio federativo da corresponsabilidade cultural; de outro, reitera uma lógica vertical, na qual os territórios tornam-se dependentes de fluxos externos e descontínuos. A municipalização da execução não se converte, necessariamente, em autonomia local — ao contrário, pode produzir esvaziamento da capacidade de formulação territorial.

É nesse contexto que emergem articulações que não operam apenas no registro da reivindicação, mas na construção de alternativas concretas de organização cultural. O Fórum de Cultura do Litoral, Interior e Grande São Paulo (FLIGSP) constitui um desses espaços. Ao longo de quase duas décadas, o fórum tem reunido agentes culturais de diferentes regiões do estado, articulando experiências, incidindo sobre políticas públicas e produzindo pensamento crítico a partir dos territórios não centrais. Mais do que um espaço de representação, o FLIGSP opera como instância de elaboração coletiva de estratégias culturais. Entre suas proposições, destaca-se a formulação dos chamados corredores culturais regionais — não apenas como dispositivo de circulação, mas como reconfiguração do próprio mapa cultural paulista. Trata-se de deslocar o eixo histórico de legitimação concentrado na capital, construindo fluxos horizontais entre interior, litoral e regiões periféricas metropolitanas.

Nesse sentido, os corredores culturais não devem ser compreendidos como rotas logísticas, mas como infraestruturas relacionais**.** Eles implicam o reconhecimento de que já existe uma rede viva de produção cultural nos territórios — formada, em grande medida, pelos Pontos de Cultura — que pode ser ativada por meio de articulações sistemáticas de circulação, formação e intercâmbio. A centralidade dos Pontos de Cultura nesse processo não é acidental. Como formula Célio Turino, o Ponto de Cultura não é um equipamento, nem um programa, mas um lugar de criação, de transmissão e de organização comunitária.

> Os Pontos de Cultura potencializam esse processo de mudança. E o fazem por expressarem a cultura em suas dimensões ética, estética e de economia. O Ponto de Cultura não se enquadra em fôrmas; nem é erudito nem é popular; também não se reduz à dimensão da "cultura e cidadania" ou "cultura e inclusão social". Ponto de Cultura é um conceito. Um conceito de autonomia e protagonismo sociocultural. Na dimensão da arte, vai além da louvação de uma arte ingênua e simples, como se ao povo coubesse apenas o lugar do artesanato e do não elaborado nos cânones do bom gosto. Pelo contrário, busca sofisticar o olhar, apurar os ouvidos, ouvir o silêncio e ver o que não é mostrado.
> Os Pontos de Cultura têm o que mostrar e querem fazê-lo a partir de seu próprio ponto de vista. (TURINO, 2010, 16)

Nesse contexto, a construção de corredores culturais entre Pontos pode ser entendida como passagem de uma lógica de dispersão para uma lógica de articulação. Não se trata de conectar iniciativas isoladas, mas de reconhecer uma rede já existente e criar condições para sua permanência e intensificação.

Esse debate ganha dimensão nacional no contexto do 6º Teia Nacional dos Pontos de Cultura**,** realizado em Aracruz, no Espírito Santo. A Teia, historicamente, não é apenas um encontro, mas um dispositivo de visibilização e reorganização do campo Cultura Viva. Ao reunir experiências de todo o país, torna-se espaço privilegiado para tensionar o modelo atual de financiamento e discutir a necessidade de continuidade estrutural para os Pontos de Cultura. É nesse cruzamento entre articulação territorial (FLIGSP), formulação política (corredores culturais) e encontro nacional (Teia) que se delineia um possível deslocamento paradigmático: da cultura como conjunto de iniciativas dispersas para a cultura como rede articulada de instâncias territoriais.

Do ponto de vista teórico, essa inflexão pode ser aprofundada a partir da noção de poética da relação, formulada por Édouard Glissant (2021). Para o autor, a relação não se dá pela fusão ou homogeneização, mas pela coexistência de diferenças em contato. A identidade, nesse sentido, não é raiz única, mas rizoma — múltipla, relacional, em permanente transformação. Transposta para o campo das políticas culturais, essa perspectiva permite compreender os corredores culturais não como tentativa de unificação territorial, mas como produção de um arquipélago relacional. Cada território mantém sua singularidade — suas estéticas, suas temporalidades, suas formas de organização —, mas passa a existir também na relação com outros territórios.

A circulação, portanto, deixa de ser mecanismo de validação centrado na capital e passa a ser prática de reconhecimento mútuo entre territórios. A visibilidade não depende exclusivamente da consagração em centros hegemônicos, mas emerge da própria rede. Nesse sentido, os corredores culturais operam como materialização de uma política da relação.

Se articulados a uma política federativa de subvenção continuada aos Pontos de Cultura, esses corredores poderiam constituir uma infraestrutura cultural baseada não na

centralização, mas na reciprocidade. A cultura deixaria de operar por ilhas de criação para constituir um sistema de conexões, no qual cada território é simultaneamente centro e periferia, origem e destino. O horizonte que se desenha, portanto, não é o abandono da política pública, mas seu aprofundamento. Não se trata de opor Estado e rede, mas de tensionar o Estado para que reconheça a rede como estrutura. A continuidade federativa direta aos Pontos, somada ao compromisso orçamentário municipal efetivo e à articulação regional por meio de corredores culturais, pode produzir um ecossistema menos vulnerável à fragmentação.

A questão que se impõe é direta: após vinte anos de Cultura Viva, o desafio já não é demonstrar a potência dos territórios — isso está dado —, mas decidir se o Estado está disposto a sustentar, de forma contínua, as relações que já existem.

Da intermitência à instância

A análise desenvolvida ao longo deste texto partiu de uma constatação estrutural: a política cultural brasileira, apesar de avanços significativos nas últimas décadas, permanece atravessada por intermitências institucionais, dependência de editais e fragilidade federativa. A cultura opera, frequentemente, por ciclos de financiamento e não por continuidade de processos. Nesse cenário, a horizontalidade não pode ser compreendida apenas como método organizacional interno a coletivos artísticos. Quando assume a tarefa de sustentar produção, formação e circulação no tempo, ela se configura como gesto epistêmico, deslocando o eixo da organização cultural da centralidade vertical para a relação territorial; da competição para a reciprocidade; da validação burocrática para o reconhecimento situado.

A experiência do Festival Internacional de Arte e Educação Fronteiras Brasil e da Casa PIPA evidenciam tanto as potências quanto os limites dessa reorganização. Ao longo de quinze anos, a prática horizontalizada permitiu a construção de uma instância cultural no interior paulista: formou artistas, produziu pertencimento comunitário, articulou intercâmbios internacionais e consolidou ecossistema territorial de criação.

Contudo, sua permanência não se deu em ambiente de estabilidade, mas em fricção constante com a precariedade estrutural.

A perseverança não pode ser confundida com solução. A autogestão prolonga a existência; não substitui política de Estado. Quando a responsabilidade municipal se retrai diante da chegada de recursos federativos, e quando a lógica editalizada fragmenta iniciativas permanentes, a horizontalidade torna-se mecanismo de reorganização — não por escolha romântica, mas por insurgência.

Após duas décadas da política Cultura Viva, o desafio não é provar a potência dos territórios, mas decidir como estruturar sua continuidade. A certificação de Pontos de Cultura, se acompanhada de subvenção federativa direta e permanente, poderia constituir base mínima de estabilidade. A construção de corredores culturais regionais, articulando intercâmbios entre Pontos, permitiria transformar ilhas criativas em redes conectadas. Não se trata de abolir editais, mas de deslocar seu papel: de mecanismo central para instrumento complementar.

Imaginando horizontes, talvez o caminho não esteja na reinvenção completa das políticas culturais, mas no aprofundamento de seus princípios originários: reconhecer que cultura é processo vivo, que território é produtor de conhecimento e que rede é infraestrutura. Se a modernidade organizou a cultura por centros irradiadores e periferias receptoras, a experiência latino-americana aponta para outra possibilidade: territórios que se reconhecem como centros relacionais, conectados por reciprocidade. A horizontalidade, nesse sentido, não é ausência de estrutura; é estrutura outra. Não elimina o conflito; torna-o visível. Não dissolve o Estado; tensiona-o.

Pensar políticas culturais na contemporaneidade exige, portanto, deslocar a pergunta. Não apenas como financiar a cultura, mas como organizar sua existência. Não apenas como descentralizar recursos, mas como sustentar instâncias. Não apenas como ampliar editais, mas como garantir continuidade.

A emergência de práticas territorializadas como o Festival Fronteiras Brasil não é exceção heroica, mas insurgência de um campo cultural que busca reorganizar-se diante da instabilidade. Cabe às políticas públicas decidir se irão reconhecer essas

instâncias como infraestrutura viva ou continuar tratá-las como projetos episódicos. Imaginar horizontes, hoje, é reconhecer que a cultura não precisa ser permanentemente reinventada — ela já está viva. O desafio é criar condições para que não precise, a cada ciclo, recomeçar do zero.

Referências Bibliográficas

GLISSANT, Édouard. Póetica da relação. Trad: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

TURINO, Célio. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

TURNER, Victor Witter. Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar. trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

POLÍTICAS CULTURAIS NO GOVERNO TEMER: ESTUDO DE CASO SOBRE O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA VIVA[1]

Carolina Gomes Paulse[2]

RESUMO:
Esse artigo se propõe a fazer uma análise se houve uma continuação ou uma ruptura durante o Governo do Michel Temer nas políticas públicas estruturantes do Ministério da Cultura, usando como estudos de caso as políticas Cultura Viva (em especial, a ação estruturante Pontos de Cultura) e Sistema Nacional de Cultura (em especial o Conselho Nacional de Políticas Culturais, Conferência Nacional de Cultura e Plano Nacional de Cultura). Para isso, foram analisadas a estrutura do ministério destinadas a essas políticas, além de uma análise qualitativa e quantitativa das matérias publicadas no site oficial do Ministério da Cultura no período.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, políticas públicas de cultura, governo Temer.

Assim que o Michel Temer assume a gestão do Governo Federal após o processo de impeachment de Dilma Roussef ele já realiza uma reforma ministerial que extingue o Ministério da Cultura, transformando-o em uma Secretaria subordinada ao Ministério da Educação. Após intensas manifestações e ocupações das sedes do Ministério da Cultura e de instituições vinculadas como o Iphan e Funarte em quase todas as unidades da federação, ele recria o Ministério da Cultura.

A análise que se propõe fazer nesse artigo é verificar se, apesar dos discursos de continuidade, com a recriação, tivemos continuidades ou rupturas conceituais e de desenvolvimento das políticas culturais. Para essa análise vamos usar como corpus as políticas Cultura Viva (em especial, a ação estruturante Pontos de Cultura) e Sistema Nacional de Cultura (em especial o Conselho Nacional de Políticas Culturais, Conferência Nacional de Cultura e Plano Nacional de Cultura). Essas duas políticas

[1] O presente artigo são fragmentos da dissertação de mestrado “Dos discursos às ações: uma análise das políticas culturais do Governo Temer” apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da UFF, adaptados ao formato de artigo.

[2] Mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e servidora efetiva do Plano de Cargos da Cultura, atualmente lotada no Centro Lucio Costa (IPHAN). E-mail: carolinapaulse@gmail.com.

representam as principais características da base conceitual de cultura e de políticas culturais que estavam sendo desenvolvidos pelo governo federal desde 2003: diversidade cultural e participação social.

Dois dos conceitos de cultura que são empregados na formulação das políticas públicas de cultura são relatados por Lia Calabre (2013), no artigo *História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo Brasil, Argentina, México e Colômbia*. Em um, a cultura é tida como um sinônimo civilização, de cultura erudita, relacionada às expressões artísticas de origem europeia, e por isso teriam mais valor ou seriam mais importantes que as demais formas de manifestação cultural. No outro, valorizam-se todas as formas de saber e fazer, nas quais se incluem toda a diversidade cultural.

Tendo apresentado resumidamente o conceito de cultura, será abordado a seguir o conceito de política cultural que servirá de base a este trabalho. Ao fazer uma revisão histórica dos conceitos de políticas culturais desenvolvidos por acadêmicos da América Latina, Albino Rubim (2019), no artigo *Uma Visita Aos Conceitos De Políticas Culturais Na América Latina*, identifica duas formas principais de conceituar políticas culturais.

Um conceito prega neutralidade das políticas, reduzindo-a a estruturas formais e burocráticas, de forma a "criar 'estruturas de oportunidades' (entendidas como mercados, sistemas de seleção, pluralidade de ofertas, variedade) e impedir que sejam interditadas por algum fechamento ideológico ou manipulação monopolista" (RUBIM, 2019, p.269). Rubim discorre sobre esse conceito desenvolvido por Joaquin Brunner e ressalta que essa forma de compreender as políticas tiveram espaço na América Latina numa perspectiva neoliberal de estado mínimo, nos anos 1980 e 90, inclusive no Brasil, motivado principalmente pela interferência do Estado na produção (censurando, inclusive) nos governos não democráticos.

A outra forma de conceituar as políticas culturais se baseia no conceito de Néstor García Canclini, citado por Rubim. Esse autor considera diversos agentes

responsáveis pela elaboração das políticas além do Estado e que estas podem reforçar consensos ou promover uma transformação social.

> Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (CANCLINI apud RUBIM, 2019, p. 4).

Rubim ainda assinala que satisfazer as necessidades culturais significa garantir os direitos culturais da população. A transformação social que Canclini coloca como uma possibilidade é defendida por Victor Vich (2014), no livro Desculturalizar la Cultura, como uma obrigação das políticas culturais. Segundo ele, a cultura tem o poder de reinventar novas formas de vida e de questionar hegemonias e desacreditar aqueles que se apresentam como naturais.

No Brasil, no período de 1990 a 2016, cada conceito de cultura descrito por Lia Calabre (2013) esteve alinhado a uma forma de conceituar e elaborar políticas culturais exposta por Albino Rubim. Num primeiro período, de 1990 até 2002, ao se aproximar do conceito de cultura relacionado à valorização de manifestações culturais de origem europeia, o governo propôs políticas pautadas pelo formalismo e pelo estado mínimo do neoliberalismo, tendo como sua principal fonte de atuação o financiamento às leis de incentivo, nas quais se delega ao poder econômico a destinação dos recursos públicos através de incentivos fiscais.

O conceito relacionado à transformação social, adotado no Brasil a partir de 2003, quando Gilberto Gil assume a gestão do Ministério da Cultura, é o conceito antropológico de cultura, evocado por ele em seu discurso de posse (GIL, 2003), no qual toda diversidade cultural brasileira seria incluída. Esse conceito se mantém nas políticas culturais durante todo o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016).

A participação social foi mais emblematicamente representada no Sistema Nacional de Cultura-SNC, pela Conferência Nacional de Cultura-CNC (precedida pelas conferências estaduais e municipais), pelo Conselho Nacional de Políticas

Culturais-CNPC e pelo Plano Nacional de Cultura-PNC. Através das duas primeiras estruturas, possibilitou-se que a sociedade colaborasse na construção das políticas culturais. Nas conferências e no conselho, aqueles a quem era negado o acesso às políticas culturais tiveram direito à fala e, inclusive, a serem eleitos para representarem o seu município/estado e tiveram a possibilidade de se articular para construir espaços de discussão no Conselho, na criação de setoriais. Nessas duas, a participação social está clara uma vez que promove a reunião de pessoas eleitas para discutir políticas culturais. O Plano Nacional de Cultura é uma ferramenta de planejamento, mas que tem como objetivo garantir que os desejos da sociedade civil expressos no Conselho e na Conferência se transformem em metas e ações e tenham prazo para serem cumpridas pelo governo federal. Assim, o PNC garante que a contribuição da sociedade civil seja refletida nas políticas culturais.

Embora a participação social seja a característica mais marcante do SNC, a diversidade cultural está presente nas pessoas dos 27 estados da federação que se reúnem em Brasília para a Conferência Nacional de Cultura, nos membros do Conselho Nacional de Políticas Culturais e na diversidade temática dos Colegiados Setoriais que existiam no CNPC até 2018.

Mas, a política que melhor tratou da valorização diversidade cultural tem sido a Cultura Viva, que chegou às instituições culturais de diversos locais do país, trabalhando com as mais diversas manifestações culturais. Isso aproximou o MinC dos mais diversos agentes culturais de todas as regiões do país. Através desse programa e de outros programas e ações, as culturas indígenas, negra, queer, popular em suas expressões e manifestações artísticas e culturais passaram a ter espaço no Ministério da Cultura e a dialogar mais intensamente entre si por meio da rede que se criou.

Para fazer a análise da continuidade ou descontinuidade das políticas que compõe o corpus dessa pesquisa (SNC e PNCV) no Governo Temer, serão considerados: (i) a estrutura destinada a cada política no Ministério da Cultura, considerando as reestruturações feitas durante o governo; e (ii) uma avaliação

quantitativa e qualitativa das matérias publicadas no site do Ministério da Cultura sobre essas políticas.

Reestruturações do MinC: qual espaço na estrutura para Cultura Viva e SNC?

Nesse período foram realizadas duas reestruturações: uma em 2016 pelo ex-ministro Marcelo Calero (através do Decreto nº 8.837/2016) e a segunda realizada pelo ex-ministro Sérgio Sá Leitão em 2018 (através do Decreto nº 9.411/2018).

Na primeira reestruturação, o número total de cargos disponíveis para o ministério reduziu sensivelmente: de um total de 431 cargos em comissão que estruturavam o ministério em 2015, sobraram somente 277 na nova estrutura. Essa redução de 35% acabou motivando a exoneração em massa de mais de 80 pessoas. Os reflexos dessa reestruturação podem ser observados na mudança do quantitativo da força de trabalho do Ministério da Cultura. Em abril de 2016 a pasta contava com uma força de trabalho de 913 pessoas. Em outubro, esse número reduziu para 747, ou seja, uma redução de 20% da força de trabalho, o que afetou sensivelmente a capacidade operacional do Ministério.

A Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, que tinha como principal atividade a Política Nacional de Cultura Viva, apesar de manter o nome e um número de cargos em comissão bem semelhante (reduziu de 33 para 27), acabou tendo uma redução da estrutura para as atividades das políticas de diversidade cultural porque acrescentou às suas atribuições as políticas de livro e leitura e a pauta da cultura, comunicação e educação. Ou seja, até maio de 2016 as políticas para a diversidade cultural, entre elas a política Cultura Viva, tinha a estrutura de uma secretaria inteira dedicada a ela, com um total de 33 cargos em comissão. Na reestruturação de 2016, a estrutura reduz para uma coordenação-geral, com 8 cargos em comissão, uma redução de 69% dos cargos.

Já a estrutura dedicada ao Sistema Nacional de Cultura, que antes estava distribuído em duas secretarias (na Secretaria de Articulação Institucional e em uma diretoria da Secretaria de Políticas Culturais), com um total de 28 cargos em comissão, é

reduzida a um departamento com 8 cargos na Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional. Essa redução representa menos 57% do número de cargos.

A área que teve o maior corte de cargos foi a da Diversidade Cultural, com 69%, seguida das áreas do Sistema Nacional de Cultura e de Cultura, Educação e Comunicação, com 57% ambas, e pelas políticas de Livro e Leitura com redução de 56%. A única área que teve aumento, e teve um aumento expressivo, foi de infraestrutura cultural, com 89%.

Já em junho de 2018, faltando menos de seis meses para encerrar a gestão, o ex-ministro Sérgio Sá Leitão realizou uma nova reformulação na estrutura do Ministério da Cultura, através do Decreto nº 9.411/2018. Ao contrário da primeira reestruturação do governo que teve por objetivo reduzir o número de cargos do ministério, nessa alteração da estrutura a quantidade de cargos se manteve com uma pequena variação.

Nessa reestruturação tivemos a mudança do nome da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, para Secretaria de Diversidade Cultural que passa ser responsável também pelo Sistema Nacional de Cultura (que estava na Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional, que foi extinta nessa reestruturação para dar espaço a uma secretaria para a pauta dos direitos autorais), além da pauta da Diversidade Cultural e de Cultura, Educação e Comunicação. A retirada do nome “cidadania” da secretaria chama a atenção considerando que a política que melhor representa essa característica, que é o Sistema Nacional de Cultura, passou a integrar as atribuições da secretaria.

Ao analisar a extinção da secretaria que tinha como atribuição a condução da política do SNC, a mudança do nome da SCDC, junto com o fato de que a quantidade de cargos dedicados à política foi reduzida mais uma vez, dessa vez em 25%, parece indicar o interesse da gestão em reduzir ao máximo a presença dessa política no Ministério da Cultura. É importante ressaltar que como Sistema Nacional de Cultura integra o texto da Constituição, não é possível extinguir toda a estrutura dedicada à gestão dessas políticas.

Ao fazer um quadro comparativo entre a estrutura antes do impeachment de Dilma Rousseff e ao final da gestão do governo Temer, pode-se observar uma redução significativa da estrutura dedicada à Diversidade Cultural, que antes ocupava uma secretaria com um total de 33 cargos em comissão, e passou a ser um Departamento com uma estrutura de 5 cargos em comissão. Ou seja, uma redução de 85% dos cargos.

A estrutura dedicada ao Sistema Nacional de Cultura praticamente desapareceu. Antes da mudança de governo, a Secretaria de Articulação Institucional era inteiramente dedicada à implementação e monitoramento do SNC e a Diretoria de Estudos e Monitoramento de Políticas Culturais da Secretaria de Políticas Culturais era responsável pelo SNIIC e pelo PNC, elementos integrantes do Sistema Nacional de Cultura. Toda essa estrutura que contava com 28 cargos em comissão foi reduzida a uma estrutura de um departamento com 9 cargos. Essa redução representou 68% dos cargos em comissão.

	Estrutura pelo Decreto nº 8.470 de 22 de junho de 2015		**Reestruturação pelo Decreto nº9.411 de 18 de junho de 2018**		
Temas	**Espaço na estrutura do ministério**	**Cargos em comissão**	**Espaço na estrutura do ministério**	**Cargos em comissão**	**%**
Sistema Nacional de Cultura	Diretoria – SPC+ Secretaria (1 diretoria)	28	Diretoria – SDC	9	**-68%**
Relações Internacionais	Diretoria – SE	7	Departamento – SE	6	**-29%**
Audiovisual	Secretaria (1 diretoria)	40	Secretaria (1 diretoria)	25	**-38%**
Diversidade Cultural	Secretaria (1 diretoria)	33	Diretoria – SDC	5	**-85%**
Cultura, Educação e Comunicação	Diretoria – SPC	7	Pedaço de uma coordenação-geral – SDC		**-100%**
Livro e Leitura	Diretoria – SE	16	Diretoria – SEC	7	**-56%**
Economia Criativa	Secretaria (2 diretorias)	17	Secretaria (1 diretoria)	12	**-29%**
Direitos Autorais	Diretoria – SE	17	Secretaria (2 diretorias)	15	**-12%**
Incentivo Fiscal	Secretaria (2 diretoria)	51	Secretaria (2 diretorias)	32	**-37%**
Infraestrutura Cultural	Diretoria – SE	9	Secretaria (1 diretoria)	15	**67%**

De modo geral, a cada reestruturação, a estrutura dedicada às políticas que são o corpus dessa pesquisa, o SNC e a PNCV, foi diminuindo de modo a restar duas estruturas, que antes ocupavam duas secretarias inteiras e ainda uma diretoria de uma terceira secretaria, uma única secretaria que além dessas pautas, agregou a pauta da interlocução da Cultura com a Educação.

As duas únicas estruturas que tiveram uma estabilidade, durante todo o período pesquisado, foram as relacionadas às leis de incentivo: Secretaria do Audiovisual e a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura. Ambas tiveram uma redução do número de cargos proporcional à redução do número total de cargos do ministério, de aproximadamente 35%.

Resumindo, as mudanças realizadas na estrutura são indícios de mudanças de conceitos de políticas culturais nessa gestão e da base conceitual que se estava alinhada. A nova estrutura apontou redução gradativa das políticas culturais dedicadas à diversidade cultural e à participação social e um aumento de políticas relacionadas ao aspecto econômico da cultura, como Economia Criativa, Direitos Autorais e Audiovisual.

Análise das matérias publicadas no site do Ministério da Cultura

O outro corpus utilizado para análise sobre a ruptura ou continuidade das políticas escolhidas (Cultura Viva e Sistema Nacional de Cultura) foram as matérias publicadas no site do Ministério da Cultura no período de maio de 2016 a dezembro de 2018. Nesse período, foram publicadas 2795 matérias, numa média de 3 matérias publicadas por dia. Considerando que as ações do ministério são tornadas públicas pelo site institucional, pode-se identificar quais ações foram executadas e quais políticas tiveram mais ações e, consequentemente, visibilidade, apontando assim as prioridades da gestão. Além disso, pode-se observar de que maneira as políticas que compõem o corpus desta pesquisa, Cultura Viva e Sistema Nacional de Cultura, são apresentadas pela gestão.

As matérias foram acessadas no site em 2020 e classificadas em temas e subtemas. Foram divididas as ações do MinC (objeto dessa pesquisa) das ações das vinculadas por considerar que, apesar de fazerem parte do Sistema Federal de Cultura, cada órgão vinculado tem uma missão específica e autonomia administrativa.

As matérias sobre ações do Ministério foram classificadas por políticas ou temas: Audiovisual, CEUs, Cultura e Educação, Cultura Viva, Direitos Autorais,

Diversidade Cultural, Economia da Cultura, Lei Rouanet, Livro e Leitura, Prêmio Camões, Patrimônio, Relações Internacionais, Sistema Nacional de Cultura, entre outros. Os temas que tiveram uma incidência menor foram agrupados nos gráficos como "Outros".

A Cultura Viva apesar de fazer parte das políticas de diversidade cultural, foi separada dessa classificação para uma melhor observação da presença do programa em relação ao todo e em relação às outras ações de diversidade cultural.

Observando o detalhamento das matérias publicadas sobre as ações do Ministério da Cultura no gráfico abaixo, pode-se observar que a valorização da dimensão econômica presente nas reestruturações se materializa nas ações do ministério. Essa dimensão econômica da Cultura esteve presente nas matérias publicadas: sobre a Lei Rouanet, que concede ao mercado o poder de decidir onde investir recursos públicos; sobre economia criativa; sobre o MicSul (Mercado das Indústrias Culturais do Sul) ou MicBr (nome dado ao evento quando ocorreu no Brasil), que representaram metade das publicações classificadas como Relações Internacionais; e sobre as edições 2017 e 2018 da Ordem do Mérito Cultural que foram de temas relacionados a empreendedorismo. Isso representa cerca de 35% de todas as matérias publicadas no tema.

O Audiovisual também teve um grande destaque nas publicações, sendo um dos temas mais tratados. Nesse setor, observa-se uma dinâmica diferente que nas demais áreas, com investimento de recursos diretos, tanto por meio de editais quanto para a implantação dos Núcleos de Produção Digital, viabilizados principalmente pelo Fundo Setorial do Audiovisual, que tem arrecadação própria.



Sobre as políticas que fazem parte do corpus de pesquisa, pode-se observar no Gráfico que a diversidade cultural (itens Diversidade cultural e Cultura Viva) representou apenas 10% das matérias, das quais 5% eram sobre o Cultura Viva. O Sistema Nacional de Cultura representou somente 6% das matérias.

Para realizar a análise qualitativa sobre a continuidade das ações da Política Cultura Viva, fez-se um levantamento das ações que estavam previstas para acontecer. A política é regida pela Lei 13.018 de 2014, que não cria obrigações à gestão com relação a ações e prazos. A obrigação legal que existe em relação à política é a meta 23 do Plano Nacional de Cultura, instituída pela Portaria 123 de 2011, que tinha o prazo até 2020 para ser cumprida, de ter 15 mil Pontos de Cultura em funcionamento, compartilhados entre governo federal, as Unidades da Federação e municípios integrantes do Sistema Nacional de Cultura.

Pelas matérias publicadas na gestão anterior, pode-se identificar as seguintes ações que estavam previstas ainda para 2016: (i) Criação do programa Cultura de Redes – definido como prioridade para a gestão no ano; (ii) Realização da Teia em todos os estados e municípios participantes do Cultura Viva e a realização da Teia Nacional, nos dias 6 a 12 novembro de 2016 em Salvador/BA.

Analisando as matérias sobre o tema, poucas foram as publicadas sobre a política Cultura Viva e menos ainda sobre os pontos de cultura. No período de dois anos e meio, foram publicadas 43 matérias sobre o Cultura Viva (representa 1,5% de todas as matérias publicadas), sendo que, dessas, 25 foram do programa IberCultura Viva. Como informa a matéria *Comitê do Ibercultura Viva se reúne na Costa Rica* de 07/06/2016, o IberCultura Viva é um programa de cooperação intergovernamental ligado à Organização dos Estados Iberoamericanos-OEI, que tem 10 países participantes e foi criado em 2013. Isso significa que as ações desse programa não dependem exclusivamente da ação do ministério e se trata de um compromisso já assumido pelo país anteriormente. Ou seja, mais da metade das matérias do período tratam de ações que já iriam ocorrer independente da gestão que se encontrava no ministério. Sobre os Pontos de Cultura, foram publicadas somente 13 matérias, ou seja, uma média de 0,4 matérias por mês. Para melhor visualizar esses números, elaborou-se a tabela abaixo, indicando a quantidade de matérias publicadas por mês.

No período de 01 de janeiro a 13 de maio de 2016, na gestão da presidenta Dilma Rousseff e do ministro Juca Ferreira, foram publicadas 36 matérias sobre a Cultura Viva (o que representa 7,3% das matérias publicadas no período). Ou seja, em quatro meses e meio foi publicada quase a mesma quantidade de matérias que em dois anos e meio de gestão. Nesse período, também houve 22 matérias sobre os pontos de cultura, ou seja, quase o dobro de matérias que foram publicadas no período da gestão Temer.

No gráfico abaixo, pode-se observar a queda brusca do número de matérias sobre a Política Cultura Viva e sobre a ação estruturante dos pontos de cultura. Nos primeiros meses de 2016, na gestão de Juca Ferreira, foram publicadas até 12 matérias por mês no site institucional sobre a política e, logo depois da mudança de gestão, houve uma queda abrupta, ficando o site vários meses sem nenhuma matéria sobre a política.

Na gestão de Juca Ferreira, foram publicadas matérias sobre diversas ações relacionadas à política como: oficinas sobre o processo de autodeclaração dos pontos

para certificação; Edital Ponto de Cultura Indígena e Redes de Pontos de Cultura; sobre a influência do programa em outros países; editais de novas redes estaduais/municipais de pontos de cultura; divulgação de pontos de cultura existentes; a construção da Teia Nacional 2016; e a certificação de 121 pontos.



Em 21 dos 32 meses de gestão do Governo Temer, não houve sequer uma matéria sobre a ação Pontos de Cultura. Nos meses que surgiam matérias, foi publicada somente uma, na maioria das vezes. As matérias publicadas no período sobre a ação Pontos de Cultura tratam de repactuações ou da liberação de recursos contingenciados de convênios já firmados, como é o caso da rede do Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e São Luís. As únicas redes que parecem ter sido criadas durante o período foram as redes de pontos de cultura municipais de Niterói e Maceió, sendo que essas redes já constavam no relatório do programa do ano de 2015, o que nos leva a crer que já haviam sido conveniadas, tendo o seu edital lançado posteriormente. Sendo assim, pode-se concluir que nenhuma rede de pontos de cultura foi conveniada no período.

Chama a atenção a ausência de matérias sobre a certificação dos pontos de cultura que passou a ser possível com a regulamentação da Lei nº 13.018 de 22 de julho de 2014 em abril de 2015. Foi publicada somente uma matéria, em julho de 2016 sobre a certificação de 27 pontos de cultura. Com essa ferramenta, o aumento do número de pontos de cultura não estaria mais dependente de orçamento do ministério e seria possível concentrar esforços para atingir a meta de 15 mil pontos de cultura nesses anos, ou, pelo menos, aproximar-se dela.

Em contraste com a ausência de matérias sobre o processo de Certificação previsto na Lei Cultura Viva, ocorreu um engajamento diferente da área de comunicação social do ministério na divulgação dos editais de Culturas Populares. Das 65 matérias publicadas sobre as ações da temática da diversidade cultural (excluídas as matérias sobre o Cultura Viva), 40 foram sobre os editais Prêmio Culturas Populares de 2017 e 2018. Foram feitas entrevistas com antigos ganhadores, matérias sobre o homenageado da edição, lançamento do edital, oficinas de divulgação dos editais pelos estados pelas Representações Regionais, entre outros. Desse modo, pode-se identificar que a prioridade da gestão não era a divulgação e o credenciamento de entidades e coletivos como pontos de cultura para atingir a meta do PNC, uma vez que um esforço de divulgação semelhante ao que aconteceu nos editais Prêmio Culturas Populares poderia ter contribuído para o aumento do número de pontos de cultura.

Diferentemente da Política Nacional de Cultura Viva, o Sistema Nacional de Cultura e seus elementos além de serem criados e regulamentados por instrumentos legais, nestes, havia diversas ações que estavam previstas para acontecer. O Sistema Nacional de Cultura está previsto no art. 216-A da Constituição Federal Brasileira e, no §2º, determinam-se os elementos que constituem o Sistema, entre eles, os que aqui foram selecionados para objeto de estudo. O Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, que está disposto no §3º do artigo 215 da Constituição Federal, já se encontrava normatizado e com plano em vigência durante a gestão Michel Temer.

O Plano Nacional de Cultura foi regulamentado pela lei 12.343 de 02 de dezembro de 2010. Inicialmente a sua duração seria de 10 anos, com vigência até 02 de dezembro de 2020, mas no final de 2020 ele foi prorrogado por mais dois anos pela Medida Provisória nº 1.012 de 2020. As diretrizes previstas na lei foram transformadas em metas pela Portaria nº 123 de 13 de dezembro de 2011.

Na Lei que institui o PNC, no artigo 8º, determina-se que o processo de monitoramento compete ao Ministério da Cultura e que deverá contar com a participação do Conselho Nacional de Política Cultural-CNPC. O artigo 11, prevê a revisão periódica das metas, sendo que a primeira seria realizada após 4 anos da

promulgação da lei, ou seja, a partir de 2014. Determina ainda que essa revisão deve ser realizada com a participação do CNPC e ampla participação do poder público e da sociedade, na forma do regulamento. O processo de revisão ainda inclui a criação de um Comitê Executivo com representantes do MinC, Congresso Nacional e CNPC. A revisão foi iniciada por um processo de consulta pública em 2015 que, em relatório, identificava os próximos passo para a efetiva revisão das metas que nunca ocorreram. O artigo 14 dessa lei ainda prevê a realização da Conferência Nacional de Cultura, sob responsabilidade do Executivo Federal, como instância para debater estratégias para implementação do PNC.

Ainda na lei do PNC, em suas diretrizes, existem algumas determinações em relação a esses elementos do Sistema Nacional de Cultura, como: a consolidação da implementação do SNC com participação e controle da sociedade civil através dos Conselhos e Conferências no item 1.1.1; a realização da Conferência Nacional de Cultura, pelo menos a cada 4 anos no item 5.3.1; o fortalecimento da atuação do Conselho Nacional de Política Cultural e suas instâncias estaduais e municipais como instrumentos de consulta, monitoramento e debate no item 5.4.1; e aumentar a presença de representantes dos diversos setores artísticos e culturais nos conselhos e demais fóruns no item 5.4.4.

Conforme determina o art. 12 da lei, as diretrizes da lei foram transformadas em 53 metas pela Portaria 123 de 13 de dezembro de 2011. Existem as seguintes metas relacionadas aos elementos do Sistema Nacional de Cultura: Meta 1: Sistema Nacional de Cultura institucionalizado e implementado, com 100% das Unidades da Federação (UF) e 60% dos municípios com sistemas de cultura institucionalizados e implementados; Meta 46: 100% dos setores representados no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) com colegiados instalados e planos setoriais elaborados e implementados; Meta 47: 100% dos planos setoriais com representação no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) com diretrizes, ações e metas voltadas para infância e juventude; e Meta 49: Conferências Nacionais de Cultura realizadas em 2013 e 2017, com ampla participação social e envolvimento de 100% das Unidades da

Federação (UF) e 100% dos municípios que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Segundo o *Relatório da 1ª fase da consulta pública de revisão de metas do PNC*, foi criado um GT em 2014, que apresentou no mesmo ano ao CNPC a primeira versão de propostas de revisão das metas do PNC. Foi realizada, no ano seguinte uma consulta pública de revisão das metas online para que a sociedade civil pudesse opinar. Neste momento, ainda faltava a regulamentação da lei por decreto para a composição do Comitê-Executivo para prosseguimento da revisão das metas. O último andamento dessa regulamentação descrita pelo relatório foi o encaminhamento da proposta de decreto realizada pelo MinC à Casa Civil em maio de 2016.

O Conselho Nacional de Políticas Culturais era regido pelo Decreto 5.520/2005. O decreto instituiu o Sistema Federal de Cultura e dispôs sobre a composição e funcionamento do CNPC. Nesse decreto, determinava-se, nos artigos 14 e 15, que os mandatos dos representantes da sociedade civil teriam vigência por dois anos, podendo ser prorrogados por igual período, e que o plenário deveria se reunir ordinariamente uma vez por trimestre, permitindo reunião extraordinária convocada pelo seu presidente.

O Conselho Nacional de Políticas Culturais teve a posse dos integrantes do plenário em dezembro de 2015, para o mandato de 2015-2017, e a posse dos colegiados setoriais em maio de 2016, na véspera do afastamento de Dilma Rousseff. A eleição do Conselho em 2015 teve uma participação expressiva da sociedade civil, com mais de 70 mil participantes. Desde então, ficou sem atividades regulares, descritas pelos regimentos e regulamentos. A última reunião foi em novembro de 2016.

Outro elemento do Sistema Nacional de Cultura que tem como principal característica a participação social foi a Conferência Nacional de Cultura. A primeira foi realizada em 2005, a segunda foi realizada em 2010 e a terceira realizada em 2013. Conforme relatado acima, as conferências estavam previstas na lei que instituiu o Plano Nacional de Cultura para ocorrer numa periodicidade a cada 4 anos e foi definido pela meta 49 a realização das Conferências em 2013 e 2017. A Conferência de 2017 não aconteceu em 2017 ou 2018 e só voltou a ocorrer em 2024, no retorno do Governo Lula.

O acompanhamento público das metas no site do Plano Nacional de Cultura parou em 2017, retornando a atualização dos dados até 2018 somente em 2020, não sendo mais atualizados o status de cada meta e as justificativas para que algumas estejam abaixo do que estava sendo previsto.

Sobre o Sistema Nacional de Cultura, foram publicadas um total de 65 matérias no período (o que representa 2,3% de todas as matérias publicadas), dessas, 30 sobre adesão de novos municípios/estados, 11 sobre Formação de Gestor, 10 sobre o FNC, 7 sobre o CNPC, 3 sobre o SNIIC e 2 sobre o PNC.

Fazendo a comparação com o período anterior, no ano de 2016, no período de 01 de janeiro a 13 de maio, foram publicadas 27 matérias sobre o Sistema Nacional de Cultura (o que representa 5,5% das matérias publicadas no período).

Além do maior número de postagens proporcionais, chama a atenção a diferença do tipo de postagens. Enquanto no período da gestão Temer existe uma grande quantidade de matérias sobre a adesão de municípios, que seria a primeira etapa para a implementação dos seus sistemas de cultura, no momento anterior, nenhuma matéria foi publicada sobre essa temática, enquanto 6 matérias foram publicadas sobre a implementação do Sistema nos estados e municípios, seja pela realização de oficinas e reuniões, seja sobre o processo de implementação dos sistemas e planos nos estados e municípios.

Isso ocorreu porque o número de estados e municípios que teriam feito a adesão já estava consideravelmente alta em 2015 (96% dos estados e 65% dos municípios) e o ministério já estaria trabalhando para que estes conseguissem efetivamente implementar os seus sistemas de cultura. Isso demonstra que, pelas matérias publicadas no Governo Temer, houve um retrocesso nas ações que estavam sendo desenvolvidas para atingir a meta 1 do Plano Nacional de Cultura.

Já sobre o Conselho Nacional de Política Cultural, foi publicada, em junho de 2016, uma matéria sobre o site do CNPC; em novembro de 2016, 3 matérias sobre a reunião do Conselho e seus setoriais. Depois disso, somente um ano depois foi publicada uma matéria informando que seria criado um Grupo de Trabalho para a

revisão do formato e composição do CNPC. Após quase 9 meses, em agosto de 2018, foi efetivamente criado esse grupo de trabalho. Após essa matéria, o Conselho Nacional de Políticas Culturais só veio a ser noticiado novamente em dezembro de 2018, nos últimos dias da gestão, quando foi aberta uma consulta pública do texto do novo decreto que regulamentava o conselho, no qual não constariam mais os colegiados setoriais e se tiraria o caráter deliberativo do conselho.

A falta de valoração do CNPC como instância de consulta, deliberação e de participação social pode ser observada tanto na ausência de matérias quanto em algumas matérias publicadas sobre outros temas no período da gestão de Sérgio Sá Leitão. Um primeiro indício de que Sérgio Sá Leitão não usaria mais o CNPC como órgão consultivo foi a matéria publicada em 10/08/2017, intitulada “Ministro chama a CNIC a construir política cultural”. Ao invés de convocar a reunião do Conselho que teria a atribuição de elaboração de políticas culturais, o então ministro se reúne com o conselho que tem como atribuição as análises dos projetos de mecenato da Lei Rouanet, possuindo menos representatividade da sociedade civil e maior representatividade das instituições e empresas, para construir políticas culturais.

Alguns meses depois, em 15 de dezembro de 2017, é publicada a matéria sobre a criação de um Grupo de Trabalho para aperfeiçoar o Conselho Nacional de Políticas Culturais. Nessa matéria, pode-se observar que o ministro chama a atenção para o alto custo de manutenção do Conselho e alega uma baixa eficiência e eficácia.

Isso demonstra que o processo democrático que se construiu na última década não era prioridade ou importante para a gestão. Se a questão fosse tão somente o orçamento, poderia ter sido proposto outro formato de reunião, como a virtual, o aumento do período dos mandatos para redução de custos com a eleição, entre outros. Além disso, mesmo com os cortes de orçamento, recursos foram utilizados pelo Ministério da Cultura para a execução do programa “Cultura Gera Futuro” desenvolvido pelo ex-ministro ou para as reuniões da CNIC no ano. Esses fatos demonstram que não se tratava de falta de recursos, mas de prioridades da gestão.

Não ocorreram reuniões do CNPC nos anos de 2017 e 2018, como se pode observar no site do Conselho, o que vinha acontecendo com certa regularidade desde 2008. A falta de atividade do conselho pode ser observada também no histórico de composição de membros. Após a portaria nº 125 de dezembro de 2015, que nomeava os membros do mandato 2015-2017, que só se reuniu no final de 2015 e no final de 2016, ficou-se quase dois anos sem membros eleitos, sendo a portaria seguinte publicada somente em dezembro de 2019, já com a reformulação do CNPC.

Dessa forma, no período de dois anos e meio do governo Michel Temer, o Conselho Nacional de Políticas Culturais só se reuniu uma única vez, contrariando o regimento interno vigente, que determinava a reunião do plenário pelo menos uma vez por trimestre e de cada colegiado pelo menos uma vez por semestre. Além disso, não foi realizada a eleição para os novos membros, ficando o último ano de gestão sem membros eleitos.

Essa descontinuidade do CNPC afetou também os outros dois elementos do Sistema Nacional de Cultura que iremos analisar: a Conferência Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura. Podemos observar isso pelo regimento interno do CNPC, publicado através da Portaria 28/2010, que estabelece entre as suas competências aprovar as diretrizes, avaliar e acompanhar o Plano Nacional de Cultura e aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura.

Sobre a Conferência Nacional de Cultura, nenhuma matéria foi publicada no site institucional nesse período, tendo como tema a organização ou o planejamento da Conferência que deveria ocorrer em 2017. As matérias que apresentam a Conferência como conteúdo, com exceção de uma entrevista com o secretário Adão Cândido que informava que a Conferência seria realizada no segundo semestre de 2017, são as publicadas no contexto das reuniões tanto do CNPC quanto dos Colegiados Setoriais. Nesse momento, foram iniciadas as definições temáticas sobre a IV Conferência Nacional de Cultura. Após esse momento, não houve nas matérias publicadas no site institucional nenhuma indicação de que o Ministério da Cultura realizou nenhum outro

procedimento ou movimentação para a realização da IV Conferência Nacional de Cultura.

Conclusão

Ao analisar as matérias publicadas no site do Ministério da Cultura e as reestruturações efetivadas durante da Gestão Temer, observou-se essa prioridade às ações voltadas para a dimensão econômica das políticas culturais (em detrimento da cidadã e da simbólica), priorizando o mecenato da Lei Rouanet como a principal política, além de desenvolver projetos como “Rio de Janeiro a Janeiro” e “Cultura Gera Futuro” que se fundamentavam, em grande parte, no mecenato da Lei. Com isso, a gestão se aproxima do conceito de políticas culturais relacionadas ao neoliberalismo e ao estado mínimo.

Somado a isso, houve a descontinuidade de políticas que traziam na sua estrutura a marca da participação social e da diversidade cultural como o Sistema Nacional de Cultura e Política Nacional de Cultura Viva, o que também demonstra um afastamento do conceito antropológico da cultura e do conceito de política cultural como transformação social.

Nenhum dos instrumentos de participação social funcionou durante o período. O Conselho Nacional de Políticas Culturais se reuniu somente no final de 2016, ficando sem membros eleitos em 2018 e, no final do ano, foi proposta uma reformulação que retirou o caráter deliberativo do conselho e extinguiu os Colegiados Setoriais. A Conferência Nacional de Cultura simplesmente não foi realizada. As metas do Plano Nacional de Cultura não foram cumpridas e não foram realizadas ações que perseguissem o atingimento das metas. O acompanhamento pelo site do PNC também foi prejudicado, ficando sem atualização durante toda a gestão.

Essa descontinuidade é bem emblemática porque diversas ações, como a realização da Conferência Nacional da Cultura a cada 4 anos e a revisão das metas do Plano Nacional de Cultura, estavam previstas em lei e, por isso, deveriam ter sido executadas. Ou seja, a gestão optou por descumprir dispositivos legais a seguir com

políticas que representavam os conceitos de políticas culturais relacionada a transformação social e ao conceito antropológico de cultura.

Referências Bibliográficas

CALABRE, L. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. Revista Escritos, Ano 7, n. 7. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

RUBIM, A. A. C. Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina. In: Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

VICH, Victor. Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2014.

MESA XIII

Museus II

SISTEMAS ESTADUAIS DE MUSEUS – POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO EM REDE

Gilson Antônio Nunes[1]

RESUMO:
O Sistema Brasileiro de Museus (SBM) foi implantado no ano de 2004, conforme previsto no eixo Gestão e Configuração do Campo Museológico da Política Nacional de Museus (PNM), lançada em 2003. As leis nº 11.904 e nº 11.906, ambas de janeiro de 2009, instituiu o Estatuto de Museus e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), respectivamente. Na lei nº 11.904 o SBM passou a ser institucionalizado de forma definitiva e a nova autarquia criada para desenvolver a política de museus no plano federal. No entanto, a criação de uma ampla rede de articulação do setor museal com a criação de sistemas estaduais e municipais de museus não foi completada. Atualmente somente dezesseis unidades da federação possuem essas redes institucionalizais de museus.
PALAVRAS-CHAVE: Palavras chave: Sistema de museu, Estados, Rede, Política pública, Museus.

A Instituição do Sistema Brasileiro de Museus

A criação do Sistema Brasileiro de Museus estava prevista na Política Nacional de Museus (PNM), oficialmente lançada em 18 de maio de 2003, dia Internacional de Museus, no Museu Histórico Nacional, instituição criadora do primeiro Curso de Museologia do país, na cidade do Rio de Janeiro/RJ (NUNES, 2025, p. 995).

Com efeito no eixo 1-Gestão e Configuração do Campo Museológico da PNM no item previa-se a "1.1. Implementação do Sistema Nacional de Museus e incentivo à criação de sistemas estaduais e municipais de museus e outras instituições de memória" (BRASIL, 2003).

Textualmente o item 1.1. previa a implementação do Sistema Nacional de Museus, bem como o estímulo à criação de sistemas estaduais, além dos municipais de museus (BRASIL, 2003).

Parte desse item foi efetivamente cumprido com a publicação do Decreto nº 5.264 de 5 de novembro de 2004 que institui o Sistema Brasileiro de Museus (SBM),

[1] Doutor em Engenharia de Materiais, Professor do Departamento de Museologia da Escola de Direito Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – E-mail: gilson@ufop.edu.br

sendo revogado pelo Decreto n° 8.124 de 17 de outubro de 2013, que regulamentou dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que estabeleceu o Estatuto de Museus, e a Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que criou o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Desta forma, a partir de 2009 os sistemas de museus passam a ter uma definição estabelecida na Lei nº 11.904/2009. Assim segundo o Estatuto de Museus, Sistemas de Museus são uma rede organizada de instituições museológicas, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus (BRASIL, 2009).

Registra-se que o SBM não foi uma experiência inovadora (NUNES, 2025, p. 996), uma vez que foi precedido pelo Sistema Nacional de Museus (SNM) instituído, por meio da Portaria do Ministério da Cultura (MinC) n.º 313, de 16 de agosto de 1986 (TOLENTINO, 2013).

Infelizmente o SNM não teve continuidade, sendo que o primeiro governo eleito após a ditadura civil-militar (1964 a 1985) e empossado em 1990 transformou o Ministério da Cultura em Secretaria Nacional de Cultura, sendo que neste cenário, diversas ações e programas deste ministério foram desarticuladas (NUNES, 2014, p. 209).

Os Sistemas de Museus Estaduais

O Brasil é formado por vinte e seis estados e um Distrito Federal (com a capital federal Brasília), totalizando portanto vinte e sete unidades federativas conforme a Constituição de 1988. Portanto, passados mais de vinte anos do lançamento da PNM era de se esperar que cada uma dessas unidades da federação possuíssem seus respectivos sistemas de museus, criando uma rede. Articulando os sistemas de museus dos entes federados: União, Estados e Municípios, possibilitando a interação dos museus entre si e com os sistemas dos diversos entes federados (NUNES, 2025, p. 998). Esse arranjo institucional foi previsto pela Lei nº 11.904/2009, e está exemplificado na Figura 1.

Figura 1 – Organização em rede dos sistemas de museus no nível federal, estadual e municipal



(Nunes, 2025, p. 998).

No entanto apenas dezesseis sistemas estaduais de museus foram criados. O mais antigo é o Sistema de Museus do Estado de São Paulo - Decreto Estadual nº 24.634, de 13 de janeiro de 1986 (São Paulo, 2022). Na sequência ocorre a criação do Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Norte - Decreto Estadual nº 9.987 de 11 de janeiro de 1988 (Leis Estaduais, 2025). Seguido pelo sistema do estado Goiás - Decreto nº 3.202, de 23 de junho de 1989 (Goiás, 1989). O Sistema de Museus do Paraná foi o primeiro a ser oficializado por meio de uma lei - Lei Estadual nº 9.375, de 24 de setembro de 1990 (Paraná, 2022). Rio Grande do Sul - Decreto nº 33.791, de 21 de janeiro de 1991 (Rio Grande do Sul, 2022). O Sistema Estadual de Museus do Ceará - Lei nº 13.602, de 28 de junho de 2005 (Ceará, 2022). O Sistema Estadual de Museus de Mato Grosso - Decreto n° 959 de 05 de dezembro de 2007 (Mato Grosso, 2025). O sistema do estado do Piauí - Decreto nº 13.325, de 16 de outubro de 2008 (Piauí, 2008). O Sistema Alagoano de Museus - Decreto Estadual nº 4.092, de 29 de dezembro de 2008 (Alagoas, 2022). O sistema de Mato Grosso do Sul - Decreto Estadual nº 12.687, de 30 de dezembro de 2008 (Mato Grosso do Sul, 2008). Em Minas Gerais - Decreto Estadual nº 45.236, de 4 de dezembro de 2009 (Minas Gerais, 2022). No Rio de Janeiro

- Decreto Estadual nº 42.306, de 23 de fevereiro de 2010 (Rio de Janeiro, 2010). O Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina - Decreto Estadual nº 599, de 18 de outubro de 2011 (Santa Catarina, 2011). O Sistema de Museus do Distrito Federal - Decreto Distrital nº 33.957 de de 23 de outubro de 2012 (Distrito Federal, 2012). Em Sergipe - Lei Estadual nº 7.648 de 31 de maio de 2013 (Sergipe, 2013). Finalmente o Sistema de Museus do Maranhão - Lei Estadual nº 11.120, de 07 de outubro de 2019 (Maranhão, 2019).

Um quadro geral da criação dos sistemas estaduais de museus é apresentado na Tabela 1, distinguindo inclusive aqueles que foram criados por meio de lei ou decreto estadual.

Considerando que apenas dezesseis estados possuem sistemas de museus (59,3%), demonstra a necessidade de novas ações e políticas públicas para estimular os estados a criarem seus sistemas.

O Estatuto dos Museus, Lei nº 11.904/2009, no artigo 56 determinou que os entes federados, ou seja, além da União, Estados e Municípios, deverão criar leis denominadas Estatuto Estadual, Regional, Municipal ou Distrital dos Museus com normas específicas de organização, articulação e atribuições das instituições museológicas em sistemas de museus (BRASIL, 2009). Ou seja, desde 2009 os Estados e Municípios estão obrigados a criarem os respectivos Estatutos de Museus e também os sistemas de museus (Nunes e Oliveira, 2013, p. 43). Embora de forma gradativa, como ressalta o parágrafo primeiro desse artigo. No entanto, o rítimo de criação parece estar aquém do necessário.

Tabela 1- Sistemas de Estaduais de Museus criados no Brasil

Unidade da Federação	Sistema de Museus	Número da Lei	Número do Decreto
	Região Cento Oeste		
Distrito Federal (DF)	Sistema de Museus do Distrito Federal (SIM/DF)		Decreto 33.957/2012
Goiás (GO)	Sistema Estadual de Museus de Goiás		Decreto 3.202/1989
Mato Grosso (MT)	Sistema Estadual de Museus de Mato Grosso (SIEM-MT)		Decreto 959/2007

Mato Grosso do Sul (MS)	Sistema Estadual de Museus de Mato Grosso do Sul (SIEM-MS)		Decreto 12.687/2008
	Região Nordeste		
Alagoas (AL)	Sistema Alagoano de Museus (SAM)		Decreto 4.092/2008
Ceará (CE)	Sistema Estadual de Museus do Ceará (SEM-CE)	Lei 13.602/2005	Decreto 28.419/2006
Maranhão (MA)	Sistema Estadual do Maranhão (SIMM)	Lei 11.120/2019	
Piauí (PI)	Sistema Estadual de Museus do Piauí (SEM/PI)		Decreto 13.325/2008
Rio Grande do Norte (RN)	Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Norte		Decreto 9.987/1988
Sergipe (SE)	Sistema Estadual de Museus (SIEM)	Lei 7.648/2013	
	Região Sudeste		
Minas Gerais (MG)	Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais (SEMMG)		Decreto 45.236/2009
Rio De Janeiro (RJ)	Sistema Estadual de Museus do Rio de Janeiro (SIM-RJ)		Decreto 46.332/2018
São Paulo (SP)	Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP)		Decreto 57.035/2011
	Região Sul		
Paraná (PR)	Sistema Estadual de Museus do Paraná	Lei 9.375/1990	
Rio Grande Do Sul (RS)	Sistema Estadual de Museus do RS		Decreto 33.791/1991
Santa Catarina (SC)	Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC)		Decreto 599/2011

Como a Lei nº 11.906/2009 estabelece como competência do IBRAM no seu artigo 4º inciso XV coordenar o Sistema Brasileiro de Museus, fixar diretrizes, estabelecer orientação normativa e supervisão técnica para o exercício de suas atividades sistematizadas, o instituto por meio do SBM, poderia ter articulado os Municípios e principalmente os Estados para a criação dos respectivos sistemas. Sendo que a 11.904/2009 em seu artigo 58 informa que o SBM tem a finalidade de promover uma a gestão integrada. Nesse sentido integrando o entes federados para o surgimento

de suas redes. Ainda no artigo 56 desse lei, que define a finalidade de um sistema de museu:

> I – apoiar tecnicamente os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada;
> II – promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada, em especial com os museus municipais;
> III – contribuir para a vitalidade e o dinamismo cultural dos locais de instalação dos museus;
> IV – elaborar pareceres e relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto de atuação a eles adstrito;
> V – colaborar com o órgão ou entidade do poder público competente no tocante à apreciação das candidaturas ao Sistema Brasileiro de Museus, na promoção de programas e de atividade e no acompanhamento da respectiva execução (BRASIL 2009).

Portanto, ao promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada, o SBM poderia articular essas instituições e outras, como as secretarias de cultura dos estados para a criação dos novas redes.

Além do SBM, a Lei n. 11.906/2009 atribui ao IBRAM a possibilidade de propor e implementar projetos, programas e ações para o setor museológico, o estabelecimento de normas, padrões e procedimentos, além de fiscalizar e gerir técnica e normativamente os bens culturais musealizados (NUNES, 2024, p. 216). Assim cabe ao IBRAM também a possibilidade de criação de programas para o setor museológico estimulando a criação de novos sistemas de museus.

Quanto a distribuição geográfica verifica-se que a região norte não possui estados com Sistemas de Museus, conforme demonstra a Figura 2.

Figura 2 – Distribuição geográfica dos sistemas de museus no nível estadual, assinalados com uma marca vermelha



(Lima e Nunes, 2022).

A ausência de Sistemas de Museus nos estados da região norte, indica a prioridade do IBRAM, via SBM, para a articulação com as secretarias de cultura especificamente destes entes federados.

Considerações finais

Tanto o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), rede de articulação dos museus do país e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), órgão para executar a política pública na área museológica, foram institucionalizados por meio de duas leis a de nº 11.904 e nº 11.906, ambas promulgadas em janeiro de 2009.

Essa legislação estabeleceu um arranjo com dois órgãos um consultivo e outro executivo, capazes de dar continuidade a uma política pública na área museológica. Desta forma, estes órgão converteram-se em instrumentos de Estado e não apenas de Governo, isso no caso da União, uma vez que em regimes democráticos, devido a alternância de poder e de orientação política, as políticas governamentais podem ser transitórias.

No entanto, em onze estados, esse processo acima descrito não se verificou. Já que uma determinação da Lei do Estatuto de Museus não foi cumprida relativamente à criação de sistemas de museus nas vinte e sete unidades federativas. Conforme verificado quase sessenta por cento dos estados possui um sistema de museus instituído. Assim, nesses estados, os sistemas de museus podem atuar como os instrumentos de Estado e não apenas de Governo, relativamente às políticas estaduais de museus.

Especificamente o SBM, tem no seu Comitê Gestor a função de contribuir nas discussões para a elaboração do novo Plano Nacional Setorial de Museus, que integra o Plano Nacional de Cultura. Uma política de Estado, com validade de dez anos, para ser executada pelo Ministério da Cultura.

Desta forma, essas duas leis atribuem ao SBM a função de atuar como um órgão consultivo da Política Nacional de Museus e ao IBRAM a função de atuar como instituto executor dessa política pública.

Como se verifica essa mesma estrutura não se replicou em todos os Estados e possivelmente nos municípios.

Portanto a inexistência de Sistemas de Museus em onze estados, sendo todos os entes da região norte, indica prioridades para o IBRAM, por meio do SBM, para realizar uma necessária articulação com as secretarias de cultura. Em particular nos estados da região norte. A realização do próximo 9º Fórum Nacional de Museus, prevista para 23 a 27 de novembro de 2026 em Manaus/AM, pelo IBRAM, pode ser uma oportunidade de articulação com os estados da região norte para criação de novos sistemas de museus, preenchendo lacunas importantes nessa rede.

Referências Bibliográficas

ALAGOAS, Sistema Alagoano de Museus. Decreto nº 4.092, de 29 de dezembro de 2018. Disponível em: http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/museus//sistema-alagoano-de-museus. Acesso em: 24 mai 2022.

AMAZONAS, Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Manaus inicia articulações para sediar o 9º Fórum Nacional de Museus em 2026. Disponível em:

https://cultura.am.gov.br/manaus-inicia-articulacoes-para-sediar-o-9o-forum-nacional-de-museus-em-2026/. Acesso em: 23 fev 2026.

BRASIL. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm. Acesso em: 20 fev 2026.

_____. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/92498/estatuto-de-museus-lei-11904-09. Acesso em: 6 maio 2025.

_____. Decreto da Presidência nº 5.264, de 5 de novembro de 2004. Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5264.htm> Acesso em: 10 novembro 2025.

_____. Política Nacional de Museus. Brasília: Ministério da Cultura. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais - MinC/IPHAN/DEMU, 2003. 17 p.

CEARÁ, Assembleia Legislativa, Disponível em: https://belt.al.ce.gov.br/index.php/legislacao-do-ceara/organizacao-tematica/cultura-e-esportes/item/3723-lei-n-13-602-de-28-06-05-d-o-30-06-05-mens-6-749-05-executivo. Acesso em: 23 mai 2022.

DISTRITO FEDERAL, Sistema Integrado de Normas Jurídicas, Sistema de Museus do Distrito Federal, Decreto nº 33.957/2012. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/72688/Decreto_33957_23_10_2012.html. Acesso em: 24 mai 2022.

GOIÁS, Secretaria da Casa Civil, Decreto nº 3.202, de 23 de junho de 1989. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/pesquisa_legislacao/64864/decreto-3202 . Acesso em: 27 mai 2022.

LEIS ESTADUAIS, Decreto nº 9.987 de 11 de janeiro de 1988. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rn/decreto-n-9987-1988-rio-grande-do-norte-institui-o-sistema-estadual-de-museus-do-rio-grande-do-norte-e-da-outras-providencias. Acesso em: 4 dez 2025.

LIMA, Junio Campos de Abreu, NUNES, Gilson Antônio, Relatório do Programa de Monitoria Disciplina MUL110 - Políticas Públicas na Área da Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, 2022

MARANHÃO, Governo do Estado, Lei nº 11.120, de 07 de outubro de 2019, Disponível em: https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=383285. Acesso em: 24 mai 2022.

MATO GROSSO, Governo do Estado, Disponível em: https://portal.mt.gov.br/app/catalog/secretaria-de-estado-de-cultura-esporte-e-lazer/solicitar-cadastro-de-museus. Acesso em: 06 dez 2025.

MATO GROSSO DO SUL, Tribunal de Justiça do Estado, Decreto nº 12.687, de 30 de dezembro de 2008. Disponível em: https://www.tjms.jus.br/legislacao/visualizar.php?lei=25850&original=1. Disponível em: . Acesso em: 23 mai 2022.

MINAS GERAIS, Sistema Estadual de Museus, Decreto nº 45.236, de 4 de dezembro de 2009. Disponível em: http://www.sistemademuseus.mg.gov.br/sobre/o-sistema/. Acesso em: 23 mai 2022.

MOURÃO, Rui, A Nova Realidade do Museu, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 1994.

NUNES, Gilson Antônio. A política pública de museus no Brasil – Instrumentos para a continuidade. In Anais do XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em <https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/ANAIS2024.2SeminrioInternacionalPolticasCulturais1.pdf/@@download/file>. Acesso em: 17/02/2024.

NUNES, Gilson Antônio. O Sistema Brasileiro de Museus – O Primeiro Instrumento da Política Nacional de Museus. In: Anais do Anais XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/AnaisdoXIVSeminarioInternacionaldePoliticasCulturais_.pdf. Acesso em: 23/10/2025.

NUNES, Gilson Antônio, OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. O Estatuto de Muesus e a Política Pública Federal na Perspectiva da Inclusão Social. In: Anais do IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola e 21o. ICOFOM LAM. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012. Disponível em: http://www.mast.br/images/pdf/publicacoes_do_mast/livro_de_resumos_iv_siam_volume_2_final.pdf. Acesso em: 10 dez 2025.

PARANÁ, Secretaria de Estado da Comunicação, Lei nº 9.375, de 24 de setembro de 1990. Disponível em: https://www.comunicacao.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2019-09/sistemaestadualdemuseus.pdf. Acesso em: 23 mai 2022.

PIAUÍ, Secretaria de Governo, Decreto nº 13.325, de 16 de outubro de 2008. Disponível em: http://legislacao.pi.gov.br/legislacao/default/ato/14025. Acesso em: 23 mai 2022.

RIO DE JANEIRO, Secretaria Estadual de Fazenda, Decreto nº 42.306, de 23 de fevereiro de 2010. Disponível em: http://www.fazenda.rj.gov.br/sefaz/content/conn/UCMServer/uuid/dDocName%3AWCC208338. Acesso em: 24 mai 2022.

RIO GRANDE DO SUL, Sistema de Museus do Estado, Histórico. Disponível em: http://www.sistemademuseus.rs.gov.br/semrs/. Acesso em: 23 mai 2022.

SANTA CATARINA, Governo do Estado, Decreto nº 599, de 18 de outubro de 2011. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/sc/decreto-n-599-2011-santa-catarina-dispoe-sobre-o-sistema-estadual-de-museus-de-santa-catarina-e-estabelece-outras-providencias. Acesso em: 24 mai 2022.

SÃO PAULO, Sistema de Museus do Estado, Histórico. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/historico/. Acesso em: 23 mai 2022.

SERGIPE, Governo do Estado, Decreto nº 7.648, de 31 de maio de 2013. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/se/lei-ordinaria-n-7648-2013-sergipe-cria-no-ambito-da-secretaria-de-estado-da-cultura-secult-o-sistema-estadual-de-museus-siem-e-da-outras-providencias. Acesso em: 24 mai 2022.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Governança em rede: o caso do sistema brasileiro de museus. Revista CPC, 2013, (16), 101-118. https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i16p101-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/68645> Acesso em: 19/02/2024.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA DO PLANO MUSEOLÓGICO DO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA

Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira [1]
Gabriela Alevato [2]

RESUMO:
Este artigo analisa os resultados do processo participativo na elaboração do Plano Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, desenvolvido no âmbito do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da Fundação Casa de Rui Barbosa. A reflexão aqui colocada situa-se no contexto das transformações ocorridas nas políticas culturais brasileiras na primeira década do século XXI, período em que o campo museal se destacou pela formulação pioneira de políticas públicas específicas. Tal processo culminou na promulgação do Estatuto dos Museus, marco normativo que consolidou avanços teóricos e institucionais e instituiu o Plano Museológico como instrumento obrigatório de planejamento estratégico.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Plano Museológico, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Memória Literária.

INTRODUÇÃO

A missão do Arquivo-Museu e Literatura Brasileira (AMLB)[3], divisão da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/MinC), é de coletar, preservar, processar tecnicamente, pesquisar e difundir o patrimônio literário nacional por meio dos acervos pessoais de escritores brasileiros e de outros segmentos ligados à produção literária. Essa missão foi pensada e escrita coletivamente, com a participação de todos os servidores e colaboradores do AMLB, tendo sido resultado da pesquisa “Plano

[1]Atua no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB/FCRB) desde 2022 e orienta o projeto de pesquisa em desenvolvimento do Plano Museológico do AMLB. fernanda.pinheiro@rb.gov.br

[2]Atualmente é bolsista Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura na Fundação Casa de Rui Barbosa no projeto de pesquisa Plano Museológico do AMLB - 2ª etapa. gabialevato@gmail.com

[3]Criado em 1972, o AMLB é uma divisão da Fundação Casa de Rui Barbosa que reúne um dos maiores acervos literários do Brasil, com arquivos pessoais de mais de 150 pessoas literatas, como José de Alencar, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Clarice Lispector, Daniel Munduruku, Carlos Drummond de Andrade, etc. Além dos documentos arquivísticos, o AMLB preserva aproximadamente 2 mil peças museológicas relacionadas aos escritores.

Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira - 1ª etapa", vinculada ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura (PIPC) da FCRB, nos anos de 2023-2024.[4]

Em consonância com a definição ampla de literatura elaborada por Antônio Candido no artigo intitulado 'O Direito à Literatura' (1988), a equipe do arquivo-museu reconheceu que a literatura transcende fronteiras e engloba todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático, abrangendo todas as camadas da sociedade e manifestações culturais. Nas palavras de Antônio Candido, a literatura deve ser vista como um "direito inalienável", acessível a todos os cidadãos, independentemente de sua origem, classe social ou contexto cultural. Nessa perspectiva, o arquivo-museu não apenas deve existir para preservar o patrimônio literário brasileiro, mas também para torná-lo acessível a todos, estimulando a criação literária, promovendo a diversidade literária e incentivando a reflexão sobre o papel transformador da literatura na sociedade brasileira.

Na segunda etapa da pesquisa, desenvolvida no biênio 2024-2025, sobre a qual se debruça este artigo, o objetivo foi de aumentar a participação de diferentes atores sociais que orbitam o AMLB, ampliando assim a esfera de vozes nesta discussão. Para tanto, a ideia foi envolver os servidores, os colaboradores, os pesquisadores e os bolsistas de toda a FCRB, além de estimular a escuta de profissionais de instituições congêneres ao AMLB e de diversificar a representação das pessoas literárias para além do padrão majoritário representado nos documentos e demais acervos do AMLB, composto por uma maioria expressiva de escritores homens brancos, o que evidencia uma desigualdade histórica na constituição das coleções literárias[5]. Não à toa, no ano de 2024 o AMLB, após 52 anos de existência, recebeu a doação de documentos literários e

[4] A elaboração da missão do AMLB foi parte dos objetivos da pesquisa "Plano Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira - 1ª etapa", desenvolvida no período de 2023-2024, pela bolsista Laura Regina Coutinho Ghelman, sob a orientação da museóloga do AMLB, Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira e da arquivista Rosangela Florido Rangel. Também fizeram parte dessa pesquisa a definição da visão, dos valores e dos objetivos estratégicos do AMLB.

[5] Essa assimetria reflete as desigualdades estruturais de raça, classe e gênero presentes tanto na sociedade brasileira quanto nas instituições de memória. Como apontou Vergés (2022, p. 12) essas desigualdades "são o reflexo das desigualdades estruturais globais criadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo".

objetos museológicos de Conceição Evaristo, que passou a ser a primeira mulher negra a compor o acervo do arquivo-museu. Por conta da cerimônia de oficialização da doação, a ministra da Cultura, Margareth Menezes, declarou:

> O acervo de Conceição Evaristo na Fundação é um marco essencial de reconhecimento de uma das maiores escritoras brasileiras em uma ação de reparação histórica, pois Conceição se torna a primeira escritora negra a fazer parte do acervo dessa instituição, reforçando o compromisso da Casa Rui Barbosa e do MinC com a valorização da diversidade de vozes e narrativas da nossa literatura, abrindo caminho para tantas outras pessoas negras que precisam fazer parte desse espaço (MENEZES, 2024).

Já no ano de 2025, o AMLB recebeu os arquivos de Daniel Munduruku, Marcia Kambeba e Eliane Potiguara, escritor e escritoras indígenas, de maneira a ampliar a representação do acervo sob sua guarda.

Sendo assim, este artigo pretende refletir sobre os resultados já obtidos da pesquisa supracitada, buscando apresentar e examinar os processos de construção coletiva do Plano Museológico do AMLB.

Políticas Culturais e o Plano Museológico do AMLB

Segundo Calabre (2019), ao final da primeira década do século XXI, o campo das políticas culturais no Brasil passou por um processo significativo de adensamento teórico e institucional. Estudos, debates e eventos multiplicaram-se, consolidando um campo pluridisciplinar que passou a tratar as políticas culturais como objeto legítimo de investigação acadêmica e de formulação pública. Esse movimento esteve diretamente relacionado às condições internas do país, especialmente à diversidade de projetos, ações e políticas implementadas pelo Ministério da Cultura, que incentivaram a formação de novos pesquisadores e a institucionalização do campo.

Esse contexto contribuiu para a superação gradual de uma visão restrita da cultura como evento episódico ou ação. A compreensão contemporânea das políticas culturais exige diretrizes claras, planejamento, execução articulada e avaliação de resultados, reconhecendo a multiplicidade de objetivos e impactos envolvidos. Trata-se

de afirmar a cultura como política estruturante e não como ação periférica ou supérflua, percepção que começou a se alterar de maneira mais consistente entre 2003 e 2016.

No âmbito setorial, a área de museus destacou-se como pioneira na estruturação de políticas públicas específicas. A criação do Departamento de Museus (Demu), vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan/MinC), e posteriormente a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC), marcou um processo de consolidação institucional, organização programática e definição de diretrizes nacionais. Esse movimento culminou na promulgação da Lei nº 11.904/2009 (Estatuto de Museus), que instituiu o Plano Museológico como instrumento obrigatório de planejamento estratégico, reforçando a profissionalização da gestão e a função social das instituições museais.

Logo, o desenvolvimento do Plano Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira representa não apenas o cumprimento de uma exigência legal, mas uma oportunidade estratégica de revisão institucional dessa divisão da FCRB. Ao articular planejamento estratégico, institucionalização e participação social, o Plano Museológico do AMLB pretende ser um instrumento fundamental para a promoção de uma política cultural comprometida com a democratização do acesso, a pluralidade e a efetiva preservação da diversidade cultural.

No processo de elaboração do Plano Museológico do AMLB foram estruturados quatro programas com objetivo de sensibilizar a equipe interna quanto as ferramentas do fazer museal e de escutar e debater publicamente, com vozes externas à instituição, sobre as dimensões e possibilidades do AMLB. Os programas foram: 1)“AMLB na Rua”, voltado à realização de visitas técnicas a instituições congêneres no Rio de Janeiro; 2) a pesquisa “Memórias do Porvir”, direcionada a *stakeholders* internos; 3) a realização do seminário interno “Entre palavras e memórias”; e, 4) seminário externo “Vozes da Literatura”.

O programa “AMLB na Rua” consiste na realização de visitas técnicas a museus, arquivos e instituições culturais da cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de promover um intercâmbio de conhecimentos, ampliar o repertório técnico da equipe e

aprimorar práticas museológicas e arquivísticas. Foram visitadas até o momento quatro instituições: Museu de História e Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB); Instituto Jardim Botânico do Rio de Janeiro – setor Galpão Acervo e Memória; Academia Brasileira de Letras (ABL); e o Museu da República (Ibram/MinC). A seleção das instituições considerou critérios de proximidade institucional e afinidade com os programas previstos pelo Estatuto de Museus, especialmente no que tange à preservação, difusão, gestão de acervos e função social. Após cada visita, foi aplicado questionário de satisfação e aprendizado à equipe do AMLB. Os resultados indicaram um elevado grau de interesse e envolvimento, a identificação de pontos de contato entre as instituições e a ampliação da percepção sobre boas práticas de gestão, especialmente no que se refere à transformação de reflexões teóricas em projetos de difusão do acervo literário.

O segundo programa, intitulado “Memórias do Porvir”, foi desenvolvido com *stakeholders* (ou partes interessadas, indivíduos, grupos ou organizações que possuem interesse, influência ou são impactados pelas ações, decisões e resultados de um projeto) impactados pelo Plano Museológico. Na primeira etapa, foi aplicado um questionário composto por 12 perguntas — objetivas e discursivas — a dez lideranças da FCRB[6], alcançando uma taxa de adesão de 100%, o que evidencia significativa disposição institucional para o diálogo. Porém, no que se refere ao nível de conhecimento acerca do AMLB, todos os respondentes situaram-se nos níveis intermediários (3 ou 4, em escala de 1 a 5), indicando familiaridade parcial com o acervo e apontando para a necessidade de fortalecimento de ações internas de difusão e maior reconhecimento institucional interno.

No que tange ao entendimento sobre a natureza híbrida do AMLB, de ser arquivo e também museu, as respostas revelaram tensionamentos conceituais relacionados à natureza museológica do acervo, uma vez que a concepção arquivística é muito imbricada ao fazer do AMLB. Entre os principais desafios apontados destacaram-se a necessidade de melhoria da infraestrutura física, a construção de

[6] A saber: Presidente da FCRB, Diretor Executivo, Diretora do Centro de Memória e Informação, Diretor do Centro de Pesquisa, Diretor do Centro de Gestão, Chefe da Divisão do Museu Casa de Rui Barbosa, Chefe do Serviço de Biblioteca, Chefe do Serviço de Preservação, Chefe do Setor de Arquivo Histórico e Institucional, Chefe do Núcleo de Preservação Arquitetônica.

reconhecimento conceitual de arquivo e museu compartilhado e o fortalecimento da integração institucional.

Posteriormente, o escopo de escuta foi ampliado para os pesquisadores do Centro de Pesquisa da FCRB, por meio de formulário com dez perguntas. A adesão confirmou também o interesse no processo e reiterou resultados semelhantes aos obtidos na etapa anterior, especialmente quanto ao conhecimento intermediário sobre o AMLB e ao reconhecimento dos arquivos pessoais de escritores como elemento central do acervo. Ademais, apontou-se também para o fato de o AMLB possuir potencial para ampliar a visibilidade institucional da própria FCRB, desde que sejam fortalecidas as articulações internas.

No relatório de gestão do período 2003-2006 da Política Nacional de Museus consta, como epígrafe, a seguinte reflexão feita por Aloísio Magalhães:

> Acho que não preciso insistir na importância imensa dessa área especificamente museológica. Não posso e nem devo ainda anunciar objetivamente a vocês que formas nesse desenho completo terá o Museu enquanto instituição e que tipo de ajuda se pode dar aos museus brasileiros. Só tenho a dizer que ou nós conseguiremos fazer com que essa área seja encarada numa visão de conjunto mais sistêmica, em que prevaleça o mútuo apoio de competências, em que se crie uma espécie de solidariedade na área museológica, ou não chegaremos a uma coisa harmoniosa (MAGALHÃES, 2006, p. [3]).

Esse apontamento de Aloísio Magalhães, ao defender uma visão sistêmica para a área museológica, baseada no “mútuo apoio de competências” e em uma “espécie de solidariedade na área museológica”, dialoga diretamente com os desafios enfrentados pelo AMLB em sua natureza híbrida de arquivo e museu. Ao afirmar que somente uma abordagem integrada poderia conduzir a uma “coisa harmoniosa”, Magalhães antecipa a necessidade de superar fragmentações institucionais e conceituais que, ainda hoje, atravessam o campo da memória.

No caso do AMLB, a pesquisa com *stakeholders* evidenciou tensões quanto à definição do acervo: para alguns gestores, ele é essencialmente documental do ponto de vista arquivístico; para outros poucos, incorpora valores museológicos, sobretudo no que se refere aos objetos tridimensionais presentes nos arquivos pessoais. Essa disputa

conceitual explicita os limites de uma visão compartimentada e reforça a pertinência da perspectiva sistêmica defendida por Magalhães.

Assim, a hibridização do AMLB não deve ser entendida como fragilidade, mas como potência institucional. Tal como sugere a epígrafe, alcançar uma atuação harmoniosa depende da articulação entre saberes arquivísticos e museológicos, em um arranjo que reconheça suas especificidades sem hierarquizá-las. A consolidação do AMLB como também museu demanda, portanto, uma consciência institucional que promova a cooperação técnica, o alinhamento conceitual e reconhecimento da complementaridade entre documento arquivístico e acervo museológico, transformando a tensão em fundamento estruturante da identidade singular do AMLB.

O terceiro programa se deu com o seminário interno dos servidores do AMLB intitulado: “Entre palavras e memórias: rumo ao Plano Museológico”. A proposição desta atividade foi conduzida por um processo de *benchmarking*, aqui entendido como avaliação comparativa voltada à definição de métricas e parâmetros de referência mediante análise dos conceitos estruturantes constantes em planos museológicos de outras instituições[7].

O seminário integrou a programação da 23ª Semana Nacional de Museus, evento anual promovido pelo Ibram em comemoração ao Dia Internacional dos Museus (18 de maio). Foram duas tardes em que a equipe pôde se posicionar através de dinâmicas e discussões sobre literatura, planejamento e projetos para o AMLB. Por ocasião, foi apresentado o andamento da própria pesquisa, a importância de se criar um instrumento de planejamento e compartilhadas referências externas inspiradoras de outras instituições, produções de podcasts, exposições temáticas, etc. Também foi demonstrado o uso de tecnologias digitais para ampliação do acesso e promoção dos acervos como realidade aumentada, *tours* virtuais e repositórios de acervos, além de evidenciar iniciativas contemporâneas, como os movimentos de *booktokers* e os clubes de leitura

[7]A saber, o plano museológico do Museu da Língua Portuguesa (https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wpcontent/uploads/2021/09/Plano_Museologico_ago2019.pdf), do Musehum (https://institutofuturos.org.br/plano-museologico-do-musehum/) e do Sesi-Lab (BRASIL. Plano Museológico SESI Lab. Brasília. Ed. Expomus, 2022.).

mediados por influenciadores digitais, vistas como potenciais aliadas na difusão cultural do Arquivo-Museu.

Durante as discussões, foi mais uma vez enfatizada a importância do binômio arquivo–museu, destacando-se a singularidade do AMLB como instituição que integra essas duas dimensões no campo da literatura, característica ainda pouco comum entre os museus brasileiros. Como aponta Reis (2012), essa integração configura um modelo de museu literário que deve articular práticas de preservação documental com estratégias de mediação cultural, promovendo experiências sensoriais e reflexivas. No caso do AMLB, essa abordagem exige repensar as práticas expositivas e educativas que considerem o documento literário como objeto vivo capaz de gerar múltiplos sentidos e estabelecer conexões afetivas com diferentes públicos.

Também foram destacadas iniciativas para aumentar a visibilidade do AMLB, engajar diferentes públicos e promover sua consolidação como referência na preservação e divulgação da literatura brasileira. As expectativas manifestadas indicaram a valorização institucional do espaço, a integração entre os diferentes setores, a constituição de um museu com perfil mais aberto com a oferta de exposições e a criação de um ambiente inclusivo, criativo e voltado à fruição da literatura. Destacaram-se, ainda, demandas por maior reconhecimento institucional e melhorias estruturais. Os servidores e colaboradores do AMLB foram organizados em três grupos temáticos, nomeados em homenagem a escritores representativos da literatura brasileira: Grupo Carlos Drummond de Andrade, Grupo Clarice Lispector e Grupo Conceição Evaristo.

Cada grupo foi responsável por propor atividades relacionadas a conjuntos específicos dos programas previstos por lei no plano museológico. O exercício teve como diretriz estimular a criatividade, o pensamento prospectivo e o “sonho institucional”, desconsiderando momentaneamente restrições orçamentárias ou de infraestrutura. Os resultados revelaram uma visão ampla e integrada sobre a missão do AMLB, compreendido não apenas como espaço de guarda e preservação de acervos literários, mas como ambiente de criação, educação e diálogo com o público. As

contribuições destacaram a importância de consolidar o museu como espaço atuante, inclusivo e interativo, capaz de articular suas dimensões arquivística e museológica de maneira orgânica. A ideia de um “museu aberto ao público”, voltado à difusão cultural e ao acesso democrático ao patrimônio literário, apareceu de forma recorrente, associada à valorização da experiência do visitante e ao fortalecimento das ações educativas e comunicacionais. Outro ponto enfatizado pelos participantes foi o reconhecimento do potencial de pesquisa e de formação que o AMLB representa.

A dinâmica evidenciou o desejo de transformar o arquivo-museu em um centro de referência para estudos literários, integrando pesquisadores, professores, estudantes e o público em geral em torno de atividades acadêmicas, expositivas e culturais. Essa perspectiva reforça o caráter interdisciplinar e educativo do Arquivo-Museu, posicionando-o como elo entre a preservação da memória literária, a produção contemporânea de conhecimento e as práticas museais.

De modo geral, a atividade evidenciou um forte sentimento de pertencimento e engajamento coletivo. A diversidade de percepções e expectativas expressas reafirmaram a importância de um processo contínuo, participativo e colaborativo na formulação do plano museológico, garantindo que as ações e decisões futuras estejam alinhadas às experiências e visões de todos os envolvidos. A dinâmica revelou não apenas o desejo de consolidar o AMLB como referência nacional em preservação e difusão da literatura brasileira, mas também a compreensão de que sua consolidação depende do diálogo contínuo com o público e do compromisso institucional com a memória literária. Os resultados da dinâmica também forneceram subsídios diretos para a etapa seguinte do processo de elaboração do plano museológico. As ideias e diretrizes levantadas foram incorporadas às discussões dos grupos temáticos e servirão de base para a formulação dos verbetes explicativos de cada programa museológico. Essa integração entre reflexão coletiva e planejamento técnico reforçou o caráter participativo do processo, que possibilitou o desdobramento do seminário externo. Assim, a dinâmica não apenas produziu um diagnóstico sensível das percepções da equipe, mas também ampliou uma metodologia de trabalho colaborativa, orientada pela

escuta, pela interdisciplinaridade e pela construção compartilhada de um projeto de futuro para o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

O passo seguinte foi a realização do seminário externo “Vozes da Literatura: Seminário para o desenvolvimento do Plano Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira”, estruturado em quatro mesas temáticas, cada uma vinculada aos programas museológicos do plano e mediadas por especialistas convidados, de maneira a promover tanto a reflexão acadêmica quanto a construção coletiva de propostas para o desenvolvimento institucional do AMLB.

A primeira mesa, “Arquivar a própria vida”[8], abordou os desafios da constituição e manutenção de acervos pessoais, destacando a importância de critérios de seleção e preservação na formação da memória literária[9]. A segunda mesa, “A terceira margem da pesquisa”, enfocou a mediação das coleções e a ampliação de parcerias com universidades e instituições de memória, visando aprimorar o atendimento aos pesquisadores e a continuidade dos programas estratégicos de educação e pesquisa do AMLB[10]. No segundo dia, a mesa “Lirismo funcionário público” concentrou-se no debate de criação de redes internas e no fortalecimento da comunidade de trabalho do AMLB, discutindo estratégias para gestão de pessoas e planejamento institucional com os pares da própria FCRB[11]. A última mesa, “A invenção do hoje – A interlocução

[8] No ensaio “Arquivar a própria vida” o historiador Philippe Artières argumentou que a paisagem arquivística com sua massa documental, suas caixas, diários, fotografias, agendas, caderno de anotações, etc, tornam-se dispositivos por meio dos quais "fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaques a certas passagens" (1998, p. 11). Tal argumento vem de encontro ao tema da mesa que procura entender as motivações para a doação de um arquivo pessoal à uma instituição pública, no caso o AMLB. Além disso, compreender esses arquivos pessoais desde sua gênese até tornarem-se disponíveis em um arquivo público e, seus critérios de seleção e escolhas, fizeram parte dos objetivos desse debate.

[9] A mesa teve como mediadora: Joelle Rouchou (Jornalista e pesquisadora aposentada da FCRB) e os palestrantes: Júlia Moraes (representante legal do arquivo pessoal Coleção Vinicius de Moraes), Cesário Franco (Coleção Afonso Arinos), Maria Helena Leitão (Coleção Silvio Leitão); e, os seguintes programas museológicos associados: Institucional, Acervos, Educativo-Cultural, Pesquisa, Financiamento e Fomento, Comunicação.

[10] A mesa Terceira Margem da Pesquisa teve como mediadora: Alejandra Saladino (UNIRIO) e os palestrantes: Rosângela Rangel (arquivista do AMLB), Marcelo Santos (UNIRIO), Ananda Borges Paranhos (Bolsista PIPC do AMLB), Elvia Bezerra (Pesquisadora de literatura); e, os seguintes programas museológicos associados: Institucional, Acervos, Educativo-Cultural, Pesquisa, Comunicação, Acessibilidade.

[11] A mesa teve mediação de Maria de Andrade (Chefe do AMLB) e os palestrantes: Alexandre Santini (Presidente da FCRB), Marcelo Viana (Diretor do Centro de Pesquisa), Gabriela Faria (museóloga do

entre literatura e seus públicos”[12] abordou questões relacionadas à democratização do acesso aos espaços culturais, enfatizando a importância da diversificação de acervos, da incorporação de perspectivas decoloniais e do engajamento com escolas e comunidades locais. Discutiu-se ainda o uso estratégico das mídias digitais e o desenvolvimento de ações educativas e eventos colaborativos como instrumentos de ampliação do diálogo com o público e de difusão do patrimônio literário.

O seminário externo configurou-se como uma etapa decisiva no processo de elaboração do Plano Museológico do AMLB, reunindo pesquisadores, bolsistas, servidores e público espontâneo em torno de reflexões estratégicas sobre o presente e o futuro deste setor. A estruturação em quatro mesas temáticas promoveu diálogos que valorizaram a pluralidade de experiências e visões que compõem o cotidiano do AMLB. Os convidados das mesas atenderam prontamente ao convite formulado, disponibilizando seu tempo e expertise, de maneira voluntária e sem qualquer ônus à FCRB, a fim de colaborar nos debates e reflexões da construção coletiva do plano museológico.

O conjunto de ações desenvolvidas na pesquisa durante o ano de 2025 evidenciou o compromisso do AMLB com a colaboração social e o desenvolvimento de políticas museológicas fundamentadas em pesquisa, preservação, acessibilidade e diversidade cultural. As discussões promovidas contribuíram para consolidar uma visão estratégica para o período 2027–2031, reforçando a função do AMLB como espaço de preservação, difusão e reflexão sobre a literatura brasileira em suas múltiplas dimensões.

Museu Casa de Rui Barbosa, representando o Centro de Memória e Informação) e Ana Lígia medeiros (do Programa de Pós Graduação em Memória e Acervo). Os programas museológicos associados foram: Institucional, Gestão de Pessoas, Arquitetônico-Urbanístico, Segurança, Financiamento e Fomento, Exposições, Pesquisa, Comunicação, Acessibilidade, Socioambiental.

[12] A ultima mesa teve a mediação de Maria Fernanda Pinheiro Oliveira (museóloga do AMLB) e contou com os seguintes palestrantes: Clícea Maria (Ipeafro), Pedro Alegre Pina Galvão (Colégio Pedro II), Marcelo Veloso (Museu de Arte do Rio - MAR). Programas museológicos associados: Institucional, Arquitetônico-Urbanístico, Segurança, Financiamento e Fomento, Exposições, Pesquisa, Comunicação, Acessibilidade, Socioambiental.

Considerações finais

A promulgação da Lei nº 11.904/2009, que institui o Estatuto de Museus, representou a consolidação de um marco regulatório fundamental para o fortalecimento institucional e a legitimação das práticas museológicas no Brasil. Esse dispositivo legal além de estabelecer parâmetros normativos destinados a orientar o funcionamento adequado das instituições museológicas — incentivando a profissionalização do setor e promovendo maior rigor técnico na gestão, preservação e difusão dos acervos — também ganhou legitimidade, na medida em que representou e incorporou as vozes da comunidade museológica e da sociedade civil organizada. Ao articular diretrizes legais e instâncias institucionais responsáveis por sua implementação, o Estatuto configurou um cenário potencialmente favorável ao atendimento de demandas historicamente reprimidas no campo museal.

Em contraponto, o AMLB, até o ano de 2022, ficou à parte das conquistas do setor de museus do Brasil. O entendimento majoritário da própria FCRB, até aquele momento, era de que a instituição possuía um museu, o Museu Casa de Rui Barbosa, preterindo dessa maneira o museu dentro do binômio Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. O fato é que a FCRB possui dois museus: o Museu Casa de Rui Barbosa e o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Com a chegada ao AMLB de duas museólogas, em 2022 e em 2024, a dimensão museu pode ser pensada de maneira sistemática e contínua: o tratamento técnico do acervo, a proposta de programa educativo e o desenvolvimento da pesquisa Plano Museológico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira 1ª e 2ª etapa, ações que significaram um avanço substantivo ao sistematizar princípios e diretrizes voltados tanto para dimensão de difusão do museu, quanto a de salvaguarda de seu acervo, seja ele arquivístico ou museológico.

Dentre os dispositivos previstos na Lei nº 11.904/2009, destaca-se a obrigatoriedade de elaboração e implementação do Plano Museológico, conforme estabelecido nos artigos 44 e 45. Definido como instrumento básico de planejamento estratégico, de caráter global e integrador, o Plano Museológico orienta a identificação

da vocação institucional, a definição de objetivos e a priorização de ações nas diversas áreas de atuação do museu.

Porém, importa ressaltar que a elaboração do Plano Museológico do AMLB não deve ser interpretada como mera exigência burocrática. Ao contrário, trata-se de um mecanismo de gestão integrada que possibilitará ao AMLB responder de maneira crítica e propositiva às transformações sociopolíticas contemporâneas, ampliando seu papel para além da função clássica de guardião da memória e consolidando-se como agente ativo no campo cultural. No que tange à construção participativa, esta reforça o papel do AMLB como espaço de cidadania e expressão cultural, e que a participação social na formulação do plano museológico representa um avanço na consolidação de um campo museal mais estruturado, menos dependente de iniciativas pontuais e mais alinhado a perspectivas estratégicas de desenvolvimento, valorização e sustentabilidade institucional no cenário cultural brasileiro.

Referências Bibliográficas

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1 jul. 1998. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061/1200. Acesso em: 12 jan. 2026.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF, 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 15 jan. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus: memória e cidadania. Brasília, DF, 2003. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/cadernos-e-revistas/politica-nacional-de-museus-2013-memoria-e-cidadania. Acesso em: 15 jan. 2026.

CALABRE, Lia. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. *E-book*. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/escritos-sobre-politicas-culturais_miolo2.pdf. Acesso em: 23 jan. 2026.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Subsídios para a elaboração de Planos Museológicos. Brasília, DF, 2016. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/guias-e-manuais/subsidios-para-a-elaboracao-de-planos-museologicos/view. Acesso em: 15 jan. 2026.

MAGALHÃES, Aloísio. [Área museológica]. *In*: POLÍTICA Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006. [Brasília, DF]: MinC/IPHAN/DEMU, 2006. Disponível em: https://cedoc.museus.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/113506/114714/relatorio_2003_2006_1.pdf. Acesso em: 29 jan. 2026.

MENEZES, Margareth. [Acervo de Conceição Evaristo]. *In*: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Casa de Rui Barbosa recebe acervo de Conceição Evaristo e entrega honrarias a personalidades da cultura. Rio de Janeiro, 13 nov. 2024. Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2024/casa-de-rui-barbosa-recebe-acervo-de-conceicao-evaristo-e-entrega-honrarias-a-personalidades-da-cultura. Acesso em: 15 jan. 2026.

REIS, Claudia Barbosa. A literatura no museu. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912688_2012_completo.pdf. Acesso em: 15 jan. 2026.

VERGÈS, Françoise. Um programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

PROGRAMA (RE)CONEXÕES: CONSTRUINDO ESPAÇOS PÚBLICOS DE DEBATE E DE GESTÃO PÚBLICA

Vera Mangas[1]

Carolina Pontim[2]

RESUMO:
Este artigo tem o objetivo de apresentar o Programa (re)Conexões, ação empreendida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia do Ministério da Cultura, pautada no compromisso de escuta ativa e diálogo com a sociedade civil para a construção coletiva das políticas públicas museais, identificando a participação social como pilar estratégico da democracia.
PALAVRAS CHAVE: políticas públicas, participação social, campo museal

O sentido dos museus

Diferentemente dos que não gostam ou simplesmente não se encantam com os museus, e que os veem como resíduos do passado, eu gosto dos museus. De todo e qualquer museu. E tenho especial apreço por aqueles que têm cheiro de vida e querem, por decisão de quem os alimenta, inundar a vida de mais vida; gosto dos museus que seguem se fazendo e se refazendo (Gilberto Gil, 2006).[3]

O sentido amplo e plural de patrimônio como expressão de valor e significado a bens e práticas culturais tem se revelado importante campo de pesquisa sobre práticas museais onde a construção de memórias e a busca por novas narrativas tornam-se condições importantes para a relação passado/ presente/ futuro.

Iniciamos esta comunicação lançando um olhar sobre os princípios fundamentais que devem alicerçar o trabalho dos museus. E tomamos como referência a definição de museu, estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus-ICOM.

---

[1] Vera Mangas. Historiadora, doutora em Memória Social pelo Programa de Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Coordenadora de Participação Social do Instituto Brasileiro de Museus-Ibram e diretora do ICOM Brasil, (vera.mangas@museus.gov.br).
[2]Carolina Pontim. Museológa. Chefe do Setor de Apoio e Participação Social, da Coordenação de Participação Social, do Instituto Brasileiro de Museus-Ibram, (carolina.pontim@museus.gov.br).
[3]Gilberto Gil. In: Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006 / Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. [Brasília]: MinC/IPHAN/DEMU, 2006, p 6-7.

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (Conferência Geral do ICOM, 2022).[4]

O papel que os museus vêm desempenhando nos campos social e cultural, e sua relação com os seus públicos têm mudado significativamente nos últimos anos, refletindo nas suas práticas, formas de atuação e representação.

Se tomarmos como exemplo o período que compreende a virada do século XX para o século XXI até os dias atuais, podemos identificar um avanço nas múltiplas formas de olhar e conceituar um museu, somado a um movimento de construção de políticas públicas que resultou em um conjunto de marcos legais que norteia o campo de atuação dos museus e se revela em uma das formas mais bem-sucedidas de institucionalização do setor da cultura na contemporaneidade.

A institucionalização do Instituto Brasileiro de Museus, autarquia criada por meio da Lei n° 11.906, de 20/01/2009, que sucedeu o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), é resultado desses avanços e conquistas do que representam o setor museal.

No campo das definições e dos conceitos, a forma de pensar e definir os museus extrapolou o edifício e seus objetos, passando a se considerar novas formas de olhar os acervos e de se estabelecer relações com os seus públicos, compreendendo a importância do território e da comunidade.

Temos, atualmente, um múltiplo de tipologias e formas de se pensar em categorizar os museus: museus tradicionais, de território, comunitários, ecomuseus, virtuais, museus sem acervos e tantos outros processos museológicos que nos leva à

[4] Definição de Museu aprovada em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM, em Praga.

referência da expressão “museu é vida”, apresentada no 18° Congresso do MINOM, realizado em 2017, em Córdoba, Argentina.

E, como a vida, aprendemos que sempre estamos em movimento, gerando fluxos e expectativas, criando formas e experimentando novos sentidos.

Avançamos, ainda, no campo de estudos da museologia que percebe o museu em seu sentido integral, trazendo para a sua gestão a afirmação de um local de reflexão, inclusão, criação e debate social.[5]

A partir deste reconhecimento que foi construído o Programa Pontos de Memória, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), iniciativa pioneira da museologia social no Brasil, que tem por princípios a diversidade cultural e a universalidade do acesso à cultura; o respeito aos direitos humanos; a promoção da cidadania e reconhecimento do direito de todos os cidadãos à memória, às tradições, à arte e à cultura; a valorização da memória, do patrimônio cultural e ambiental como vetores do desenvolvimento sustentável; o protagonismo social e a participação democrática na valorização da memória social, como nos assinala a museóloga Marcele Pereira em seu estudo sobre o campo da museologia social (2018, p.90).

Para reconhecer nosso protagonismo no campo dos museus e da museologia, o Brasil liderou o encaminhamento e aprovação da última recomendação da Unesco, “Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu papel na Sociedade”, aprovada na 38ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, em novembro de 2015, resultado de uma articulação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). A recomendação trata da proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade, fato que representou um avanço na consolidação de temas que estão no centro da discussão da museologia e dos museus em escala mundial, estes que se reconhecem como atores do desenvolvimento e da inclusão

[5] Ao nos referirmos à expressão “museu integral”, fazemos uma referência à Mesa Redonda de Santiago do Chile realizada pela UNESCO em 1972, considerada um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade e de desenvolvimento econômico.

social, do respeito pelas diversidades, e tantos outros princípios e valores já apontados na Declaração de Santiago do Chile, de 1972.[6]

Ilustrativo, o último documento da UNESCO sobre museus datava de 1960, a "Recomendação Relativa aos Meios Mais Efetivos de Tornar os Museus Acessíveis a Todos", nada menos que 55 anos de espaço de tempo entre ambas, o que significou um período de profundas transformações para os museus.

O campo dos museus reúne hoje, portanto, uma base consolidada de documentos, ideias, práticas e documentos regulatórios, que foram elaboradas com a participação de diversos segmentos da sociedade e representantes do setor museal.

No campo acadêmico, tomando ainda como base temporal de análise o período que se inicia no ano de 2000 até os dias atuais, houve um avanço que pode ser percebido pelo incremento na criação de cursos de graduação em museologia no país, que passou de duas escolas de graduação, registrados no ano de 2000, para o número de dezesseis, até 2018; além de cursos de pós-graduação, especialização e técnicos, como também uma produção científica que se consolida e se amplia a passos largos.

Os dados coletados no Cadastro Nacional de Museus (CNM)[7], fonte de informações sobre os museus do país, e que apresenta o número aproximado de mais de quatro mil museus espalhados pelo Brasil, representa um número doze vezes maior do que havia na década de 1970, e quase cinco vezes mais que no início da década de 1990.

A partir desses dados preliminares, e com a certeza de que os museus são fontes de estudos inesgotáveis, uma vez que representam espaços em constante mudança, apresentamos nosso objeto de investigação e os motivos que levaram à escolha do tema.

A partir dessas experiências, sublinhamos o esforço em se construir políticas públicas que garantam o comprometimento com os museus enquanto espaços de

[6] UNESCO. *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela 38° Conferência Geral da UNESCO. Paris: UNESCO, 2015. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>

[7] O Cadastro Nacional de Museus se constitui como uma fonte ampla de informações atualizadas sobre os museus do país. Objetiva produzir conhecimentos e informações sistematizadas sobre o campo museológico em toda a sua diversidade.

inclusão, de novas linguagens e narrativas, incorporando novas propostas e novas formas de gestão e de interação com a sociedade.

O programa (re)Conexões

"Participar é um ato de liberdade: o novo PNSM."

Com essa frase, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) lançou, no ano de 2024, o programa (re)Conexões, que representa a retomada do Programa Conexões, lançado pelo Ibram ainda em 2012. Estruturado como instrumento de retomada do diálogo e articulação setorial, o Programa (re)Conexões vem se consolidando também como espaço de construção coletiva das políticas públicas para o setor dos museus, procurando sempre debater temas relevantes para a área.

O Programa (re)Conexões está inserido em uma política de gestão estratégica que compreende a participação social como princípio e método de atuação, como forma de ampliação do protagonismo da sociedade civil e de gestão compartilhada das políticas do setor dos museus no país, criando canais efetivos de participação e diálogo que promovem e reafirmam a democracia cultural.

A participação social sempre foi um valor caro para as políticas culturais brasileiras. A estruturação de políticas públicas voltadas à cultura, ocorrida a partir da primeira década do século XXI, proporcionou diversos avanços. Em meio a esse processo, o campo dos museus se destacou pela articulação e pelo desenvolvimento de políticas setoriais, que resultaram na Política Nacional de Museus (PNM), no Estatuto de Museus, no Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) e na criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

A PNM estabeleceu marcos e orientações importantes, como a implantação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), a integração de instâncias governamentais, promoção da participação de grupos historicamente excluídos, a ampliação do acesso e a criação e aperfeiçoamento da legislação, dando novas bases para o desenvolvimento e gestão do setor.

A recriação do Ministério da Cultura - MinC, em janeiro de 2023, dentro da estrutura do Poder Executivo Federal brasileiro, após um período de descontinuidade e esvaziamento das instâncias de participação social, estabelece nova orientação de gestão, comprometida com campo cultural brasileiro e com o propósito de reintegração de políticas e programas com base em fortalecer e institucionalizar os mecanismos de participação social. Isto significa adotar a participação social como prática em suas ações; ampliar os espaços de debate e deliberação; estruturar novos mecanismos de diálogo; normatizar e formalizar estes processos; e abranger mais e novos grupos, associações e comunidades.

Neste sentido, o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), reconhecendo a dimensão estratégica e cidadã da participação social, lançou ao setor museal, em 2024, o Programa (re)Conexões.

O método de trabalho do Programa (re)Conexões consiste na realização de reuniões com o setor museal do conjunto de estados brasileiros e reuniões autogestionadas sobre temas pertinentes ao campo, para: apresentar as propostas do Ibram; discutir e avaliar seu conteúdo; coletar contribuições para o seu aprimoramento; e apresentar devolutivas ao setor.

No ano de 2024, o Programa (re)Conexões, realizado em vinte e dois estados brasileiros e doze encontros autogestionados, reuniu profissionais, estudantes, pesquisadores, gestores e demais atores que atuam no campo dos museus, da memória e do patrimônio cultural.

Os debates, organizados em grupos de trabalho, tendo como foco os eixos temáticos estruturantes do Plano Nacional Setorial de Museus para o decênio 2025-2035 - Democratização, Participação Social e Institucionalização do Campo Museal; Identidade, Patrimônio Cultural Musealizado, Memória e Educação; Diversidade Cultural e Transversalidades de Gênero, Raça e Acessibilidade na Política Museal; e Fomento, Sustentabilidade e Economia dos Museus - resultaram na coleta de contribuições, que foram sistematizadas junto às demais contribuições de todo o Brasil e

encaminhadas para aprovação na Plenária Final do 8º Fórum Nacional de Museus (FNM), que ocorreu na cidade de Fortaleza, Ceará, em novembro do mesmo ano.

(Figura 1: Evento (re)Conexões. Ceará, outubro de 2024.)



Apontamos como resultado da edição (re)Conexões 2024, para além dos debates e efetivas contribuições ao documento proposto pelo Ibram do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM 2025-2035), a integração entre as equipes envolvidas das diversas instituições, profissionais do setor, oportunidades de escuta e de trocas de experiências de processos museológicos.

Destacamos aqui, o depoimento de uma profissional que atuou como mediadora de um dos eixos temáticos propostos como grupo de trabalho, a museóloga Simone Lopes, que atua no Museu da Imagem e do Som do Ceará:

> É sempre muito bom ter a oportunidade de participar de trabalhos que envolvem a melhoria dos serviços do setor. Ouvir cada profissional, conversar, discutir com cada agente dos espaços de memória, em ato de participação política foi um conforto para alma. Não há fórmulas prontas, mas todo o trabalho reforçou a necessidade de serem oferecidos caminhos, para se pensar em metodologias e práticas para apoiar na assimilação dos desafios (Simone Lopes, 2024).

Sublinhamos que esta ação de diálogo e reflexão de temas pertinentes ao campo dos museus promovida pelo Programa (re)Conexões extrapola questões específicas e pontuais, e reforça a atuação e a relevância do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) na construção de políticas públicas, a partir de uma integração federativa, fortalecendo o pacto federativo nesta construção.

O SBM é operacionalizado por meio de variados mecanismos e instrumentos de participação social com o objetivo de implementar e acompanhar as políticas públicas desenvolvidas pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), dentre os quais destacamos:

- Instâncias colegiadas:

Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus (CGSBM), órgão colegiado, de caráter consultivo, composto por entes públicos e privados com representatividade no campo da museologia nacional. Foi criado pela Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009, com a finalidade de auxiliar o SBM no desenvolvimento de políticas públicas e na coordenação, articulação, mediação, qualificação e cooperação entre os museus brasileiros.

Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico (CCPM), órgão colegiado de natureza consultiva, integrante da estrutura organizacional do Ibram. O CCPM tem como atribuição principal assessorar na formulação e implementação de políticas públicas voltadas à preservação e valorização do patrimônio museológico brasileiro. Desde sua criação, o CCPM tem desempenhado um papel fundamental na proteção e promoção do patrimônio cultural do país, oferecendo orientações técnicas e normativas para a gestão dos museus.

Comitê Consultivo do Programa Pontos de Memória, instância colegiada, de caráter permanente e consultivo, responsável por promover debates e propor ações, estratégias e diretrizes, com vistas ao fortalecimento de políticas públicas no campo da museologia social. Normatizado pela Portaria nº 301, de 9 de setembro de 2019, o colegiado colabora para o monitoramento e avaliação das ações desenvolvidas no âmbito do Programa Pontos de Memória.

- Instrumentos de Gestão – Sistemas de informações museais:

Cadastro de Agentes para Participação Social - Participe Ibram, ferramenta digital para cadastro de agentes representantes do setor museal, individuais ou coletivos, que permite a participação nos espaços, mecanismos e instrumentos de participação social para construção, monitoramento e avaliação das políticas públicas setoriais de museus e memória.

Cadastro Nacional de Museus - CNM, sistema que mapeia e coleta informações sobre os museus brasileiros. Coordenado pelo Ibram, permite conhecer e mapear a diversidade museológica do país, contribuindo para o diagnóstico do setor e o planejamento de políticas públicas. Desde 2015, visando maior transparência na gestão pública, garantia da participação da sociedade civil e acurar a qualidade dos dados para a formulação e o monitoramento de políticas públicas para o campo museal, o Cadastro adotou a plataforma Museusbr (sistema nacional de identificação de museus e plataforma para mapeamento colaborativo, gestão e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros). A plataforma permite à sociedade civil a participação direta na inclusão de informações e produção de conhecimentos no campo museal, trabalhando com dados abertos em software livre.

Chegamos ao ano de 2026, agora com o desafio proposto pela edição do Programa (re)Conexões 2025-2026 que é o de refletir, debater e contribuir com o desenvolvimento de iniciativas-chave para o setor, a partir dos três eixos temáticos:

- a reestruturação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM);
- a implantação do Sistema de Participação Social (SPAS) do Ibram; e
- a normatização do Fórum Nacional de Museus (FNM)

Os temas foram definidos a partir do planejamento estratégico do Ibram e da escuta e diálogo estabelecidos com as secretarias estaduais e os sistemas estaduais de museus, colegiados do Ibram, representantes de coletivos, redes e da sociedade civil buscando o alinhamento nas ações de forma a aprimorar a formulação de políticas públicas para o setor museológico, de maneira democrática e permanente.

É importante assinalar que estas iniciativas também se alinham e decorrem das diretrizes do PNSM 2025 – 2035, aprovado no 8º FNM, em 2024, em particular:

- Diretriz 1.1 – Fortalecer o Sistema Brasileiro de Museus em gestão compartilhada com os entes da federação e com a sociedade civil, de forma integrada ao Sistema Nacional de Cultura.
- Diretriz 1.2 – Debater e revisar o Estatuto de Museus e demais marcos legais do setor museal, frente aos desafios contemporâneos.
- Diretriz 1.4 – Criar e potencializar instâncias participativas de acompanhamento, monitoramento e gestão compartilhada dos patrimônios culturais musealizados.

A metodologia proposta para o (re)Conexões 2025-2026 estabelece a criação de grupos de trabalho por cada eixo temático e objetivos conforme descritos abaixo:

- A reestruturação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)

A proposta de trazer para debate a reestruturação do SBM deriva da identificação da necessidade de o Sistema se adequar às atuais demandas por representatividade, diversidade e participação do campo dos museus, com uma reflexão direta destas questões em sua estrutura, composição, atribuições, em seus formatos decisórios e modos de funcionamento.

- O Sistema de Participação Social (SPAS) do Ibram

A proposta é de compreender a participação não como um conjunto de iniciativas isoladas e fragmentadas, mas como um sistema articulado, integrado e coerente de ações de modo que a diretriz de participação seja desenvolvida consistentemente em toda instituição, com discussão ampla de sua finalidade, objetivos e características.

- A Normatização do Fórum Nacional de Museus (FNM)

A proposta é de debater e apresentar aspectos quanto ao papel do FNM no setor museal como formato e definição de sua organização, necessidades de normatização, identificação de participantes, formas de representação e etc.

A Coordenação de Participação Social, da Assessoria de Relações Institucionais do Ibram, tem coordenado todas as etapas de concretização da edição do Programa (re)Conexões: concepção, elaboração de materiais e documentos e de articulação com as secretarias de cultura e sistemas estaduais de museus, tendo sido aprovadas pela Diretoria Colegiada do Ibram.

Nas edições do Programa, mediadores e relatores de cada grupo de trabalho contam com Cadernos de Trabalho, referentes a cada tema proposto, de modo a subsidiar as reuniões e auxiliar na organização da relatoria e da sistematização das conclusões.

(Figura 2: Caderno de Trabalho, (re)Conexões 2025-2026)



Todo o conjunto de contribuições, resultado dos debates, trocas e reflexões, será somado aos resultados apurados nos demais estados brasileiros, sistematizado, devolvido ao setor museal para conhecimento e debate, e, em etapa seguinte, levado ao 9º Fórum Nacional de Museus (FNM), que ocorrerá em novembro de 2026, no estado do Amazonas.

Destacamos, portanto, a compreensão de que a construção de políticas públicas se dá por meio de um processo de escuta, debates e comprometimento com a efetivação da participação social e na apropriação pelos indivíduos do direito de construção democrática e cidadã.

E, é dentro dessa perspectiva, que o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), realiza o Programa (re)Conexões, a partir da escolha de ferramentas para a sua operacionalização que propiciem articulação, debate, coleta de contribuições e representação social.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BRASIL. Decreto no 8.124, de 17 de outubro de 2013 – Regulamenta dispositivos do Estatuto de Museus e da lei de criação do Ibram. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm>

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 – Institui o Estatuto de Museus. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>

BRASIL. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009 – Cria o Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11906.htm>

BRASIL. Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024 – Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/Lei/L14835.htm>

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Entre vestígios do passado e interpretações da história: introdução aos estudos sobre patrimônio cultural no Brasil. In: CUREAU, Sandra et al.(coord.). *Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Fórum, 2011.

IBRAM. Plano Nacional Setorial de Museus 2025-2035. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/documentos/plano-nacional-setorial-de-museus-pnsm-2025-a-2035.pdf>

IBRAM. Política Nacional de Museus (PNM). Brasília, 2013. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/cadernos-e-revistas/politica-nacional-de-museus-2013-memoria-e-cidadania>

IBRAM. Portaria nº 215, de 4 de março de 2021 – Dispõe sobre a instituição da plataforma Museusbr. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-215-de-4-de-marco-de-2021>

IBRAM. Portaria Ibram nº 579, de 29 de julho de 2021 – Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Ibram. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-ibram-no-579-de-29-de-julho-de-2021>

IBRAM. Portaria Ibram nº 3.230, de 25 de novembro de 2024 – Dispõe sobre o Cadastro de Agentes para Participação Social – Participe Ibram. Disponível em: <https://cadastro.museus.gov.br/participe-ibram/>

IBRAM. Portaria nº 103, de 11 de março de 2015 – Aprova o Regimento Interno do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus (SBM). Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/portarias/portaria-no-103-de-11-de-marco-de-2015>

IPHAN. Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Brasília: MinC, 2006.

MOTTA. Antonio. O narrador inconfiável: do museu como consagração ao museu como lugar de construções políticas e culturais para as diferenças. In: *Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Organizadoras, Ana Lourdes de Aguiar Costa, Eneida Braga Rocha de Lemos. Brasília: Ibram, 2018.p. 337-347.

SOARES, Bruno Brulon. Pensar o Pensamento Museológico Brasileiro: Um Olhar Retrospecto Para a Museologia. In: COSTA, Ana Lourdes de Aguiar; LEMOS, Eneida Braga Rocha de (Orgs). *Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas* (2018). Brasília: Ibram, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/08/Anais-200anosMuseusBrasil_FINAL.pdf>

MINC. Plano Nacional Setorial de Museus 2010/2020. Instituto Brasileiro de Museus. Brasília. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Versao-Web.pdf>

UNESCO. Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela 38° Conferência Geral da UNESCO. Paris: UNESCO, 2015. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>

SILVA, Vera Lucia Mangas. Museu da República: um Palácio de Memórias. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro, 2019.

MUSEUS COMO ECOSSITEMAS INTELIGENTES: GESTÃO, TECNOLOGIA E EXPERIÊNCIA MUSEAL

Claudiane Diniz da Silva[1]
Klautenys Dellene Guedes Cutrim[2]
Lucas Mateus da Silva Nogueira[3]

RESUMO:
Este artigo analisa museus contemporâneos a partir da perspectiva do patrimônio inteligente, compreendido como a integração entre governança cultural, políticas culturais, infraestrutura digital e mediação da memória em ecossistemas sociotécnicos. A pesquisa adota abordagem qualitativa interpretativa, baseada em estudo comparativo entre instituições museológicas públicas e privadas em São Luís do Maranhão. Os resultados indicam que a tecnologia atua como infraestrutura cognitiva que reorganiza práticas curatoriais, reconfigura a relação entre museus, políticas culturais e públicos e amplia a experiência patrimonial. A partir das evidências empíricas, propõe-se o Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM), estruturado nas dimensões estrutural, tecnológica, simbólico-narrativa, política e experiencial. Conclui-se que os museus operam como plataformas culturais híbridas, nas quais inovação tecnológica, marcos de política cultural e preservação da memória se articulam na construção de experiências conectivas e na efetivação da cidadania cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Inteligente, Museologia Digital, Gestão Cultural, Ecossistemas, Políticas Culturais.

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, os museus têm sido atravessados por transformações sociotécnicas que reconfiguram suas formas de gestão, mediação cultural e relação com o público. A expansão da cultura digital amplia o acesso ao patrimônio e desloca o papel tradicional dessas instituições, historicamente centradas na preservação material, para uma atuação orientada à experiência e à conectividade cultural. Nesse contexto, a tecnologia passa a integrar a arquitetura simbólica e operacional dos espaços museais.

[1] Doutoranda Programa Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, UFMA – claudiane.diniz@ufma.br
[2] Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É professora do Departamento de Turismo e Hotelaria da UFMA e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT/UFMA) - klautenys.guedes@ufma.br
[3]Doutorando Programa Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, UFMA - lucas.mateus@discente.ufma.br

Apesar do avanço das discussões sobre inovação digital, ainda há lacunas teóricas na compreensão dos museus como ecossistemas inteligentes capazes de integrar governança cultural, infraestrutura tecnológica e experiência patrimonial. Assim, este artigo tem como objetivo analisar museus contemporâneos sob essa perspectiva, por meio de abordagem qualitativa interpretativa baseada em estudo comparativo entre instituições públicas e privadas em São Luís do Maranhão.

Como contribuição teórica, propõe-se o Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM), que articula dimensões estruturais, tecnológicas, simbólico-narrativas e experienciais para compreender a inteligência sociotécnica em ambientes museais.

Nas últimas décadas, os museus têm sido atravessados por transformações sociotécnicas que reconfiguram suas formas de gestão, mediação cultural e relação com o público. A expansão da cultura digital amplia o acesso ao patrimônio e desloca o papel tradicional dessas instituições, historicamente centradas na preservação material, para uma atuação orientada à experiência e à conectividade cultural. Nesse contexto, a tecnologia passa a integrar a arquitetura simbólica e operacional dos espaços museais, articulando-se às diretrizes e instrumentos das políticas culturais voltadas à inovação, à democratização do acesso e à valorização do patrimônio.

Entendidas, na esteira de Néstor García Canclini (2003), como um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, por instituições civis e por grupos comunitários, com o objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico, atender às necessidades culturais da população e produzir consensos em torno de determinados projetos de sociedade, as políticas culturais configuram o campo normativo e estratégico em que se definem as condições de produção e difusão do patrimônio inteligente. Ao enfatizar os usos sociais do patrimônio, Canclini chama atenção para o fato de que a preservação não se esgota na conservação material, mas depende das formas de apropriação, atualização e ressignificação promovidas pelos sujeitos e pelos dispositivos institucionais, como os museus (CANCLINI, 2003).

Em diálogo com Rubim, que propõe uma concepção ampliada de políticas culturais e insiste na necessidade de politizar o debate sobre cultura, compreende-se que

tais políticas não se restringem ao financiamento de eventos ou produtos, mas envolvem disputas em torno de identidades, memórias, patrimônios e da própria cidadania cultural (RUBIM, 2019). Ao indicar como meta das políticas culturais o desenvolvimento da cultura articulado à construção de uma nova cultura política, o autor destaca que formular políticas públicas para a cultura é também produzir cultura, o que impacta diretamente a forma como museus e patrimônios são pensados, financiados e geridos (RUBIM, 2019).

No contexto brasileiro, Lia Calabre evidencia que a trajetória das políticas culturais foi marcada por assimetrias no acesso às oportunidades de fruição e criação culturais, bem como por esforços de fortalecimento institucional de bibliotecas, museus e arquivos para que pudessem atuar como agentes formuladores e executores de políticas (CALABRE, 2009). Ao discutir democracia cultural, direitos culturais e territorialização das políticas públicas, a autora reforça a importância de compreender museus e instituições de memória como espaços estratégicos na efetivação da cidadania cultural (CALABRE, 2009).

Apesar do avanço das discussões sobre inovação digital, ainda há lacunas teóricas na compreensão dos museus como ecossistemas inteligentes capazes de integrar governança cultural, infraestrutura tecnológica e experiência patrimonial, em diálogo com agendas de políticas culturais e de reconfiguração dos usos sociais do patrimônio. Assim, este artigo tem como objetivo analisar museus contemporâneos sob essa perspectiva, por meio de abordagem qualitativa interpretativa baseada em estudo comparativo entre instituições públicas e privadas em São Luís do Maranhão.

Como contribuição teórica, propõe-se o Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM), que articula dimensões estruturais, tecnológicas, simbólico-narrativas, políticas e experienciais para compreender a inteligência sociotécnica em ambientes museais, considerando tanto a regulação pública quanto as dinâmicas de mercado e a participação social na disputa pelos sentidos do patrimônio.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Patrimônio Cultural e Transformações da museologia contemporânea

O conceito de patrimônio cultural passou por significativas transformações ao longo do tempo, acompanhando mudanças sociais, políticas e tecnológicas que redefiniram as formas de produção e transmissão da memória coletiva. Inicialmente associado à preservação material de objetos históricos e artísticos, o patrimônio foi progressivamente ampliado para incluir dimensões simbólicas, imateriais e participativas, refletindo a complexidade das relações entre sociedade, cultura e identidade.

Autores como Choay destacam que o patrimônio se constitui a partir de processos históricos de atribuição de valor, nos quais objetos e práticas culturais são reconhecidos como elementos representativos de uma comunidade. Quando se fala em patrimônio cultural, remete-se a ideia de posse e antiguidade. Para Choay (2006, p. 11) a palavra “patrimônio” está ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e tempo.

Nesse sentido, a preservação patrimonial não se restringe à conservação física dos bens, mas envolve a construção de narrativas e significados que articulam passado e presente.

Para Poulot “[...] o patrimônio deve contribuir para revelar a identidade de cada um, graças ao espelho que ele fornece de si mesmo e ao contato que ele permite com o outro” (POULOT, 2009, p. 14). Essa perspectiva aproxima-se das discussões desenvolvidas por Poulot, ao enfatizar o papel dos museus como instituições que operam simultaneamente na salvaguarda da memória e na produção de conhecimento, promovendo experiências educativas e culturais que ampliam o diálogo com a sociedade.

A museologia contemporânea, influenciada pelos debates da Nova Museologia e pelas abordagens críticas do patrimônio, desloca o foco da centralidade do objeto para a valorização das relações sociais estabelecidas em torno dele. Museus deixam de ser compreendidos apenas como espaços de guarda e passam a atuar como ambientes de

mediação cultural, nos quais múltiplas vozes e perspectivas são incorporadas às narrativas expositivas.

O material foi construído à luz de Poulot (1970) que aborda questões como a ampliação de público, a ressignificação dos museus como locais de instrução e diversão, e as práticas de colecionamento e conservação em diferentes contextos culturais; (Desvallés; Mairesse (2013) quando cita museu como patrimônio tangível e intangível da humanidade; Dutra e Faria (2017), atualizando o contexto da obra de Roger Chartier (1999), declaram que se pode reconhecer a virtualização dos processos no cotidiano humano e o Instituto Brasileiro de Museus (2016) em subsídios para elaboração de planos museológicos. Desvallés e Mairesse ressaltam que essa transformação implica reconhecer o patrimônio como fenômeno dinâmico, atravessado por disputas simbólicas e pela necessidade de democratização do acesso ao conhecimento.

No contexto brasileiro, as políticas culturais e os marcos institucionais reforçam a compreensão dos museus como agentes estratégicos na promoção da diversidade cultural e na construção de identidades coletivas. A ampliação das práticas participativas e educativas evidencia a transição de modelos tradicionais para abordagens mais inclusivas e dialógicas, alinhadas às demandas contemporâneas por acessibilidade e representatividade.

Milton Santos (1997) para abordar o contexto de espaço e memória e Yamaoka (2006) para enfatizar a disseminação da informação através das tecnologias de informação e comunicação. Tendo em vista o problema de pesquisa e os objetivos propostos foram escolhidos dois museus de São Luís do Maranhão como objetos de análise.

> “O sistema de ações compreende a interação e a apropriação humana do sistema de objetos em sua totalidade: ações transformadoras dos objetos e ações que recaem sobre o próprio homem. Dessa forma, o pesquisador reitera o caráter técnico e simbólico das ações humanas. O sistema de objetos e suas transformações se apoiam na utilização da técnica desenvolvida durante o processo histórico do homem; em contrapartida, “as ações humanas são permeadas por representações simbólicas, ou seja, intencionalidades, sobre os objetos e sobre as próprias pessoas” (SANTOS, 1997, p. 66-67).”

Paralelamente, a reflexão sobre o espaço e a memória, presente em autores como Milton Santos, contribui para compreender o patrimônio como resultado da interação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, nos quais práticas sociais e tecnologias moldam a experiência cultural. Essa leitura amplia a compreensão do museu para além de sua materialidade arquitetônica, reconhecendo-o como território simbólico em constante transformação.

Assim, as transformações da museologia contemporânea indicam a necessidade de repensar o papel dos museus em um cenário marcado pela convergência entre patrimônio, gestão e inovação tecnológica. A emergência da cultura digital intensifica esse movimento, ao introduzir novas formas de mediação e circulação da memória, preparando o terreno para a compreensão dos museus como ecossistemas inteligentes — perspectiva aprofundada na subseção seguinte.

2.2 Cultura digital e arquitetura sociotécnica dos museus

A expansão da cultura digital tem provocado transformações estruturais nas formas de mediação do patrimônio cultural, alterando significativamente a relação entre museus, tecnologia e sociedade. A incorporação das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) amplia os modos de circulação da memória coletiva e redefine práticas institucionais, configurando novos ambientes de interação entre visitantes e acervos. Nesse contexto, a tecnologia deixa de ocupar uma posição meramente instrumental e passa a integrar a própria dinâmica sociocultural das instituições museológicas.

Sob a perspectiva filosófica da técnica, Heidegger compreende a tecnologia como um modo de revelação do mundo, capaz de influenciar profundamente a forma como os sujeitos se relacionam com a realidade e com os objetos culturais.

Outra abordagem importante é a proposta de Andrew Feenberg (2002), o qual defende a ideia de que a tecnologia consiste em um processo social e histórico, que deve ser analisado em relação aos seus impactos na distribuição de poder, nas relações de classe e nas possibilidades de democratização da sociedade Essa leitura é ampliada pela

teoria crítica da tecnologia proposta por Feenberg, para quem os dispositivos tecnológicos devem ser compreendidos como processos sociais e históricos, atravessados por disputas de poder e possibilidades de democratização do acesso ao conhecimento. Tais abordagens permitem compreender que a inserção tecnológica nos museus não representa apenas inovação operacional, mas uma transformação nas formas de produção e mediação da experiência patrimonial.

No campo da museologia, os avanços das TICs contribuíram para o surgimento de novas linguagens expositivas e para a ampliação da disseminação da informação, permitindo maior velocidade na circulação de conteúdos culturais e possibilitando o acesso remoto aos acervos. Yamaoka destaca que a popularização da internet intensificou processos de conectividade e interatividade, favorecendo a emergência de ambientes digitais capazes de ampliar a comunicação entre instituições e públicos. Yamaoka (2006) esclarece que os avanços das TICs permitiram o surgimento e a popularização da internet, propiciando maior velocidade na produção e disseminação de informações.

Dutra e Faria (2017), atualizando o contexto do “mundo de telas” citado por Roger Chartier (1999), declaram que podemos reconhecer que vivemos em um mundo onde a informatização dos processos e do próprio cotidiano humano se encontra cada vez maior. A virtualização das práticas culturais, discutida por Dutra e Faria a partir das reflexões de Chartier, evidencia a consolidação de um “mundo de telas”, no qual experiências sociais e culturais passam a ser mediadas por interfaces digitais. No âmbito museal, essa transformação se materializa na criação de museus virtuais, exposições online e plataformas interativas que expandem o alcance simbólico das instituições culturais. Rocha observa que a aproximação entre museus e tecnologias possibilitou o desenvolvimento de novas linguagens comunicacionais, fortalecendo a interatividade e ampliando as formas de acesso ao patrimônio.

Para Kolarevic (2003), não resta dúvida: uma nova arquitetura está emergindo da revolução digital, ao encontrar sua expressão em formas curvilíneas de alta complexidade que, pouco a pouco, vão se incorporando às principais tendências. As

mudanças promovidas pela cultura digital também impactam a arquitetura dos museus, que passa a ser compreendida em uma perspectiva ampliada, integrando dimensões físicas e virtuais. Kolarevic argumenta que a revolução digital introduz novas formas arquitetônicas e modos de acesso que ultrapassam os limites tradicionais do espaço construído, enquanto Oliveira ressalta que a arquitetura digital configura diferentes tipologias de acesso aos museus, possibilitando experiências híbridas que combinam presença física e interação remota. É interessante destacar a contribuição de Oliveira (2007), que listou as formas e tipos de acessos a museus no que se refere aos tipos arquitetônicos. No que se refere aos tipos arquitetônicos, é válido ressaltar que, no ciberespaço também existe uma arquitetura que se distingue entre si, entre modelos e formas e entre a arquitetura tradicional.

Do ponto de vista comunicacional, Fahy destaca que o uso de novas tecnologias amplia as possibilidades de interação entre visitante e exposição, permitindo que o público explore conteúdos em ritmos e formatos personalizados.

> “tradicionalmente, os museus comunicavam suas coleções e informações associadas através de uma variedade de meios, mas o advento de novas tecnologias apresentou a oportunidade de desenvolver novas formas de comunicação que permitem ao visitante explorar a riqueza e diversidade das coleções ao seu próprio ritmo e às suas próprias necessidades. (FAHY, 1995, p. 82).”

Segundo Christensen (2011), pode-se estabelecer paralelos de aproximação entre esses dois campos desde acontecimentos como o desenvolvimento das técnicas de reprodução gráfica trazidos pela imprensa, a invenção da fotografia, e a ampliação do uso de audioguias nas exposições. Christensen, ao analisar a evolução histórica das tecnologias museais, evidencia que a participação digital do visitante não é um fenômeno recente, mas resultado de um processo contínuo de inovação que acompanha as transformações culturais da sociedade.

Para Pinho (2007), as visitas presenciais são insubstituíveis na medida em que a experiência estética do contato direto com o bem cultural não se pode reproduzir, nem num ambiente digital. Reforço para os ambientes virtuais não substituam a experiência presencial, mas operam em lógica de complementaridade, criando novas camadas de

mediação cultural e ampliando a democratização do acesso ao patrimônio. Nesse sentido, a cultura digital não elimina o espaço físico do museu, mas redefine sua função ao integrá-lo a redes informacionais mais amplas.

Diante dessas transformações, torna-se possível compreender os museus contemporâneos como arquiteturas sociotécnicas complexas, nas quais tecnologia, gestão e memória coletiva se articulam na construção de experiências patrimoniais conectadas. Essa perspectiva evidencia que a inteligência institucional emerge da capacidade de integrar infraestrutura digital, práticas curatoriais e estratégias de mediação cultural, preparando o terreno para a compreensão dos museus como ecossistemas inteligentes, discutida na subseção seguinte.

2.3 Museus como ecossistemas inteligentes

As transformações da museologia contemporânea indicam a necessidade de compreender os museus para além de sua dimensão institucional tradicional, reconhecendo-os como sistemas sociotécnicos que articulam práticas culturais, tecnologias e estratégias de gestão. Nesse contexto, a experiência museal desloca-se da centralidade do objeto para processos interativos de mediação e construção de sentidos, intensificados pela expansão da cultura digital e pela ampliação do acesso remoto ao patrimônio. A integração das Tecnologias da Informação e Comunicação favorece ambientes híbridos, nos quais experiências presenciais e virtuais coexistem e ampliam as possibilidades de participação cultural.

Andrew Feenberg (2002), o qual defende a ideia de que a tecnologia consiste em um processo social e histórico, que deve ser analisado em relação aos seus impactos na distribuição de poder, nas relações de classe e nas possibilidades de democratização da sociedade. Sob a perspectiva da teoria crítica da tecnologia, Feenberg compreende os dispositivos técnicos como processos sociais que influenciam formas de participação e distribuição do conhecimento, enquanto Heidegger aponta a técnica como modo de revelação que reorganiza a experiência humana. Essas abordagens permitem interpretar os museus como ecossistemas inteligentes, nos quais a arquitetura digital e as

estratégias de comunicação ampliam a mediação do patrimônio e redefinem a experiência do público. Assim, a inteligência museal emerge da convergência entre governança cultural, infraestrutura digital, mediação da memória e experiência conectiva, fundamentos que sustentam a proposição do Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM).

2.4 Inteligência museal e a integração entre gestão, tecnologia e experiência patrimonial

A convergência entre patrimônio cultural e cultura digital evidencia que os museus contemporâneos devem ser compreendidos como sistemas de mediação sociotécnica, nos quais gestão, comunicação e experiência do público operam de forma interdependente. A ampliação das Tecnologias da Informação e Comunicação redefiniu os modos de acesso ao patrimônio, favorecendo ambientes híbridos que articulam presença física e interação digital e ampliam a participação cultural (DESVALLÉS & MAIRESSE, 2013).

Sob a perspectiva crítica da tecnologia, Feenberg (2002) compreende os dispositivos técnicos como construções sociais que reorganizam práticas culturais, enquanto Heidegger (1977) aponta a técnica como modo de revelação que transforma a relação humana com o mundo. Essas abordagens permitem interpretar a inserção tecnológica nos museus como processo sociocultural capaz de redefinir narrativas e experiências patrimoniais.

No campo da comunicação museológica, estudos sobre recepção indicam que a experiência patrimonial emerge da interação entre visitante, discurso expositivo e mediações digitais, intensificando processos de virtualização cultural e ampliando as formas de participação do público. Nesse contexto, a arquitetura digital expande o espaço museológico para além de sua materialidade física, consolidando redes culturais conectadas que integram memória, tecnologia e gestão (Kolarevic, 2003; Oliveira, 2007).

Assim, a inteligência museal pode ser compreendida como resultado da articulação entre governança cultural, infraestrutura digital e experiência patrimonial, evidenciando que a inovação não se restringe à adoção de ferramentas tecnológicas, mas envolve transformações estruturais na mediação do patrimônio cultural.

3. PERCURSO METODOLÓGICO

A presente investigação caracteriza-se como pesquisa qualitativa de natureza interpretativa, orientada por perspectiva interdisciplinar que articula estudos do patrimônio cultural, museologia contemporânea e cultura digital. Tal abordagem considera os museus como ambientes sociotécnicos nos quais gestão, mediação cultural e tecnologias digitais se integram na construção da experiência patrimonial. O estudo possui caráter exploratório, buscando compreender dinâmicas institucionais e tecnológicas do campo museal a partir da interpretação de processos simbólicos e organizacionais.

3.1 Delineamento da pesquisa

O delineamento metodológico baseia-se em estudo comparativo entre duas instituições museológicas em São Luís do Maranhão, selecionadas por representarem modelos distintos de gestão — público e privado — e diferentes níveis de inserção tecnológica. A análise foi conduzida sob perspectiva interpretativa, considerando dimensões históricas, culturais e organizacionais que atravessam as práticas museais.

3.2 Contexto empírico e instituições analisadas

O campo empírico compreendeu o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), de natureza pública, e o Centro Cultural Vale Maranhão (CCV-MA), de gestão privada. A escolha das instituições permitiu investigar como diferentes arranjos de governança cultural influenciam a adoção tecnológica e a mediação do patrimônio.

3.3 Procedimentos de coleta e análise dos dados

A pesquisa envolveu levantamento bibliográfico, análise documental e entrevistas semiestruturadas com gestores das instituições analisadas. A análise dos dados seguiu abordagem interpretativa, baseada na triangulação entre literatura

especializada, documentos institucionais e discursos dos participantes, permitindo identificar padrões relacionados à integração entre gestão, tecnologia e experiência patrimonial.

4. ANÁLISE DE DADOS

A análise comparativa evidenciou que os museus investigados apresentam diferentes níveis de integração entre gestão institucional, tecnologias digitais e estratégias de mediação cultural, configurando distintos estágios de maturidade sociotécnica. A triangulação entre entrevistas, análise documental e referencial teórico permitiu identificar três dimensões analíticas que estruturam a experiência patrimonial contemporânea: mediação da memória, infraestrutura tecnológica e governança cultural, em consonância com abordagens que compreendem os museus como sistemas de mediação cultural em transformação (Desvallés & Mairesse, 2013).

4.1 Memória e mediação patrimonial

Os dados indicam que ambas as instituições mantêm compromisso com a preservação da memória coletiva, porém adotam estratégias distintas de mediação. O museu público evidencia maior ênfase em práticas expositivas tradicionais, enquanto o museu privado incorpora recursos interativos e linguagens digitais. Essa diferença reforça que a mediação patrimonial não depende exclusivamente da tecnologia, mas da articulação entre discurso curatorial, políticas institucionais e participação do público. Estudos sobre museologia participativa destacam que a experiência museal emerge como processo dialógico, no qual visitantes reinterpretam narrativas culturais a partir das mediações disponíveis (SIMON, 2010).

4.2 Tecnologia como infraestrutura cognitiva do patrimônio

A análise demonstrou que as tecnologias digitais ampliam o acesso ao patrimônio e expandem a experiência museal para além do espaço físico, por meio de plataformas online e recursos interativos. No entanto, a inserção tecnológica ocorre de

forma desigual: o museu privado apresenta maior flexibilidade para inovação, enquanto o museu público enfrenta limitações estruturais e administrativas.

Sob a perspectiva sociotécnica, a tecnologia não atua apenas como ferramenta operacional, mas como infraestrutura cognitiva que reorganiza práticas curatoriais e redefine a relação entre visitante e acervo. Sob a perspectiva da teoria crítica da tecnologia, Feenberg (2002) compreende os dispositivos técnicos como construções sociais que reorganizam práticas culturais e formas de participação. De maneira complementar, Heidegger (1977) interpreta a técnica como um modo de revelação que redefine a relação humana com o mundo. Articuladas ao contexto museológico, essas abordagens permitem compreender a inserção tecnológica não apenas como inovação instrumental, mas como processo sociotécnico capaz de transformar narrativas, mediações e experiências patrimoniais.

4.3 Governança cultural e inteligência institucional

A dimensão da governança revelou-se central para explicar as diferenças observadas entre as instituições analisadas. O modelo público demonstra forte alinhamento com políticas culturais e preservação histórica, enquanto o modelo privado apresenta maior autonomia decisória e rapidez na implementação de estratégias digitais. Essa dualidade evidencia que a inteligência institucional não se restringe à eficiência administrativa, mas envolve a capacidade de integrar gestão, tecnologia e comunicação cultural.

Autores da museologia contemporânea destacam que a transformação digital dos museus depende não apenas de recursos tecnológicos, mas de mudanças estruturais nos modelos de gestão e nas estratégias institucionais (Desvallés & Mairesse, 2013). Assim, museus com maior flexibilidade organizacional tendem a desenvolver experiências mais interativas e conectadas.

A articulação entre mediação da memória, infraestrutura tecnológica e governança cultural permite compreender os museus analisados como sistemas

sociotécnicos em diferentes níveis de maturidade digital, preparando o terreno para a proposição do Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM).

4.4 Proposição Teórica: Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM)

Os resultados evidenciam que a integração entre gestão, tecnologia e mediação cultural constitui um sistema interdependente. A partir dessa constatação, propõe-se o MPIM como estrutura analítica capaz de interpretar museus contemporâneos como ecossistemas inteligentes, nos quais memória, tecnologia e experiência patrimonial se articulam de forma dinâmica. O modelo não possui caráter prescritivo, mas interpretativo, emergindo da convergência entre evidências empíricas e debates teóricos sobre museologia digital e arquitetura sociotécnica (KOLAREVIC, 2003; PARRY, 2007).

4.4.1 Estrutura conceitual do modelo

O MPIM organiza-se em quatro dimensões interdependentes:

a) Governança Cultural — envolve estratégias institucionais, autonomia decisória e políticas culturais que orientam a gestão museal.

b) Infraestrutura Digital — compreende tecnologias de mediação patrimonial, entendidas como arquitetura cognitiva capaz de ampliar a circulação simbólica dos acervos.

c) Mediação da Memória — refere-se às estratégias narrativas e educativas que promovem participação e construção coletiva de sentidos culturais.

d) Experiência Conectiva do Público — abrange interações híbridas entre visitantes e ambientes museais, indicando a transição de uma museologia centrada no objeto para uma abordagem orientada à experiência (SIMON, 2010).

4.4.2 Dinâmica operacional do MPIM

O modelo propõe que o patrimônio inteligente emerge da interação contínua entre essas dimensões, formando um sistema adaptativo capaz de responder às

transformações da cultura digital. Assim, os museus passam a operar como plataformas culturais conectadas, nas quais inovação tecnológica e memória coletiva se integram em processos ampliados de mediação.

4.4.3 Contribuições teóricas do modelo

A principal contribuição do MPIM reside na proposição de uma leitura integrada dos museus contemporâneos, deslocando o debate da adoção tecnológica para a análise das relações sociotécnicas que estruturam a experiência cultural. Ao articular museologia, patrimônio e cultura digital, o modelo oferece um referencial interpretativo aplicável a investigações futuras sobre inovação museológica.

5. CONCLUSÃO

Os resultados evidenciam que os museus contemporâneos operam como sistemas sociotécnicos nos quais governança cultural, infraestrutura digital e mediação da memória se articulam na construção da experiência patrimonial. A análise demonstrou que a inteligência museal não depende apenas do nível de digitalização, mas da integração entre práticas institucionais, narrativas curatoriais e estratégias tecnológicas.

Como principal contribuição, o artigo propõe o Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM), que sistematiza dimensões estruturais, tecnológicas, simbólico-narrativas e experienciais, permitindo compreender diferentes trajetórias de maturidade sociotécnica entre instituições públicas e privadas. Ao interpretar os museus como ecossistemas inteligentes, o estudo contribui para ampliar o debate sobre patrimônio digital em contextos latino-americanos e reforça a necessidade de modelos de gestão cultural capazes de integrar inovação tecnológica e preservação da memória coletiva.

Os resultados evidenciam que os museus contemporâneos operam como sistemas sociotécnicos nos quais governança cultural, infraestrutura digital, políticas culturais e mediação da memória se articulam na construção da experiência patrimonial.

Uma análise demonstrou que um museu de inteligência não depende apenas do nível de digitalização, mas da integração entre práticas institucionais, diretrizes de política cultural, narrativas curatoriais e estratégias tecnológicas, bem como da capacidade de promoção de usos sociais do patrimônio orientado à participação e à democratização do acesso.

Como principal contribuição, o artigo propõe o Modelo de Patrimônio Inteligente Museal (MPIM), que sistematiza dimensões estruturais, tecnológicas, simbólicas-narrativas, políticas e experienciais, permitindo compreender diferentes trajetórias de maturidade sociotécnica entre instituições públicas e privadas. Ao interpretar os museus como ecossistemas inteligentes inscritos em contextos específicos de políticas culturais, o estudo contribui para ampliar o debate sobre o patrimônio digital em contextos latino-americanos e reforçar a necessidade de modelos de gestão cultural capazes de integrar inovação tecnológica, preservação da memória coletiva e efetivação da cidadania cultural.

Por fim, os resultados sugerem que futuras pesquisas podem aprofundar a análise de instrumentos e programas de políticas culturais que incidem sobre a digitalização do patrimônio e sobre os modos de governança dos museus, bem como explorar como comparativamente outras realidades urbanas e regionais. Essas agendas podem colaborar para o aperfeiçoamento dos marcos regulatórios e de práticas institucionais que consolidam os museus como nós estratégicos em redes de patrimônio inteligente.

Referências Bibliográficas

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CHRISTENSEN, Hans Dam. The participatory museum and the public sphere. Museum Management and Curatorship, v. 26, n. 4, 2011.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (org.). Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

DUTRA, F.; FARIA, M. Cultura digital e virtualização dos processos culturais. 2017.

FAHY, Anne. New technologies for museum communication. Museum International, Paris, v. 47, n. 4, 1995.

FEENBERG, Andrew. Transforming technology: a critical theory revisited. New York: Oxford University Press, 2002.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Política Nacional de Museus. Brasília: IBRAM, 2016.

KOLAREVIC, Branko. Architecture in the digital age: design and manufacturing. New York: Spon Press, 2003.

OLIVEIRA, L. Arquitetura digital e novas formas de acesso aos museus. 2007.

PARRY, Ross. Recoding the museum: digital heritage and the technologies of change. London: Routledge, 2007.

PINHO, José Benedito. Internet, comunicação e cultura. São Paulo: Paulus, 2007.

POULOT, Dominique. Museu e museologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cultura e Políticas culturais.Rio de Janeiro.Lumen-Juris.2019

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1997.

SIMON, Nina. The participatory museum. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.

YAMAOKA, E. Tecnologias da informação e comunicação e disseminação da informação científica. 2006.

O CAMPO DA CURADORIA ONTEM, HOJE E NOVAS PERSPECTIVAS PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE MUSEUS: UMA EXPERIÊNCIA DE CURADORIA E GESTÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ.

Ana Cecília Pamplona Bedê Colares[1]

RESUMO:
O presente artigo discute a importância da curadoria e do seu exercício crítico nas artes visuais contemporâneas, destacando a transformação nas suas abordagens desde a modernidade até os dias atuais. Inspirado por Lílian do Valle e Hal Foster, o texto enfatiza que o exercício da curadoria e da crítica atual, deve ser o de criar espaços de participação, reconhecendo as construções sociais e culturais. Nesse contexto, a curadoria pode ser vista como uma prática que vai além da interpretação de obras e da construção de novos sentidos e conceitos, ela apresenta a possibilidade de abertura de espaço ao outro no que ele tem de real e sensível. Por fim, o texto traz a experiência de curadoria e gestão do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, para apontar a possibilidade de ação para uma curadoria museal/institucional mais mediadora, formativa, política, coletiva, transparente e inclusiva.
PALAVRAS-CHAVE: Arte, Curadoria, Crítica, Políticas Públicas, Museus

O campo de Pierre Bourdieu

É impossível hoje em dia, tentar falar sobre elementos da cultura e das artes, sem antes entender o campo em que se situam. Para essa compreensão é importante uma visada na teoria de campo de Bourdieu. Para Pierre Bourdieu, o campo é um espaço social autônomo no qual diferentes agentes disputam poder, reconhecimento e vantagem estratégica. Cada campo, seja ele artístico, científico, econômico ou outro, possui regras próprias, gostos legítimos e capitais específicos que conferem vantagens para ascender ou manter posição. Entre esses capitais, destacam-se o capital econômico, o capital social, o capital cultural, o capital simbólico, entre outros, que estruturam as estratégias dos participantes.

[1] Curadora, doutoranda em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, mestre em Comunicação e Semiótica e especialista em Arte: Crítica e Curadoria pela PUC/SP. Foi Gestora do Museu de Arte Contemporânea do Ceará entre 2020 e 2025. E-mail: anaceciliabede@gmail.com.

Habitus é o modo como funciona o conjunto de disposições internalizadas pelos agentes, moldando seu comportamento e as estratégias de ganho de posição dentro do campo. A violência simbólica, embora frequentemente pouco perceptível, é uma dimensão central do campo: por meio de discursos, práticas e nos valores reconhecidos, um grupo impõe legitimidade e define o que é valorizado, consolidando a dominância de determinadas formas de gosto e capital reconhecidos socialmente, acarretando uma distribuição desigual de posições dentro do campo. Os agentes adotam estratégias para conservar ou ampliar seu espaço, competindo por posições que garantam reprodução e expansão de seus capitais. Em resumo, o campo é o palco social onde agentes, portadores de diferentes capitais, competem por reconhecimento e recursos, obedecendo às regras próprias e reproduzindo relações de poder.

Compreender o conceito de campo permite analisar como práticas, instituições e estilos de vida são moldados pela distribuição de capitais e pela lógica de competição própria de cada espaço social. A interação entre habitus e campo explicita a posição relativa dos agentes e as dinâmicas de reprodução de poder ao longo do tempo.

O campo das artes visuais e da curadoria

O campo das artes é um espaço social relativamente autônomo, com suas próprias regras, gostos e hierarquias, distintas de outros campos como o econômico, científico e político. Os agentes disputam: o capital cultural, ou seja, o conhecimento, a formação, o acesso a redes de agentes entre outros; o capital simbólico do prestígio e do reconhecimento institucional; o capital social pelas redes de contatos, e também, capital econômico (financiamentos, patrocínios, mercado de obras).

Posições centrais como pessoas e instituições com grande capital cultural e simbólico definem fronteiras, legitimam projetos, obras, programas artísticos e exposições, assim, moldam quem ascende ou permanece no topo. É nesse contexto que agentes como os da crítica e da curadoria podem influenciar acontecimentos em determinados campos de legitimação.

Curadoria: poder simbólico e desconstrução

O século XIX vem desvendar, definir e posicionar a ação curatorial e seus profissionais como parte essencial na relação entre artista, obra, exposição e público. A curadoria é o lugar onde se vai produzir, em uma exposição, a reunião de perspectivas históricas, estéticas e críticas, por meio de pesquisa teórica e prática, de acompanhamento dos processos de criação dos artistas, com a intenção de, ao final provocar sentidos para o público que se põe em contato com a obra.

O surgimento da galeria de arte moderna marcou a transição do espaço expositivo tradicional, onde a maneira de expor se baseava em critérios puramente de status, riqueza de material, posição social do artista ou colecionador e onde cada obra em nada se relacionava com a obra vizinha, para um espaço transcendental onde a ideia de forma pura e a ideia de conjunto predominam. O cubo branco[2] era o espaço tido como ideal e a partir dele, ao entrar em uma exposição, o espectador pode observar não só as obras expostas, mas também sentir o espaço em que ela está inserida. Ele surge como um espaço luxuoso e asséptico, onde as obras são respeitadas em sua razão de ser e desconectadas de um mundo exterior, onde o que vai definir a colocação de uma obra de arte num espaço expositivo agora é o seu conceito, suas necessidades, seus questionamentos e ideologias ligadas a um conhecimento especializado.

Com esse novo modelo de elaboração, surge a necessidade de um pensamento mais amplo em torno da exposição, que envolve os contextos espacial, histórico, conceitual, geográfico e econômico em que a exposição ou certo conjunto de obras estará inserido. É nessa amplitude que o profissional da curadoria trabalha, ele é a figura que vai pensar criticamente nessa contextualização e nas formas de mediar a relação do público com esse conjunto de ideias.

[2] "Cubo branco" refere-se a um espaço de exibição sem relevo estético proposital, caracterizado por paredes, piso e teto brancos que funcionam como suporte neutro para a percepção das obras. Concebido para minimizar distrações visuais, o cubo branco busca privilegiar a experiência fenomenológica da peça, a iluminação controlada e a circulação do público, transformando a obra em foco central na relação entre objeto, espaço e tempo. Embora associado a museus e galerias modernas, o conceito pode variar conforme contexto curatorial, adaptando-se a práticas que vão desde a neutralidade formal até a incorporação de elementos que problematizam a ideia de neutralidade do espaço.

O surgimento do curador como esse mediador não só contribui para a nossa maneira de perceber exposições, como nos posiciona de forma ativa diante das questões que as obras de arte nos despertam. Por outro lado, que é a perspectiva pela qual observa esse texto, as exposições, principalmente as que acontecem em instituições públicas, passaram a estabelecer certa hegemonia do conhecimento especializado na arte, e isso indica um enorme poder de influência do curador responsável ao propor exposições, sejam elas individuais ou coletivas. Influência sobre o que vemos, sobre o que debatemos e sobre o que o mercado absorve e oferece.

Sensibilidade partida

Na pós-modernidade o exercício da curadoria se manteve forte, cada vez mais presente e de certa forma, se fez essencial a qualquer processo de seleção de obras, artistas, pesquisas, textos e criações em geral, no campo da produção cultural e mais especificamente das exposições de artes visuais e acervos institucionais. Nesse sentido, a curadoria segue como agente indicador de conceitos e reflexões acerca dos assuntos abordados pela arte contemporânea e também legitimador, tendo nesse papel um poder simbólico sobre a sensibilidade.

Em seu texto “Contra a sensibilidade partida: políticas do corpo e da voz, eventos da palavra”, a Professora Lílian do Valle discute sobre a insensibilidade como característica marcante da sociedade contemporânea que é hoje, levada a uma abstração do real, provocando o que ela chama de “a sublimação do corpo”. A provocação não pretende apenas ser uma metáfora mas também deflagrar o quanto essa abstração tem consequências reais na sociedade, no meio ambiente e na cultura, é o que ela chama de “sensibilidade partida”.

O texto nos coloca em um lugar de reflexão sobre questões ligadas ao cotidiano mais banal de nossas vidas. Aponta para o poder (ou inerência) de abstração que temos praticado para suportar os problemas (sociais, políticos e emocionais) dos dias atuais e da condição imposta pelos aparatos tecnológicos que nos desconectam do outro.

> “Viver hoje implica, assim, no melhor dos casos, em aceitar uma autocensura permanente, a abdicação voluntária da sensibilidade em relação aos outros e em relação ao mundo, uma espécie de alienação voluntária de tudo que pode nos reter, nos ferir, de tudo que nos obrigar a refletir, nos colocar frente a frente com o desespero”. (VALLE, 2024, p.2)

Diante dessa leitura da contemporaneidade, onde estamos compartilhando de um mundo construído sob bases coloniais, distantes do outro, produzindo em bolhas específicas e racionalizando as experiências, como podemos transfigurar deste lugar, deste modo de estar no mundo, para um espaço de ativação de práticas da presença, fortalecimento do corpo e da sensibilidade?

Para o campo da curadoria, hoje bem estabelecido e com responsabilidades, como podemos pensar em projetos que não se deixem tomar pela quebra da sensibilidade humana? Como fugir da imagem e materialização da figura do curador erudito, ligado a um conhecimento acadêmico e distante de realidades cotidianas? Como escrever textos e mostrar contextos sem gerar abismos e abstrações do real? Como fazer das ações curatoriais, possíveis políticas públicas que garantam continuidade e benefícios para as classes artísticas? E como reconfigurar o sensível ao mesmo tempo em que se constrói leitura crítica, com representatividade e diversidade? Essas são algumas perguntas importantes para a análise do exercício curatorial nos dias atuais.

Na tentativa de obter respostas às questões e ao refletir sobre a palavra responsabilidade, podemos trazer a referência ao conceito de responsabilidade (responsibility) de Donna Haraway[3], com foco na ideia de responsabilidade compartilhada. Para Haraway, a responsabilidade não é uma obrigação individual abstrata, mas uma prática situacional que emerge na prática de fazer perguntas, fazer alianças e cuidar uns dos outros em redes de seres. Responsabilidade para com o outro, não apenas como cuidado, mas como responsabilidade pelos efeitos de nossas complexas ações em redes. Implica considerar as consequências a longo prazo, as

[3] HARAWAY. Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno. n-1 edições, 2023.

vulnerabilidades e as responsabilidades mútuas que surgem quando diferentes atores co-atuam no mundo. Para Haraway, em pesquisa, tecnologia, ciência, arte e ética, a responsabilidade exige transparência, empatia interdisciplinar, e a criação de vulnerabilidades compartilhadas que permitam cuidado, reparação e cooperação. A partir dessa reflexão, entendemos os caminhos possíveis para essa nova visada para a curadoria.

Segundo Ivair Reinaldim no ensaio Tópicos sobre curadoria (2018), a prática curatorial não se limita à simples seleção de obras, mas também funciona como um mecanismo de produção para uma história da arte, ao estabelecer relações entre os objetos expostos e ao propor visões renovadas sobre artistas, períodos ou movimentos. Nesse sentido, a curadoria atua como um instrumento de questionamento das narrativas tradicionais e de proposição de novas abordagens, muitas vezes impulsionadas por abordagens revisionistas que emergem em contextos de exposições e muitas vezes na produção de publicações.

A relação entre curadoria e crítica de arte também é enfatizada por Ivair Reinaldim, que aponta que a atividade curatorial pode ser vista como um desdobramento da crítica, uma vez que ambos compartilham uma atitude reflexiva e uma avaliação fundamentada na experiência direta com obras e artistas.

A prática curatorial emerge como uma atividade dinâmica, que combina conhecimentos técnicos, sensibilidade artística e reflexão crítica. Sua evolução revela uma busca constante por ampliar os horizontes do entendimento e da representação das obras de arte, contribuindo para o desenvolvimento de uma história da arte mais plural e questionadora. Assim, a curadoria se apresenta não apenas como uma atividade de organização, mas como um espaço de produção de conhecimento, de diálogo e de transformação cultural.

A curadoria institucional e como ela pode se instituir enquanto política pública

No livro "O que vem depois da farsa", Hal Foster elabora um percurso da crítica desde a moderna (de Marx, Freud e Nietzsche[4]) até a contemporânea, indicando a mudança nos métodos e dos resultados da sua atuação. Se antes a crítica moderna se norteou pela suposição de que o real estava escondido ou enterrado e que o papel do crítico é o de caçá-lo e desmascará-lo, hoje o crítico é aquele que deve organizar, apontar, erguer e olhar para a fragilidade das coisas.

Estamos diante de uma nova definição do real, que rompe com a representação e os signos e se posiciona ao lado do afeto e/ou do trauma, influenciado também por forças que entram em campo: a pobreza, o racismo, o machismo, epidemias, pandemias e o bem-estar social despedaçado.

Para essa definição da crítica atual, Foster cita Bruno Latour no texto "*Por que a crítica perdeu a força? De questões de fato a questões de interesse*" (2004):

> "O crítico não é aquele que desmascara, mas aquele que reúne. O crítico não é aquele que arranca o tapete de debaixo dos pés dos crentes ingênuos, mas aquele que oferece o palco de participação em que podemos nos reunir. O crítico não é aquele que alterna ao acaso entre o antifetichismo e o positivismo, como o bêbado iconoclasta desenhado por Goya, mas aquele que considera frágil uma coisa construída, e que ela, portanto, necessita de muita atenção e cuidado". (FOSTER, 2021, p.175)

Ainda nesse mesmo escrito, Hal Foster fala sobre o momento atual de escalada da catástrofe ambiental, da violência, do fascismo e se pergunta como artistas, críticos e instituições culturais vão reagir e caminhar para um retorno ao interesse público, escapando de ser ainda mais absorvido por uma lógica econômica privada (FOSTER, 2021).

[4] Para Marx, a verdade não reconhecida da história era a luta de classes; essa é a narrativa oculta que precisa ser extraída de todos os processos. Para Freud, a realidade inconsciente da vida subjetiva é o conflito psíquico; esse é o conteúdo latente a ser limado das confusões manifestas de nossos sonhos, sintomas e atos falhos diários. E, para Nietzsche, a força não mencionada por detrás de qualquer sistema de pensamento é uma vontade de poder, que deve ser desafiada ou celebrada conforme se entenda necessário. (FOSTER, 2021).

Como museus e universidades podem se tornar espaços de exercício da vida pública e coletiva? Se as exposições se tornaram fundamentais para a construção desse novo caminho, a curadoria e o exercício crítico que ela agencia, tem nesse sentido, importante papel e é cada vez mais evidente a necessidade de mudanças nos modelos de gestão, direção e curadoria dos espaços de arte.

De volta ao texto de Lilian do Valle, onde através de uma análise sobre as teorias levantadas por A. Cavarero, J.Butler & A. Athanasiou e J. Rancière, fala sobre políticas do corpo, da voz, alteridade e da sensibilidade partida, vemos o desenvolvimento de uma reflexão importante e atual sobre as relações humanas. Para a autora:

> "A cultura da abstração e da insensibilidade é também a cultura da desatenção e da pressa, que nos indispõe contra o tempo humano do sentir e do pensar, que nos inclina à precipitação e à busca das conclusões". (VALLE, 2024, p.17)

Nesse sentido, o papel de uma curadoria em seu exercício crítico nas artes visuais hoje, seria para além de escrever um sentido a um conjunto de obras de arte, de fazer leituras e interpretações, de lançar novos conceitos, é essencialmente enxergar nesse exercício a possibilidade de abertura de espaço ao outro no que ele tem de sensível, dando visibilidade à vocação da arte de afetar e apresentar os mais variados contextos e fazeres. Reparar os distanciamentos fabricados na modernidade e assim acessibilizar a cultura de um lugar. Identificar onde o trabalho de construção de uma exposição pode resgatar a sensibilidade e nos re-aproximar do nosso próprio corpo e do corpo do outro e assim indicar novos rumos e fazeres políticos dentro do campo da cultura.

Curadoria e gestão do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE)

O panorama das instituições culturais voltadas para as artes visuais e suas exposições, especificamente no Brasil, ainda demonstra forte engessamento em seus formatos de gestão e processos curatoriais, ou seja, de como organizam seus programas artísticos e como escolhem o que mostrar. Porém existem experiências que tentam construir outros caminhos.

É com essa virada de perspectiva que trago para esse texto, uma experiência que contarei em primeira pessoa, pois trata-se de uma experiência de trabalho onde posso afirmar com propriedade a tentativa de transfiguração pela curadoria/gestão de uma instituição museológica pública.

O Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) fica em Fortaleza e integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), complexo cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, que é gerido em parceria com a Organização Social Instituto Dragão do Mar (IDM). Recebendo mostras locais, nacionais e internacionais, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará teve por muito tempo como um dos objetivos o seu posicionamento diante de um circuito nacional, isso significa que sempre houve um esforço em levar exposições de artistas já consagrados, estabelecidos ou em ascensão no Brasil. Houveram também parcerias com instituições internacionais que trouxeram artistas emergentes, principalmente da Europa.

Em Março de 2020, fui convidada a assumir o cargo de gestão/curadoria do museu e aqui vale ressaltar que, dias depois da chegada no cargo, se inicia o isolamento social devido a COVID 19. Neste momento inicial, enfrentamos a dificuldade de voltar todas as atividades do museu para o ambiente virtual, mas não irei focar sobre essa problemática aqui.

Até aqui o MAC-CE havia sido conduzido por curadores de carreira, que voltaram seus trabalhos para a elaboração de exposições, pensando a circulação de artistas em coletivas e individuais, muitas vezes propondo conceitos e ideias próprias a partir de uma leitura particular sobre o campo. Ao assumir essa função, ficou evidente que para além de um pensamento conceitual para as exposições, era necessária uma revisão do ponto de vista da gestão. Identificou-se a necessidade de um trabalho mais voltado à questões museológicas de interesse público, como por exemplo, um trabalho bem apurado com o acervo (catalogação; revisão de seu perfil e regularização de

documentações); uma reorganização da equipe e a elaboração do Plano Museológico[5], documento que até então o museu ainda possuía.

Durante a elaboração do plano, a equipe de museólogos contratada para tal, convocou diversas instâncias para responder a um questionário e ao coletar diversos relatos, incluindo a escuta do público externo, o documento reuniu visões, demandas e expectativas sobre a atuação do museu. Dentre os pontos destacados estavam questões como: a relação com as comunidades vizinhas; a presença de artistas cearenses nas exposições; o desejo de pertencer e ao mesmo tempo se apropriar do espaço do museu e sobre a gestão/curadoria com transparência em relação aos processos de escolha do que se expõe.

Diante dessa escuta foram traçadas as metas para os anos que se seguiram, onde posso destacar as seguintes ações dentro do programa do museu:

1. Exposições em parceria com instituições, ONGS, pesquisadores e Universidades, que tratam de acervos de memória, produções artísticas e outros fazeres dos territórios vizinhos, sob a curadoria dos próprios articuladores desses territórios;

Um exemplo foi a exposição: “Poço 115: rastros na Cidade” que levou para as salas do museu, uma coleção de imagens fotográficas do Poço da Draga, uma comunidade centenária, circunscrita entre o centro comercial e a Praia de Iracema, em uma região de Fortaleza historicamente marcada pelo movimento abolicionista cearense. Esse movimento tinha como um de seus líderes e símbolo, Chico da Matilde, conhecido como Dragão do Mar, um jangadeiro que junto aos seu grupo se negaram a embarcar pessoas para serem vendidas e escravizadas na capital.

A exposição trazia retratos de mundos particulares, de espaços e movimentos coletivos. Imagens de quem vive lá: a casa, a rua, a praia, o futebol, o pôr do sol, o

[5] Um Plano Museológico é um documento de gestão estratégica e um instrumento de planejamento essencial para um museu, que define a missão, visão, valores e os objetivos da instituição a médio e longo prazo. Ele funciona como um guia estruturado, alinhando as atividades, projetos e programas do museu com sua função social e sua trajetória futura.

trabalho e o duro embate com o crescimento urbano, o turismo predatório e a especulação imobiliária.

> “Entre os seus moradores há um encontro entre a narrativa oral e a fotografia. As práticas de imagem fazem parte da construção do cotidiano. A pesca, a costura e as muitas habilidades artesãs que ali existem, interligam as biografias e as políticas de defesa do território. Os espaços de recordação que transbordam dos álbuns e das paredes, projetam as imagens das transformações das casas de madeira em alvenaria, as maneiras de ocupar as calçadas, as festas nos quintais, a luta pela água, a sobrevivência diante das inundações, a relação com as ruas, seus becos de memória, os cuidados com os mortos, o amparo, a solidariedade com as crianças e mais velhos”. (GRAÇA JR., SILVA e CAMILO, 2023, p.38)

A frente da curadoria da exposição estavam Álvaro Graça Jr. que é artista visual e morador do Poço, a professora Cristina Maria da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Felipe Camilo, artista visual e pesquisador. O processo dessa curadoria envolveu muitos outros parceiros, pesquisadores, artistas, sendo a maioria deles os moradores/artistas/artesãos e os colecionadores de fotos do Poço da Draga.

Outro movimento importante desta exposição foi a troca entre espaços. Ao mesmo tempo que ocorria a exposição no Museu de Arte Contemporânea, ela também acontecia na ONG Velaumar, dentro da comunidade. Essa versão da exposição era um pouco menor, mas carregava o mesmo sentido e além das imagens da coleção da comunidade, o museu levou quatro obras de seu próprio acervo para ficarem expostas lá. Um movimento que gerou um importante debate nas instâncias jurídicas em relação à seguro de obra, conservação e formação de público.

A relação entre o Poço e o Dragão do Mar (o centro cultural), parte de uma das histórias do crescimento avassalador de Fortaleza. A cidade cresceu e tomou um dado espaço do território, que antes era ocupado pela comunidade, com galpões de pesca e outros negócios, além de áreas de lazer, esporte e encontros. Essa apropriação abriu espaço para a chegada do prédio de grandes dimensões, hoje, um equipamento de arte, cultura e entretenimento, que já possui 26 anos.

O que se projetava era que no centro cultural, o Poço não deixasse de existir. De fato, nunca deixou, porém sua presença não era ativa e propositiva. Havia um esvaziamento e um distanciamento da comunidade no que diz respeito aos seus hábitos, necessidades, aspectos culturais e sua importância histórica.

Uma das missões do Museu de Arte Contemporânea, para os cinco anos que sucederam a escrita de seu plano museológico e além, era a de restabelecer a relação com seus vizinhos a partir de ações mais efetivas, que ativem o sentimento de pertencimento e do direito de ocupar, como é o caso dessa exposição. Com ela foi possível implicar a instituição na vida da comunidade e a comunidade na vida do museu. Essa experiência, para além de expor arte, de possibilitar contemplação e entretenimento, ela deflagra situações políticas e pode a partir daí criar terreno para que museus e espaços expositivos pensem suas programações a partir de seus contextos históricos e territoriais, praticando o mínimo de reparação e transparência, tornando-se assim uma demanda pública a ser atendida.

2. Exposições de artistas presentes no acervo do museu, onde eram realizadas pesquisas sobre o perfil desse acervo a partir de marcadores sociais com curadoria de pesquisadores e do corpo de educadores do museu;

Nesse formato realizamos a exposição “Quilombo Cearense”, que teve curadoria do pesquisador Guilherme Marcondes, sociólogo, que a época atuava na Universidade Estadual do Ceará (UECE), com assistência de duas pesquisadoras orientandas em Sociologia, Maíra Abreu Rocha e Hailla Krulicoski.

O pesquisador e as pesquisadoras adentraram a Reserva Técnica do museu, que na época abrigava o próprio acervo e também o acervo de obras do Estado do Ceará, também conhecida como Pinacoteca do Ceará. Nesse mesmo período já havíamos identificado a necessidade de uma revisão e a retomada da catalogação, assumindo novos parâmetros de inventário. Isso significava identificar as ausências e não só as presenças ali materializadas. A partir da pesquisa e da inclusão de informações sobre os artistas, seria possível chegar em fatores sociais e de identidade dessa coleção. A

pesquisa proposta pela equipe curatorial correspondia a este interesse, pois desejava analisar e mapear dentro do acervo a presença de artistas negros/negras e/ou não brancas.

Como metodologia, a curadoria fez contato com os artistas vivos da coleção e trabalhou com a ideia de auto-declaração racial, para assim obter os marcadores. O resultado acabou trazendo, para além dos aspectos de raça, dados sobre gênero, sexualidade e origem geográfica dos artistas. Apesar da exposição ter sido realizada apenas com os artistas que se auto-declararam negros e racializados, a pesquisa deflagrou que na coleção, prevalece uma maioria de artistas brancos, homens e do sudeste. Esse dado gera para o museu um horizonte de trabalho a ser realizado na composição de sua coleção, ou seja, é preciso a partir de então, focar para incluir pessoas negras, mulheres, pessoas trans, travestis e pessoas com deficiência. Além disso, direcionar o olhar curatorial para uma produção do Ceará e do Nordeste.

O Museu de Arte Contemporânea do Ceará, ao se compreender como museu, se propôs a uma revisão a partir da constituição do seu acervo, que é de natureza pública e na exposição Quilombo Cearense, deu os primeiros passos. Olha pro passado para antever o futuro na formação de seu próprio acervo e de outras coleções.

3. Uma convocatória, com banca de seleção externa ao museu, para a seleção de artistas cearenses das diversas gerações, para exporem em mostras coletivas e individuais, com ou sem curadoria;

“Cena Ocupa” é o nome da Convocatória de Ocupação Artística do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) que envolve todas as suas subáreas, dentre elas a área de artes visuais, sendo esta coordenada pelo Museu de Arte Contemporânea. A convocatória seleciona propostas artísticas nas linguagens/categorias de Circo, Dança, Música, Performance, Teatro, Infâncias e Artes Visuais que é a linguagem acolhida nos espaços expositivos do Museu.

Para a ocupação do MAC-CE, foi pensado um projeto que chamamos de Trajetórias – Programa de Exposições. Nele a(s) pessoa(s) proponente(s) e artistas

podiam se inscrever para as categorias de exposição individual de artista com mais de 10 anos de atuação comprovada; exposição individual de artista com menos de 10 anos de atuação comprovada; e curadoria de exposição (com no mínimo três artistas), sem especificação de tempo de atuação no campo das artes.

O objetivo de realizar a convocatória é o de criar a possibilidade de ocupação do museu por um viés mais dinâmico e democrático, envolvendo outros profissionais (a banca de seleção) na avaliação dos projetos enviados. Existe por trás da realização desta convocatória, que já ocorreu em duas edições, uma meta que é a de torná-la uma política pública ativa no calendário das artes visuais no Ceará, assim, mesmo com mudanças de gestões, o público e classe artística pode e deve cobrar sua realização periodicamente.

4. Elaboração de plano de trabalho envolvendo todos os setores do museu, para um pensamento mais amplo e representativo aos diversos corpos de trabalho;

As questões que envolviam as escolhas curatoriais do museu, também faziam parte do cotidiano da própria equipe, que se viu provocada em criar estratégias e ferramentas para tornar o planejamento mais harmônico, democrático e coletivo. A tomada de decisão deixou de se concentrar em um ponto focal (gestora) e passou a ser compartilhada entre setores. Eram eles: educativo, acervo, gestão e administrativo.

Cada setor apresentava suas demandas principais, avaliações de atividades realizadas e propostas para o planejamento geral do museu a ser desenhado. A partir da apreciação de todos os pontos de cada setor, acontecia um debate sobre prioridades, como conseguir contemplar a todos os setores sem que houvesse prejuízos ao todo e por fim, o quanto o orçamento suportava as atividades escolhidas.

Esse formato de trabalho é uma escolha de como gerir o equipamento, o orçamento e a equipe. Após minha saída, pode-se ou não ter sido mantida a forma de trabalhar. Para os funcionários que lá ficaram, ficou essa referência, que certamente deve ter sido repassada à gestora que veio em seguida. É uma escolha de trabalho coletivo que requer empatia, paciência, responsabilidade e senso de liderança e/ou

mediação. O que fica é um legado da possibilidade de construção de uma gestão pública com metodologias de trabalho que fomentam a coletividade e o senso crítico-político.

5. Publicações.

Para registrar as atividades, principalmente as exposições, foram elaborados pequenos catálogos, com uma tiragem baixa devido ao baixo orçamento, com imagens e textos das exposições que ocorreram no período de um há dois anos. Ao todo foram editados sete catálogos das exposições que aconteceram entre 2020 e 2024, incluindo as aqui citadas.

Elaborar publicações das ações realizadas, por mais simples que sejam, é um ato de preservação da memória. É muito comum que museus de exposições temporárias percam sua história pela falta de registros e a medida que sua gestão passa por várias pessoas e equipes. O que se quer guardar de uma exposição que durou três meses? A história de cada obra e artista que ali estiveram. Gerar pesquisa e conhecimento sobre as artes dos territórios. Criar um portfólio da trajetória perante possibilidades de apoio financeiro futuro. Garantir aos artistas, curadores e todos os profissionais o reconhecimento de sua passagem pelo museu, entre muitas outras importantes funções. A repercussão causada pelas publicações são sempre muito positivas.

Considerações finais

Além das ações aqui destacadas, foram realizadas ações formativas como cursos de pequena e longa duração, oficinas educativas e um intenso trabalho de mediação e sensibilização. Entre 2020 e 2025, mesmo com recursos e equipes reduzidos, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) tem conseguido se reaproximar do público e dos agentes do campo da cultura e das artes visuais. Tem sido reconhecido pela descentralização das decisões curatoriais e pelo espaço aberto tanto a uma produção experimental como às mais maduras. Iniciou um trabalho de reelaboração da sua missão e de afirmação de suas atividades enquanto exercícios de política pública, onde os 25 anos de existência convive com o desejo de sempre renovação.

Referências Bibliográficas

BUENO, G.; REZENDE, R. Conversas com curadores e críticos de arte. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. 364 páginas.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 168 páginas.

FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa? São Paulo: Ubu Editora, 2021. 192 páginas.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023. 364 páginas.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: Bei Editora, 2010. 304 páginas.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010. 176 páginas.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. Poiésis, n. 26, p. 15–28, 2015. 244 páginas.

TEJO, Cristiana (org.). Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2011. 160 páginas.

VALLE, Lílian. Contra a sensibilidade partida: políticas do corpo e da voz, eventos da palavra. Manuscrito não publicado, 2024.

A PARTICIPAÇÃO SOCIAL E O REPERTÓRIO CIDADÃO NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS-SP

Andrea Aparecida de Jesus Mendes[1]
Paula Monterrey Sobral[2]

RESUMO:
O presente artigo analisa o estudo de caso do projeto "Repertório Aberto", idealizado por gestoras culturais da sociedade civil, é uma iniciativa de gestão e mediação cultural realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC) entre 2025 e 2026. Viabilizado pela Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), o projeto surge como uma resposta crítica à precarização histórica dos setores educativos em museus municipais. A investigação destaca a importância das políticas culturais de fomento como ferramentas de democratização de acesso. Ações de mediação reposicionaram o museu como um "terreiro de encontros". Os resultados evidenciam que a educação museal, quando tratada como elemento estruturante e não episódico, é capaz de transformar o distanciamento institucional em sentimento de pertencimento e exercício pleno de cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Acessibilidade Cultural, Educação Museal, Museus Públicos, Arte Contemporânea.

Sobre o Repertório Aberto

Este artigo analisa a execução do projeto MAC Campinas 60 anos – O Museu do Nosso Tempo, sob o nome Repertório Aberto, idealizado por Andrea Mendes e Paula Monterrey, como uma estratégia de fortalecimento dos vínculos entre um museu público no interior de Estado de São Paulo e a população do município de Campinas. A gestão foi voltada à requalificação infraestrutural do Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti” (MACC) nos espaços, estruturas e equipes de relação direta com o público. Estruturado como um plano de trabalho de 12 meses, o projeto

[1]Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Unicamp, Mestre em Relações Racias PPRER Cefet/RJ e Graduada em Artes Visuais pela PUC Campinas. Gestora Cultural, Artista Visual e Curadora. Idealizadora da Pretação Arte e Educação. E-mail: a227330@dac.unicamp.br
[2]Especialista em Gestão Cultural pela Universidad Nacional de Córdoba. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Gestora Cultural interdependente, idealizadora da Produções Tortas. E-mail: paula.m.sobral@gmail.com

respondeu a um diagnóstico realizado junto à instituição, mas principalmente em escuta às demandas da comunidade, frente à ausência de equipes educativas, à insuficiente incorporação de diretrizes de acessibilidade e de insatisfações na participação social.

Fundado em 1965 e instalado desde 1976 em edifício localizado junto ao Paço Municipal e à Biblioteca Central, o MACC é fruto da mobilização coletiva de artistas de vanguarda campineiros interessados em inserir a cidade no circuito da arte contemporânea brasileira. Esse movimento materializou-se, a partir de 1965, na criação dos Salões de Arte Contemporânea, que desde suas primeiras edições reuniram obras de artistas de destaque nacional, posteriormente incorporadas ao acervo do museu.

Ao longo de seis décadas, o MACC consolidou uma coleção ampla e diversa, composta por pinturas, esculturas, obras sobre papel, objetos tridimensionais e instalações, com foco na produção contemporânea brasileira do pós-guerra aos dias atuais, além de um pequeno núcleo de arte moderna. O museu dispõe de aproximadamente 1.300 m², distribuídos entre áreas administrativas, centro de documentação e pesquisa, espaços expositivos, reserva técnica e sala multiuso. Seu programa expositivo combina ocupações temporárias, organizadas por edital público e mostras do acervo com artistas consagrados e contemporâneos, incluindo nomes como Mira Schendel, Cândido Portinari, Lasar Segall, Roberto Burle Marx, Cildo Meireles, Tomie Ohtake e artistas vinculados ao Grupo Vanguarda de Campinas.

No campo educativo, destaca-se o projeto Maquinho, iniciado em 2001, período em que o museu contava com equipe estruturada e funcionamento ampliado. Mas a duração deste durou poucos anos e não havia documentação pública sobre seu funcionamento até então. Este apagamento e a não permanência de uma proposta do educativo no MACC de 2004 até os dias atuais, é o que motivou a idealização do projeto Repertório Aberto, por duas gestoras culturais independentes com ampla experiência em educativos museais no município e em outras localidades.

As atividades educativas existentes no MACC antes da realização do projeto eram mediadas semestralmente por estagiários voluntários do curso de Artes Visuais da Unicamp, sem orientação ou a existência de uma proposta educativa institucionalizada.

Ou mesmo eram trazidos por exposições educadoras,que mediavam não o museu como um todo, mas apenas o núcleo da sua ocupação. A escassez de recursos humanos e de infraestrutura básica de acolhimento constituía um dos principais entraves à ampliação da atuação do museu junto à comunidade.

Nesse cenário, o projeto Repertório Aberto surge como uma iniciativa de renovação e resistência, viabilizado por meio do PNAB/ProAC. Mais do que uma celebração dos 60 anos do MACC, o projeto configurou-se como uma resposta crítica ao esvaziamento simbólico e institucional que afeta museus municipais da cidade de Campinas. Sua concepção foi atravessada por experiências que evidenciaram desigualdades estruturais no campo museal, da arte contemporânea e da arte-educação.

> É preciso reconhecer a função educativa, como uma função primordial dos museus. É preciso valorizar seus profissionais, reconhecendo a profissão. É preciso dar as condições para o fazer educativo nos museus.(Castro, 2024, p.11)

As ações do projeto envolveram a requalificação dos espaços de recepção ao público, com adequações de acessibilidade, sinalização e mobiliário ergonômico; a estruturação de uma sala multiuso equipada para atividades educativas e formativas; a realização de encontros comemorativos com pesquisadores e agentes culturais do município; e a promoção de um curso de arte-educação voltado à formação de agentes culturais do interior e de outros estados. Destacam-se ainda a criação de um grupo de trabalho com pessoas com deficiência para a elaboração de diretrizes de acessibilidade e a contratação temporária de uma equipe educativa para atuação transversal às exposições pelo período de nove meses. Por fim, a organização de uma publicação buscou documentar e sistematizar as práticas educativas desenvolvidas, reafirmando o museu como espaço de produção de conhecimento, diálogo e participação social.

A idealização de um projeto educativo temporário para um museu (público) permanente

A implementação do projeto Repertório Aberto esteve atravessada por questionamentos centrais, desde o processo de elaboração, sobre a própria natureza da

instituição museal: que museu é este? A quem ele serve? E o que significa? Na prática, buscamos afirmar seu caráter de bem público. Essas indagações deslocam o museu de uma função estritamente patrimonial para compreendê-lo como um espaço ativo de mediação cultural, produção de sentidos e exercício de direitos.

A cultura, compreendida em suas dimensões simbólica, social e cidadã, constitui um dos pilares da vida democrática. Tanto o Plano Nacional de Cultura (PNC 2025–2035) quanto o Plano Municipal de Cultura de Campinas (Lei nº 15.997/2020) reconhecem a cultura como direito fundamental. No entanto, sua efetivação nos espaços de memória depende da articulação com a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), que define a educação não como atividade complementar, mas como elemento estruturante do museu. Nessa perspectiva, a educação museal é entendida como uma prática social voltada à ampliação do acesso e à produção compartilhada de conhecimentos (IBRAM, 2018), superando abordagens meramente informativas ou contemplativas.

É nesse marco que o Repertório Aberto se configura como uma ação concreta de implementação das diretrizes da PNEM, ao reposicionar o MACC como um espaço de escuta, diálogo e negociação simbólica com públicos historicamente afastados das instituições culturais. Ao incorporar referências das diversidades culturais nos processos de mediação, o projeto operou em consonância com o princípio da participação, ao reconhecer os sujeitos em sua complexidade social, cultural e política, estimulando a diversificação dos sentidos do museu.

As reflexões propostas pelo projeto também se articulam a críticas contemporâneas à constituição histórica dos museus. Paul B. Preciado (2017) destaca que a relação entre instituição e público é mutuamente constitutiva, de modo que o distanciamento de determinados grupos não pode ser compreendido como um efeito tardio ou acidental da história, mas como parte da própria lógica de legitimação do museu enquanto espaço de poder. A formação dos museus, vinculada aos processos de consolidação dos Estados-nação europeus e aos empreendimentos coloniais, produziu imaginários excludentes sobre quem são os sujeitos legítimos da cultura, naturalizando

discursos que atribuem à população do interior ou das periferias uma suposta ausência de interesse ou hábito cultural.

Para grupos situados nas periferias geográficas e simbólicas dos centros de produção cultural, o acesso a museus, teatros e galerias é frequentemente marcado por sentimentos de estranhamento ou não pertencimento. Quando o poder público não assegura condições reais de acesso, permanência e reconhecimento nesses espaços, acaba por restringir o exercício do direito à participação na vida cultural. Políticas culturais comprometidas com a equidade, portanto, não devem apenas promover o consumo cultural, mas criar condições para que diferentes públicos se apropriem das instituições, reconhecendo-as como espaços que também lhes dizem respeito.

Nesse cenário, os setores educativos assumem papel central, ao atuarem diretamente sobre essas assimetrias. Contudo, nos museus públicos do interior, esse papel é fragilizado pela ausência histórica de equipes educativas permanentes. Desde 2017, nossa atuação como educadoras e coordenadoras no município se deparou com a precarização e a impermanência, frequentemente associadas a grandes exposições itinerantes provenientes da capital, que produzem impacto imediato, mas pouco contribuem para a formação continuada de profissionais locais ou para a construção de vínculos duradouros com o território. Soma-se a isso a inexistência do cargo de mediador cultural no quadro funcional da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, e por consequência em todos os museus municipais.

Embora o Repertório Aberto tenha caráter temporário, trata-se da primeira iniciativa a dedicar-se de maneira transversal a um museu público municipal, e não a uma exposição específica. Essa opção conferiu ao educativo um papel estruturante, ainda que em caráter experimental, permitindo observar, na prática, os efeitos de uma atuação continuada. A experiência evidenciou que a educação museal não pode ser tratada como ação episódica, mas como processo permanente de construção institucional e social.

Os resultados obtidos ao longo do projeto indicam que a efetividade das ações educativas está diretamente relacionada à continuidade, à diversidade e à qualificação

das equipes, bem como à criação de condições materiais e simbólicas adequadas para sua atuação. Diante da ausência histórica de setores educativos permanentes nos museus municipais, o Repertório Aberto funcionou como uma demonstração concreta de um modelo possível e eficaz. Defende-se, assim, que essa experiência seja compreendida não como exceção, mas como referência a ser incorporada às políticas públicas municipais, de modo a assegurar que o direito ao saber, à memória e à participação cultural se constitua como prática permanente na vida da cidade.

Equipe educativa

A constituição de uma equipe educativa diversa e qualificada configurou-se como um compromisso ético, pedagógico e político central do projeto Repertório Aberto. Partiu-se do entendimento de que a educação museal não se sustenta apenas em conteúdos ou metodologias, mas sobretudo nas relações estabelecidas entre pessoas, saberes e experiências. Nesse sentido, a composição da equipe foi pensada como um campo de encontros, capaz de ampliar os modos de presença e de leitura do museu.

A equipe que atuou localmente entre maio de 2025 e fevereiro de 2026 formada por Débora Santos, Henrique Gebara, Nalú Lucchese e Ravi Moutinho enquanto arte-educadores e Mareh Viella como mediadora e articuladora de grupos e agendamentos foi concebida a partir da noção de constelação de subjetividades. Suas trajetórias profissionais, pesquisas, práticas artísticas e vivências pessoais permitiram tangenciar o museu por diferentes perspectivas, criando conexões com múltiplas comunidades e ampliando os sentidos de pertencimento em relação à instituição.

Essa escolha dialoga diretamente com os princípios da pedagogia crítica de Paulo Freire, para quem a representatividade nos corpos e nos saberes de quem educa é condição fundamental para que os públicos se reconheçam como parte legítima do espaço educativo. A presença de educadoras e educadores diversos contribuiu para a construção de um ambiente no qual diferentes sujeitos puderam se perceber acolhidos, escutados e autorizados a ocupar o museu como um bem público.

Responsável pelo atendimento de grupos agendados de escolas, organizações sociais e coletivos diversos, bem como pela proposição de oficinas e ações abertas, a equipe educativa desenvolveu uma programação ampla e contínua ao longo do projeto. As atividades realizadas entre julho de 2025 e janeiro de 2026 abrangeram oficinas artísticas, corporais e educativas, ações voltadas à primeira infância, formações para educadores e encontros de reflexão com a comunidade.

As propostas incluíram oficinas de fanzine, práticas corporais, esculturas brincantes, poesia em quadrinhos, carimbos com alimentos, yoga nagô, vogue, costura, bordado, escrita criativa, modelagem em argila, dança e ações específicas para bebês, além de visitas mediadas bilíngues em Português e Libras e visitas temáticas. Com o intuito de valorizar os saberes dos profissionais da arte-educação e fortalecer redes, o projeto incentivou eventos com arte-educadores convidados que pudessem trazer ainda mais possibilidades de experimentações para o museu.

Ao longo do período de atuação, a equipe educativa acolheu, mediou e orientou mais de nove mil pessoas no museu. Um dado recorrente nos relatos do público foi o fato de muitas pessoas estarem visitando o MACC pela primeira vez algumas afirmaram, inclusive, desconhecer a existência da instituição. De modo recorrente, observou-se também a manifestação de surpresa diante de transformações percebidas no espaço, frequentemente descritas de forma subjetiva, mas associadas a um sentimento compartilhado de acolhimento, abertura e pertencimento.

Ações para a Comunidade: O Museu como Terreiro de Encontros, o Protagonismo da Comunidade

O projeto Repertório Aberto consolidou-se a partir de uma premissa inegociável: a de que um museu só se justifica quando se torna um espelho vivo da sociedade que o rodeia. Para a organização, aproximar o público foi um compromisso ético com a diversidade em todas as suas dimensões, contemplando as esferas social, cultural, de gênero, de raça e a pluralidade de todos os corpos que habitam a cidade. O

entendimento central foi o de que o MAC Campinas precisava deixar de ser um lugar de mera visitação para se transformar em um território de pertencimento.

Cada ação foi desenvolvida com o intuito de derrubar os muros simbólicos que, historicamente, afastaram as maiorias sociais dos espaços de arte. Esse compromisso materializou-se em atividades onde a comunidade não entrou como convidada, mas como protagonista da sua própria narrativa.

Ações como a oficina Tem Bebê no Museu e as oficinas de práticas corporais foram desenhadas para afirmar que o museu é um lugar para o corpo vivo, para a infância e para o movimento, rompendo com a imagem do museu como um templo do silêncio e da imobilidade. Ao levar para o centro da cena cultural o Samba de Bumbo Nestão Estevam e a Yoga Nagô, o projeto reivindicou a presença de saberes ancestrais e afro-brasileiros dentro da instituição, celebrando identidades que fundamentam a civilização, mas que frequentemente foram invisibilizadas pelos espaços oficiais.

O diálogo tornou-se ainda mais horizontal nos Cafés Educativos, onde saberes foram partilhados sem as hierarquias acadêmicas tradicionais e a voz da comunidade moldou diretamente o pensamento do projeto. Da mesma forma, as oficinas de fanzines e de poemas em quadrinhos permitiram que jovens e adultos utilizassem a arte como ferramenta de auto expressão e crítica social, transformando experiências de vida em conteúdo museal.

Em cada uma dessas frentes, o objetivo foi claro: o museu não deveria apenas falar para a comunidade, mas aprender com ela. O protagonismo popular foi o que transformou a frieza do acervo no calor da memória viva, permitindo que a diversidade da cidade ocupasse o seu lugar de direito no centro da criação.

GT de Acessibilidade

Ao longo do projeto, foram desenvolvidas estratégias inovadoras de enfrentamento de parâmetros formais da gestão cultural, com destaque para a acessibilidade. Para isso, constituiu-se um Grupo de Trabalho (GT) de Acessibilidade, com a finalidade de promover debates, identificar demandas e propor ações estratégicas

a serem implementadas durante os nove meses de execução do projeto, culminando na elaboração de um relatório orientador para a continuidade das ações pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

O GT foi composto por artistas, educadores, jornalistas, servidores públicos e agentes culturais com deficiência do município, além de pesquisadores convidados. Sua atuação combinou parâmetros técnicos com experiências sensíveis dos participantes, articulando as sete dimensões da acessibilidade, conforme Romeu Sassaki (2009), às áreas e práticas do museu. A abertura do grupo ocorreu em evento público com palestra da especialista Lara Souto, seguida de encontros, visitas técnicas,incluindo intercâmbio virtual com Isart Silva, do setor de programas públicos do MASP e avaliações contínuas dos espaços e serviços do MACC.

As contribuições do grupo resultaram na revisão e ampliação das ações inicialmente previstas no projeto, orientando tanto intervenções estruturais quanto comunicacionais e atitudinais. Foram implementados recursos como audiodescrição, intérpretes de Libras, sinalizações acessíveis, ajustes em sanitários, aquisição de equipamentos multimídia e criação de materiais de comunicação alternativa. Outras soluções emergiram do uso cotidiano do espaço, como a implantação de fraldário e de uma área de descompressão sensorial, evidenciando a importância de uma gestão atenta às transformações do público e de trabalhadores.

No campo das mediações, adotaram-se critérios para que os recursos de acessibilidade tivessem caráter permanente, incluindo a seleção de obras do acervo e esculturas para audiodescrição e produção de réplicas táteis em impressão 3D, em parceria com estudantes com altas habilidades da rede municipal de educação. Destaca-se ainda a doação de obra tátil pelo artista Marcio Roberto Rodrigues, ampliando as possibilidades de fruição.

Parte das discussões do GT extrapolou a materialidade de recursos físicos, abordando dimensões estéticas e atitudinais da acessibilidade. A experiência de escuta do relato de Maria Elisa da Silva Santos, em visita educativa no MACC, em meio a uma mediação com descrição de imagens a estudante de 13 anos com baixa visão, relatou

nunca ter sido atendida desta forma e completou “eu pensei em não vir”, reacendeu os riscos da falta de continuidade o projeto. Em um contexto de infraestrutura limitada, a forma de recepção e mediação mostrou-se um dos investimentos mais estratégicos para mitigar exclusões. Como resposta a essa dimensão menos tangível, foram elaborados manuais destinados a proponentes de exposições e equipes de atendimento ao público, como estratégia de compartilhamento de orientações práticas e de sensibilização para a diversidade de públicos, mesmo sem garantias de sua utilização, mas convocando as partes que compõe o museu a assumir a acessibilidade como um processo relacional e em permanente construção.

O Museu como Território de Ocupação e a Urgência de Políticas Orgânicas

A experiência do projeto Repertório Aberto reafirma que a função social de um museu só se cumpre quando a instituição se predispõe ao risco da escuta. Para que o público conquiste a autonomia de tomar posição frente à arte e à vida, a própria instituição deve despir-se de posturas monológicas. Como bem aponta José Guilherme Pessanha:

> [...] para que o público seja levado a tentar tomar posição e ganhar essa autonomia de quem toma posição, que é o grande papel educativo que as instituições culturais podem ter, a própria instituição tem que assumir esse papel pedagógico, nesse sentido não-totalitário, não autoritário, não-monológico, e tem que abrir o espaço para a dialogia, em todos os recursos possíveis [...] (PESSANHA apud RAMOS, 2004, p. 29-30).

Repertório Aberto provou que o museu não precisa ser um mausoléu de silêncio, mas um terreiro de trocas onde a estética se mistura ao café, ao passo da dança e às biografias de quem o visita. Esta iniciativa fundamentou-se na premissa de que a saúde de uma instituição museológica depende do equilíbrio indissociável entre sua infraestrutura técnica e sua função social. Conforme discorre Leo Chaves (2018), museus saudáveis exigem estratégias que perpassam desde a modernização de suportes básicos até a profissionalização do atendimento. Alinhado a essa perspectiva, o projeto viabilizado pelo Edital Fomento CultSP PNAB Nº 36/2024 atuou cirurgicamente nas lacunas que a gestão pública direta, por vezes, não absorve de forma contínua.

A requalificação da recepção, da sala multiuso e a criação de espaços de descompressão não foram apenas melhorias estéticas, foram o estabelecimento do suporte material indispensável para que o imaterial a educação e a pesquisa ocorresse com dignidade e excelência. Entretanto, é imperativo reafirmar a natureza deste trabalho: trata-se de uma intervenção pontual, idealizada e executada por trabalhadoras da cultura e produtoras independentes, e não de uma política pública orgânica originada pela estrutura executiva do museu.

É Importante fazer esta distinção para evidenciar como a sociedade civil e os agentes culturais têm assumido o ônus de manter vivos equipamentos públicos que enfrentam desafios crônicos de financiamento. Como observa Eliane Alves (2022), os museus brasileiros vivem um movimento pendular entre o sucateamento e a reconstrução, onde os editais externos tornam-se, frequentemente, a única via de sobrevivência diante da ausência de investimentos públicos fixos. O legado deste projeto, portanto, não é apenas o mobiliário ou o atendimento de milhares de pessoas, mas a demonstração de que o "Museu do Nosso Tempo" é possível, desde que haja vontade política para transformar o fomento episódico em compromisso de Estado.

Considerações Finais

A trajetória do projeto Repertório Aberto no MAC Campinas na celebração de seus 60 anos, demonstra que a ressignificação de uma instituição pública de arte não depende apenas da passagem do tempo, mas da coragem de intervir em suas estruturas físicas e simbólicas. Ao longo de 12 meses, provamos que o museu pode e deve ser um organismo vivo, capaz de acolher a diversidade de culturas, corpos, saberes e territórios que compõem a cidade. A transição de um modelo contemplativo para um modelo de protagonismo comunitário revelou que o público não busca apenas ver arte; busca reconhecer-se nela e ser acolhido por ela.

O legado desta iniciativa materializa-se na recepção requalificada, na sala de descompressão inédita e na formação de uma equipe que entende a educação como mediação política. Entretanto, as conquistas aqui relatadas lançam luz sobre um desafio

persistente: a necessidade de que experiências potentes como a do Repertório Aberto deixem de ser ações episódicas, dependentes de editais de fomento, para se tornarem políticas de Estado perenes.

Concluímos que a democratização da cultura exige mais do que diretrizes teóricas; exige execução orçamentária e o reconhecimento do educador como mediador essencial de mundos. Que as janelas abertas durante estas celebrações de 60 anos permaneçam escancaradas, lembrando-nos de que o museu do futuro é aquele que se constrói no presente, pautado pela acessibilidade, pelo afeto e pelo compromisso inegociável com a cidadania. O MACC que emerge deste projeto não é apenas um prédio renovado, mas um convite contínuo para que a arte seja, enfim, um território de todos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Fernando. Os museus, as musas e o currículo. In: ALMEIDA, Fernando; CARDOSO, Ialê; CONTINELLI, Marcelo (org.). Diálogos em Campo: experiências educativas na pandemia. São Paulo: EDUC, 2021. p. 17-23.

ALVAREZ, Carolina. Orçamento 2026 será 8,5% maior, mas tem avanço tímido no índice reservado para obras. Diário Campineiro, Campinas, 6 dez. 2025. Disponível em: https://diariocampineiro.com.br/orcamento-2026-sera-85-maior-mas-tem-avanco-timido-no-indice-reservado-para-obras/. Acesso em: 22 fev. 2026.

ALVES, Camila. Acessibilidade estética como possibilidade de reparação histórica. Revista Sesc, p. 233-248, 2025.

ALVES, Eliane. Desafios e conquistas dos museus brasileiros: sucateamento, financiamento e reconstrução. Agência Universitária de Notícias (AUN-USP), 2023. Disponível em: https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2023/07/20/desafios-e-conquistas-dos-museus-brasileiros-sucateamento-financiamento-e-reconstrucao/. Acesso em: 22 fev. 2026.

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERALDO, Ana Beatriz et al. Percursos poéticos em arte-educação [recurso eletrônico]. 1. ed. Campinas, SP: Editora Balaio, 2021. PDF.

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2010. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em: 18 jan. 2026.

CAMPINAS. Secretaria Municipal de Cultura. Plano Municipal de Cultura de Campinas (2015-2025). Campinas: SMC, 2015.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

CHAVES, Léo Ramos. Estratégias para manter museus saudáveis. Revista Pesquisa Fapesp, ed. 272, out. 2018. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/estrategias-para-manter-museus-saudaveis/. Acesso em: 22 fev. 2026.

ECHEVERRÍA, Bolívar. Modernidade, ethos barroco, revolução e autonomia: uma entrevista com o filósofo Bolívar Echeverría. XVIII Cadernos Críticos do Pensamento Latino-Americano, FLACSO, ago. 2011.

EDUCAÇÃO MUSEAL: o caráter pedagógico do museu na construção do conhecimento. Brazilian Geographical Journal, Ituiutaba, v. 5, n. 1, 2014. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/braziliangeojournal/article/view/23630. Acesso em: 17 jan. 2026.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília: Ibram, 2019.

LEYTON, Daina. Um mundo possível. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Igual Diferente. São Paulo: MAM-SP, 2015.

MENDES, Andrea Aparecida de Jesus. Mulheres Negras na Curadoria: Formulando Beberagens Para Curar Corpo, Arte e Lugar. 2024. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET), Rio de Janeiro, 2024.

MOMBAÇA, Jota. Plantação cognitiva. In: LIMA, Diane (org.). Negros na piscina. São Paulo: Fósforo, 2023.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Memória e arte: a (in)visibilidade dos museus de arte contemporânea brasileiros. 2009. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PESSANHA, José Guilherme. [Citação apud RAMOS, 2004]. In: RAMOS, Francisco Ricardo. A pedagogia do olhar nos museus de arte. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 29-30.

PRECIADO, Paul B. Salir de las vitrinas: del museo al parlamento de los cuerpos [vídeo]. Palestra apresentada no XI Curso de Cultura Contemporánea, organizada pelo MUSAC, 2017. Disponível em: https://vimeo.com/239484758. Acesso em: 22 jan. 2026.

RAMOS, Francisco Ricardo. A pedagogia do olhar nos museus de arte. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: construindo uma sociedade para todos. 7. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2009.

SILVA, Maurício André da; COSTA, Andrea Fernandes (org.). História da educação museal no Brasil. São Paulo: ICOM-Brasil, 2024.

ZAGO, Renata. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

EDUCAÇÃO MUSEAL E DIREITO À CULTURA: AVALIAÇÃO DO PROGRAMA DE VISITAÇÃO ESCOLAR NO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA (AMLB)

Amanda Heloisa Souza Custódio[1]

RESUMO:

O artigo analisa o Programa de Visitação Escolar do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), desenvolvido no âmbito da criação de um Programa Educativo e Cultural, em diálogo com a Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Insere-se no debate sobre o direito à cultura, ao viabilizar a aproximação entre os visitantes e o patrimônio literário. A pesquisa baseia-se na análise de 121 questionários aplicados aos estudantes no ano de 2025, investigando experiências museais prévias, condições de acesso e avaliações da visita. Os resultados evidenciam, entre outros aspectos, barreiras territoriais e socioeconômicas que condicionam a frequência a museus. Conclui-se que a escuta desse público contribui para o aprimoramento das práticas educativas e para o debate sobre políticas culturais voltadas à visitação escolar nessas instituições.

PALAVRAS-CHAVE: Educação museal; Direito à cultura; Políticas culturais

Introdução

A cultura no Brasil é um direito assegurado pela Constituição Federal de 1988 e por legislações nos âmbitos estadual e municipal[2]. No entanto, o reconhecimento legal, isoladamente, não garante sua efetivação. Para que esse direito se concretize e não seja uma ação pontual, subordinada à lógica do evento, é necessária a consolidação de políticas capazes de promover, de forma contínua e estruturada, o acesso aos bens culturais, o reconhecimento da diversidade cultural existente em nossa nação e a participação social nos processos de criação e gestão (CALABRE, 2019).

[1]Mestra em Memória e Acervos pelo Programa de Pós-Graduação da Fundação Casa de Rui Barbosa, Especialista em Ensino de História pelo Colégio Pedro II e licenciada em História pela Universidade Castelo Branco. É coordenadora de pesquisa e educadora no projeto Rolé Carioca e pesquisadora no Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura (PIPC) no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). E-mail: amandaheloisa.sc@gmail.com.

[2] A título de exemplo, no estado do Rio de Janeiro, esse direito é reconhecido pela Constituição do Estado do Rio de Janeiro (1989), pelo Sistema Estadual de Cultura (Lei Estadual nº 7.035/2015) e, no plano municipal, pelo Sistema Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro (Lei nº 6.708/2020), que estruturam as políticas culturais locais a partir do princípio do acesso democrático aos bens culturais.

Essa reflexão é particularmente relevante para o investimento em programas educativos nos museus como uma das estratégias de enfrentamento das fragilidades históricas das políticas culturais no país. Nesse sentido, o projeto de pesquisa *Educação Museal no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB): diretrizes para criação de um Programa Educativo e Cultural*, vinculado ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura (PIPC) e desenvolvido na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/MinC)[3], configura uma dessas iniciativas.

Ao longo do ano de 2025, o projeto concentrou-se na identificação das potencialidades educativas do acervo do AMLB e no desenvolvimento de metodologias voltadas a aproximar diferentes públicos do patrimônio literário brasileiro, com o objetivo de transformar o reconhecimento formal do direito à cultura em experiências concretas de acesso, em consonância com as diretrizes da Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Com esse propósito, foram testadas algumas ações: o Jardim Literário, o Cineclube Literário e o Programa de Visitação Escolar, eixo central da análise desenvolvida neste artigo.

O Programa de Visitação Escolar do AMLB foi concebido com a finalidade de ampliar o acesso de estudantes da Educação Básica, especialmente oriundos da rede pública, aos bens culturais, considerando que, em muitos casos, a instituição de ensino constitui seu principal e, por vezes, único canal de aproximação com esses equipamentos. Ao longo de sua implementação, emergiu a necessidade de compreender como a ação vinha sendo percebida pelos visitantes. Para isso, foi elaborado e aplicado um questionário de avaliação, através do qual foram identificadas as relações prévias com os museus, as apreciações e sugestões de melhoria, orientando ajustes nas estratégias da equipe e fornecendo elementos para pensar políticas culturais nos museus.

Notas sobre a construção da política de educação museal no Brasil

As iniciativas pioneiras de educação museal no Brasil situam-se nas primeiras décadas do século XX, com destaque para a criação de um setor educativo no Museu

[3] Pesquisa desenvolvida sob orientação de *Maria de Andrade* e *Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira*, Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/MinC).

Nacional, em 1927, no Rio de Janeiro. Embora restritas a experiências pontuais e desprovidas de respaldo normativo, já demostravam preocupação com a formação dos públicos. Nesse contexto, predominou uma concepção vinculada aos sistemas formais de ensino, na qual as ações eram complementares à escolarização (CASTRO, 2018).

Nos anos 1950, o debate internacional trouxe novas perspectivas. Seminários promovidos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), tal qual o realizado no Rio de Janeiro (1958), abordaram o papel formativo dos museus em diferentes contextos. Esse encontro resultou, no mesmo ano, na Declaração do Rio de Janeiro, documento que sistematizou discussões e afirmou a educação como função essencial das instituições museológicas. A declaração reconheceu a existência de ações educativas próprias desses espaços (CASTRO, 2018).

Nas décadas seguintes, publicações voltadas à orientação de atividades e à reflexão sobre a responsabilidade pública dos museus contribuíram para a criação de setores educativos em diferentes equipamentos, como no Museu Casa de Rui Barbosa na década de 1970. Apesar desses avanços, a consolidação do campo ocorreu de forma desigual, com forte dependência das condições de cada instituição (CASTRO, 2018).

A realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) foi um marco no reconhecimento da função social das instituições museológicas, enquanto na década de 1980 esse movimento é respaldado pela influência da Nova Museologia, que propõe uma atuação comprometida com a transformação da sociedade e em diálogo com as comunidades. O processo de redemocratização no Brasil também favoreceu a retomada desses debates (CASTRO, 2018).

> A partir das discussões acerca do trabalho com a memória e a cultura, que culminaram na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, e seus desdobramentos, a educação museal assume um novo compromisso com a realidade social e com as transformações contemporâneas. A proposta político-pedagógica do museu deve ser fundamentada no respeito à diversidade cultural e na construção participativa e democrática do conhecimento. Segundo essa concepção, as ações educativas em museus têm o objetivo de construir uma educação comprometida com a transformação social. No processo de aprendizagem, não basta saber o que são os bens musealizados do museu, é preciso compreender seu contexto social

> junto a uma consciência crítica e abrangente da realidade que o cerca (IBRAM, 2017, p. 64 apud CASTRO, 2018, p. 89).

Os anos 1990, por sua vez, são caracterizados pelo impacto de uma agenda neoliberal que reduziu a atuação direta do Estado no campo cultural, reforçando mecanismos de financiamento privado. Nesse contexto, a educação museal enfrentou retração de investimentos públicos, ao mesmo tempo em que se intensificou a articulação da sociedade civil, por meio de redes, encontros e espaços de debate que mantiveram a reflexão crítica sobre o campo (CASTRO, 2018).

Nos anos 2000, há uma retomada mais consistente das políticas públicas voltadas aos museus, com a formulação da Política Nacional de Museus (2003), a criação do Sistema Brasileiro de Museus (2004) e do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram (2009). Esse processo culmina na realização do I Encontro de Educadores do Ibram que resultou na Carta de Petrópolis (2010), documento que sistematizou demandas históricas da área e orientou a formulação de uma política específica. Na sequência, em um processo de consulta e construção participativa, a implementação do Programa Nacional de Educação Museal (2012) e, posteriormente, a instituição da Política Nacional de Educação Museal - PNEM (2017) (CASTRO, 2018).

Contudo, a institucionalização da PNEM não assumiu sentido conclusivo. Houve mecanismos de acompanhamento, avaliação e revisão periódica, em consonância com o caráter dinâmico das políticas culturais e com as transformações sociais, institucionais e conceituais que atravessam o setor museal. Nesse contexto, entre 2023 e 2025, foi conduzido um processo nacional de revisão da política, coordenado pelo Ibram. O resultado desse processo foi a aprovação da Nova PNEM, formalizada pela Resolução Normativa Ibram nº 40, de 3 de dezembro de 2025 (BRASIL, 2025).

O documento reafirma a educação museal enquanto uma das funções essenciais dos museus, centros culturais, pontos de memória e demais processos museológicos. A leitura dos objetivos, princípios e diretrizes da PNEM 2025 permite compreender a política não como um conjunto prescritivo de ações específicas, mas um marco orientador capaz de subsidiar práticas educativas desenvolvidas em diferentes contextos museais, tal qual no AMLB (BRASIL, 2025).

Educação Museal no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB)

O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) foi instituído em 1972 na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), atendendo a uma proposição de Carlos Drummond de Andrade pela criação de um espaço dedicado à preservação da memória literária no Brasil. Sua missão envolve coletar, preservar, processar tecnicamente, pesquisar e difundir o patrimônio literário nacional por meio dos acervos pessoais de escritores brasileiros e de outros segmentos ligados à produção literária.

O AMLB constituiu um acervo robusto composto por 154 arquivos de escritores, complementado por mais de 600 coleções de documentos avulsos e por um conjunto de aproximadamente 2 mil itens museológicos, entre manuscritos, correspondências, objetos pessoais, equipamentos e outros materiais relacionados à vida e à obra dos autores. Essa extensa coleção possibilita abordagens diversificadas sobre a história da literatura brasileira.

Em 2025, o núcleo educativo do AMLB lançou um conjunto de atividades que constituíram o cerne das ações do projeto de criação do Programa Educativo e Cultural: o Jardim Literário, o Cineclube Literário e o Programa de Visitação Escolar. O Jardim Literário ocorre no Jardim Histórico da FCRB e é um clube de leitura de textos de autores titulares do acervo, com a apresentação de documentos e reflexões coletivas que buscam estimular o diálogo sobre a obra e a vida de importantes nomes da literatura brasileira.

Paralelamente, incorporou, em caráter piloto, o Cineclube Literário. As duas edições realizadas, a primeira no âmbito da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e a segunda na FCRB, possibilitaram a testagem do formato. As experiências sinalizam o potencial do cineclube como espaço formativo, favorecendo o diálogo interdisciplinar entre literatura e cinema e expandindo as possibilidades de leitura das obras do acervo.

Para a realização do Programa de Visitação Escolar houve um mapeamento das escolas do entorno da FCRB, públicas e privadas, cujos dados de contato foram organizados em uma planilha interna. Foram enviados convites institucionais,

apresentando os objetivos do programa, conforme as diretrizes estabelecidas no projeto de criação: aproximar estudantes e professores do acervo literário preservado, ampliar o diálogo com públicos não habituais e fortalecer a presença da educação museal nas ações do AMLB/FCRB. Igualmente, foram mobilizados meios de comunicação informais, entre os quais aplicativos de mensagens instantâneas, o que permitiu alcançar escolas situadas para além do entorno imediato do AMLB.

O programa também foi divulgado e articulado com educadores do Coletivo Casulo – que atua na educação popular, na formação política de base e na organização de comunidades periféricas –, os quais compareceram em atividades realizadas na FCRB. As escolas do município de São Gonçalo que participaram do Programa de Visitação Escolar integram esse coletivo e foram beneficiadas com a concessão de transporte para viabilizar a participação.

Roteiro do Programa de Visitação Escolar

A visitação é constituída por um roteiro estruturado com início na área externa, em frente ao edifício histórico do Museu Casa de Rui Barbosa, utilizado para a apresentação da FCRB e para a reflexão sobre o papel das instituições museais. Nesse momento, são também abordados o valor histórico, arquitetônico e simbólico do conjunto e a trajetória de Rui Barbosa, evidenciando tanto sua atuação na formação republicana quanto as tensões e contradições de seu tempo. Busca-se deslocar a compreensão do museu como espaço de celebração individual, destacando seu lugar de debate acerca da construção da memória.

O percurso segue no Jardim Histórico, onde se desenvolve uma ação interativa concebida pelo núcleo educativo. Antes da realização da proposta, são discutidas formas de transmissão de saberes anteriores à escrita, com destaque para a oralidade nas tradições indígenas e afro-brasileiras, situando a literatura em um amplo campo de produção de conhecimentos. Essa abordagem está em consonância com a efetivação das Leis nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e nº 11.645, de 10 de março de 2008, conforme orienta a Política Nacional de Educação Museal (PNEM).

Em seguida, utiliza-se uma cartola como dispositivo lúdico-pedagógico, inspirada no conto *O Mistério do Coelho Pensante*, de Clarice Lispector. No interior, há papeis dobrados contendo fragmentos literários das obras de escritoras e escritores cujos acervos integram o AMLB. Orientados pelo conceito de Escrevivência, formulado por Conceição Evaristo, os estudantes são convidados a sortear um papel e estabelecer relações entre o texto sorteado e suas próprias vivências. A proposta estimula a confecção de textos ou desenhos de modo a valorizar o protagonismo dos participantes e suas formas de expressão. Ao fim, passam a integrar o acervo institucional do AMLB educativo.

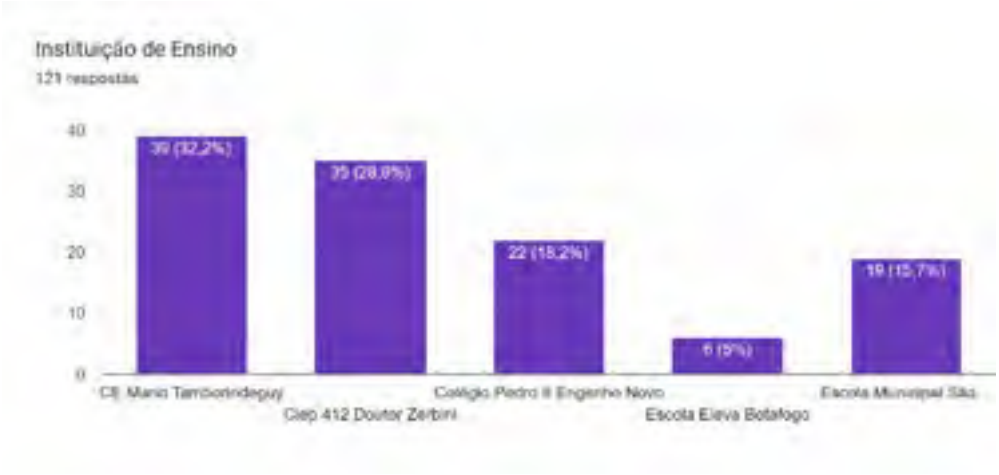
Na etapa final, os grupos são conduzidos à sala de pesquisa, onde são apresentados exemplos de documentos arquivísticos e museológicos que integram o acervo. Essa etapa é desenvolvida em diálogo com os professores, que atuam na mediação do processo educativo, colaborando na seleção dos conteúdos a serem apresentados, de modo a relacioná-los à realidade das turmas e às demandas do trabalho pedagógico em sala de aula. São discutidos os processos de organização, preservação e acesso à memória literária, destacando que esses materiais revelam não apenas a trajetória dos autores, mas também os contextos históricos e culturais de produção das obras, contribuindo para reflexões sobre questões do tempo presente.

Avaliação do Programa de Visitação Escolar

No decorrer do Programa de Visitação Escolar, surgiu a necessidade de compreender como este vinha sendo percebido pelos sujeitos centrais do processo educativo: os estudantes. Em alinhamento às diretrizes da PNEM, que reconhece os diagnósticos, os estudos de público e os processos avaliativos como instrumentos fundamentais, foi elaborado um questionário aplicado ao término da visitação, composto por perguntas fechadas e abertas. Esse instrumento contribuiu para a obtenção de indicadores qualitativos e quantitativos que ajudam a aprimorar a relação entre o AMLB e as escolas; igualmente, com subsídios para refletir sobre políticas culturais nos museus, ao expor demandas que surgem da escuta direta dos públicos atendidos.

A análise a seguir foi elaborada a partir de 121 questionários respondidos por estudantes da Educação Básica. A distribuição por instituição de ensino, conforme apresentado no gráfico abaixo, mostra a participação de cinco escolas distintas. Observa-se maior concentração nas provenientes do C.E. Mario Tamborindeguy (39 questionários, 32,2%) e do Ciep 412 Doutor Zerbini (35 questionários, 28,9%) – ambas localizadas em São Gonçalo –, seguidos pelo Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo (22 questionários, 18,2%), Escola Municipal São Tomás de Aquino situada no Leme (19 questionários, 15,7%) e Escola Eleva do bairro de Botafogo (6 questionários, 5%).

Gráfico 1 – Distribuição por instituição de ensino



De acordo com essa distribuição, a análise reflete de forma mais significativa a experiência de determinados grupos escolares, o que deve ser considerado na leitura e interpretação dos dados. A respeito da idade e etapa da Educação Básica, a maior concentração está entre 15 anos (23,2%) e 13 anos (20,5%), majoritariamente formados por alunos do Ensino Fundamental (60,2%) e com participação significativa do Ensino Médio (39,8%).

Gráfico 2 – Distribuição por faixa etária

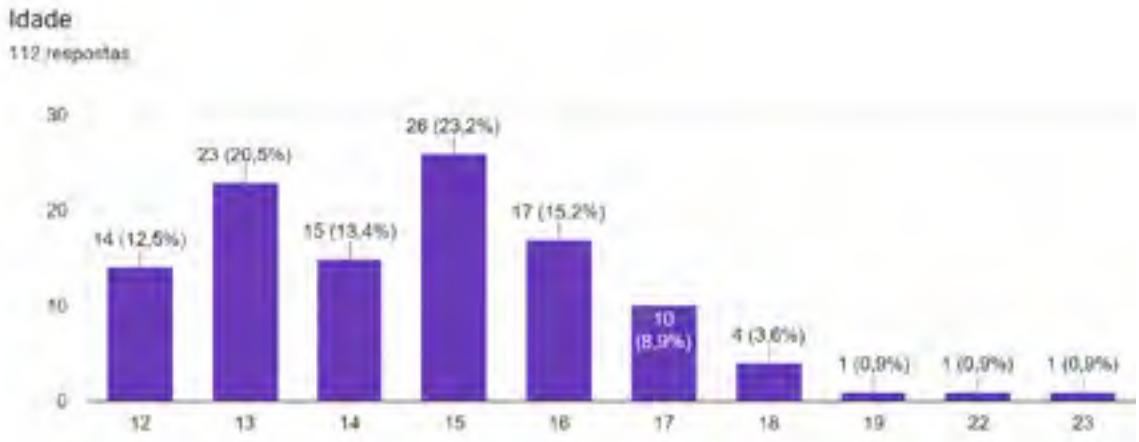
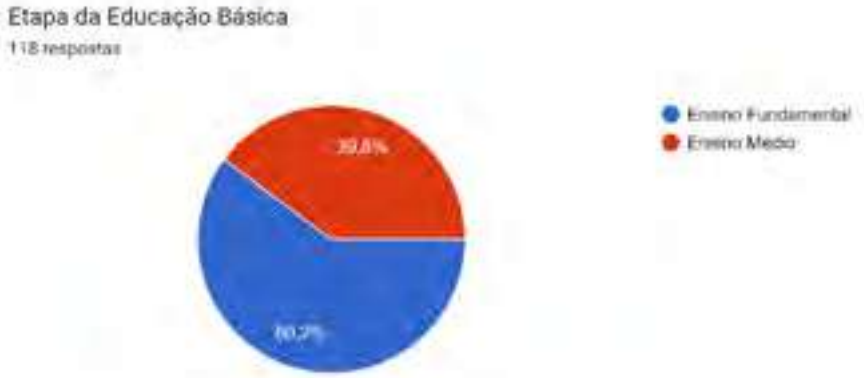


Gráfico 3 – Distribuição por etapa da Educação Básica

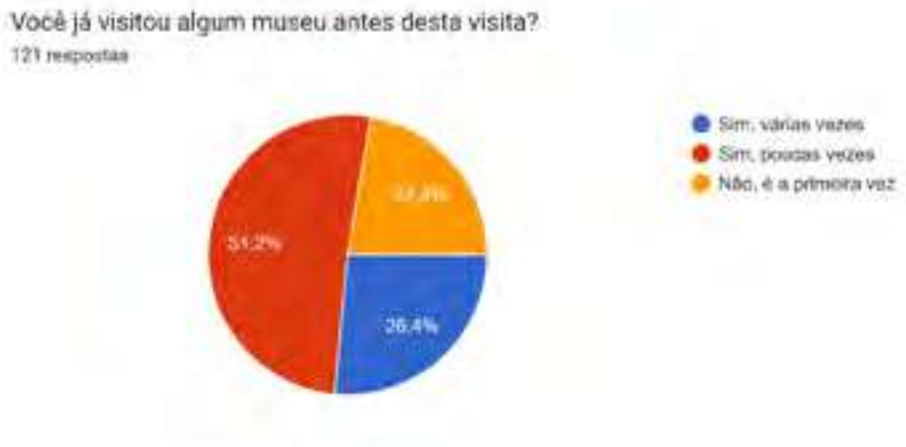


Cabe destacar que a quantidade de respostas varia em algumas perguntas, uma vez que nem todos preencheram integralmente o questionário, o que ocorre devido a própria dinâmica de aplicação do instrumento, no qual podem escolher não responder a determinadas perguntas. Tal ocorrência não compromete a análise, mas deve ser considerada na leitura dos dados. Ademais, considerando os limites de extensão próprios do formato deste artigo, o texto está concentrado em um recorte das

informações obtidas, priorizando aquelas que oferecem maior potencial de reflexão no campo das políticas culturais.

Experiência museal prévia e condições de acesso

Gráfico 4 – Experiência museal prévia dos participantes

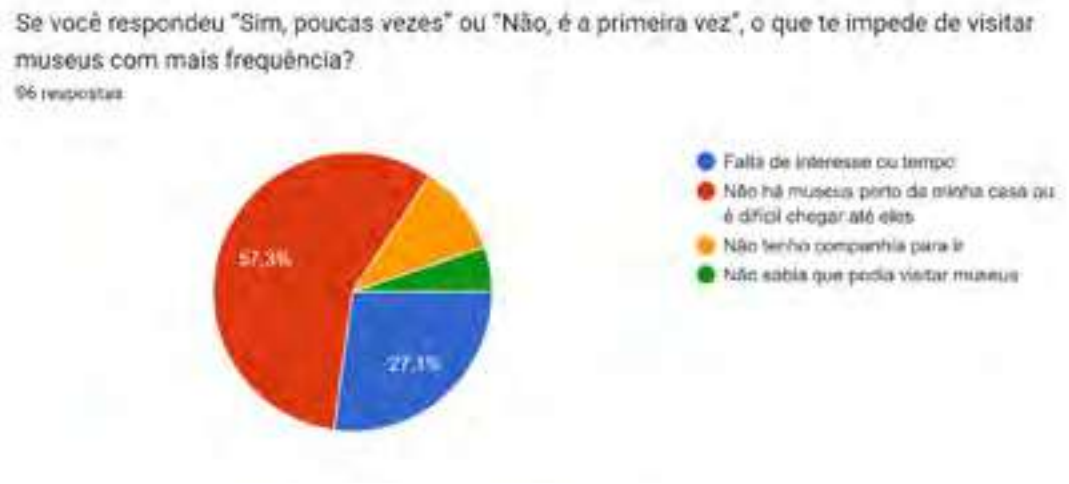


Na pergunta “Você já visitou algum museu antes desta visita?”, observa-se que a maior parte declarou “Sim, poucas vezes” (51,2%), seguida por “Sim, várias vezes” (26,4%), enquanto outra afirma “Não, é a primeira vez” (22,3%). Esse dado revela que, embora o museu não seja completamente estranho para a maioria dos participantes, a visitação não configura uma prática cultural regular, o que reforça a importância da escola como principal mediadora desse acesso, algo que se confirma quando em uma das perguntas um dos estudantes respondeu “eu só vou ao museu quando tem passeio escolar”.

Essa constatação é aprofundada pela análise das respostas à pergunta que investiga os motivos que dificultam uma frequência maior a museus. A PNEM adota uma noção ampliada de acessibilidade ao reconhecer que o contato com essas instituições é influenciado por fatores sociais, econômicos, territoriais e simbólicos. Ao tratar o acesso à cultura como um direito, a política desloca o debate para além das condições físicas dos espaços museais e o relaciona às desigualdades que afetam a

participação dos diferentes públicos, sem atribuir ausências apenas a escolhas ou interesses individuais.

Gráfico 5 – Motivos que dificultam a frequência dos estudantes a museus



No gráfico acima, o principal obstáculo apontado para a baixa frequência refere-se às condições de acesso territorial e de deslocamento: 57,3% afirmam que não há museus próximos de suas residências ou que é difícil chegar até eles. Em seguida, 27,1% dos respondentes indicam fatores impeditivos a falta de interesse ou de tempo, aspecto que pode ser compreendido em articulação com as rotinas escolares e familiares (e em alguns casos de trabalho) que atravessam o cotidiano dos estudantes. As demais respostas aparecem com menor incidência e dizem respeito à ausência de companhia para realizar a visita e ao desconhecimento sobre a possibilidade de frequentar museus, o que aponta para lacunas informacionais e que esses espaços nem sempre são reconhecidos como disponíveis a todos, o que implica na necessidade de maior divulgação.

De modo geral, o gráfico reforça que a baixa frequência museal não pode ser explicada apenas por escolhas individuais, mas está fortemente associada a barreiras estruturais de acesso, circulação e informação. Nesse contexto, a escola tem se destacado como agente fundamental na promoção do direito à cultura, ao possibilitar o contato com museus por meio de ações educativas. No entanto, os dados convocam a responsabilidade das instituições culturais e, sobretudo, do poder público na garantia

das condições de acesso. Os entraves apontados, especialmente aqueles relacionados à distância e às dificuldades de deslocamento, mostram que o contato com os museus não se realiza de forma espontânea para uma parcela significativa dos estudantes.

Nesse contexto, os programas de visitação escolar assumem relevância ao criar condições objetivas para a presença de grupos que, de outro modo, permaneceriam afastados desses espaços. Contudo, essas iniciativas dependem da existência de investimentos em transporte e em outros elementos que assegurem a permanência durante a visita, como alimentação, considerando o tempo de deslocamento e a duração das atividades. Logo, a democratização do acesso aos equipamentos culturais está indissociavelmente ligada a superação de questões de desigualdade socioeconômica.

Expectativas em relação à visita ao AMLB

As respostas à pergunta “O que você imaginava encontrar em um Arquivo-Museu de Literatura Brasileira?”, por repetidas vezes, salientam que a principal expectativa estava centrada no livro e no documento escrito. Essa associação aparece de forma direta em alguns enunciados: “Livros por ser literário”, “Muitos livros e informações históricas”, “Eu imaginava uma biblioteca com os livros” e “Livros, papéis etc.”, revelando que foi inicialmente compreendido como um espaço próximo ao de uma biblioteca ou arquivo tradicional.

Além disso, é recorrente a expectativa de contato com objetos antigos e registros do passado, observada em alguns comentários: “Bastante livros, arquivos e objetos antigos”, “Coisas antigas, quadros e livros”, “Objetos históricos”, “Muitos registros históricos” e “Imaginava coisas muito antigas”. Essas menções reforçam a ideia de um museu associado à preservação de materiais historicamente relevantes, alinhado a uma concepção mais tradicional de instituição museal.

Também houve a expectativa de encontrar exposições organizadas em torno de figuras literárias específicas e de seus pertences pessoais, como em “Um museu vintage com várias vitrines cada uma de um escritor famoso com seus livros, poemas e pertences”, “Arquivos de escritores” e “Uma área decorada com fotos, livros e coisas da

Conceição Evaristo". Nesses casos, foi imaginado um espaço de valorização de trajetórias individuais, mediado por objetos, documentos e imagens.

Por fim, alguns demonstram surpresa ou ampliação de expectativas, ainda que de forma pontual, como em "Livros, mas nunca pensei que um arquivo-museu de literatura também tinha arte". Em conjunto, essas respostas permitem compreender que o AMLB era majoritariamente imaginado como um espaço voltado ao livro, ao documento escrito e ao passado.

Elementos mais apreciados na visita ao AMLB

Em relação à pergunta "Escreva ou desenhe o que você mais gostou no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira", o elemento mais recorrente foi o Jardim Histórico da FCRB. Menções ao jardim, ao lago, aos peixes, às árvores, às flores, à paisagem e à sensação de tranquilidade aparecem de forma reiterada. Essa recorrência indica que o espaço externo ocupa lugar central nas suas experiências, funcionando como ambiente de acolhimento e permanência, além de favorecer a atenção, a observação e o envolvimento com as propostas educativas do AMLB.

Observa-se também um conjunto que valoriza o contato com o acervo documental. Comentários como "poder ver as folhas originais de vários escritores" e "ver como o escritor pensava" indicam que o acesso a fontes primárias contribuiu para a compreensão da produção literária. Entre os objetos, a camisa de futebol do Clube de Regatas Vasco da Gama da coleção de Carlos Drummond de Andrade, um item pessoal e simbólico do poeta, autografada por Roberto Dinamite, foi mencionada de forma recorrente. Tal item aproxima a experiência da vivência dos estudantes, pois conecta a literatura brasileira a elementos do cotidiano cultural que lhes são familiares.

Desse modo, uma possível estratégia de mediação dos documentos seria a seleção e organização por recortes temáticos próximos aos seus cotidianos, com uma curadoria que destaque produções do acervo relacionadas, por exemplo, a esportes, tecnologia, música, arte e outros temas que os aproximem da produção literária.

Limitações e sugestões de melhoria

A análise das respostas à pergunta aberta “Na sua opinião, o que poderia melhorar na visita ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira?” permitiu identificar sugestões a respeito da mediação educativa e das condições materiais da visita, como, por exemplo, dificuldades de escuta na etapa inicial do roteiro, realizada em área externa e sujeita a ruídos provenientes da via pública. Essa situação evidencia a necessidade de aquisição de dispositivos de apoio à comunicação, como microfone portátil, especialmente para grupos numerosos. Também foram apontadas demandas relacionadas à infraestrutura, como a disponibilização de mais cadeiras para os participantes.

Um segundo eixo das respostas está relacionado à uma associação recorrente à exposição tradicional em museus, em comentários frequentes como “ter mais objetos”, “mostrar mais exposições” ou “mostrar mais coisas”. Essas sugestões devem ser compreendidas a partir das especificidades do AMLB, que não dispõe de salas expositivas convencionais e expõe parte do acervo em uma sala de pesquisa.

Mesmo após a orientação prévia de que a visita ocorreria no AMLB e de que esse espaço não possui um formato convencional, muitos associaram a ideia de museu apenas ao Museu Casa de Rui Barbosa. Entre as respostas com sugestões de melhorias, algumas foram “até então nada, mas infelizmente eu não conheci o museu”, “nada, por mim foi ótimo, o que atrapalhou foi não poder entrar no museu”, “gostaria de visitar o Museu Casa de Rui Barbosa” e “achei que ia entrar na Casa de Rui”. A frustração foi reforçada naquela circunstância devido a impossibilidade de acesso em função das obras que estavam sendo realizadas.

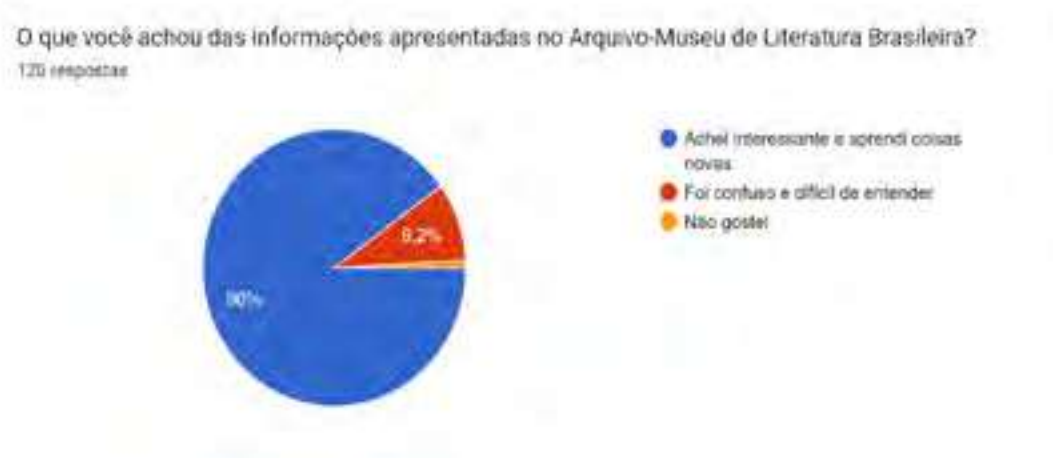
Nesse contexto, os dados sugerem que além da importância de parceria com o Museu Casa de Rui Barbosa durante a visitação escolar devido ao expressivo interesse dos estudantes, há uma urgente necessidade de investir em infraestrutura expositiva para o AMLB. Atualmente, há previsão de que a antiga casa do jurista, político e escritor

Afonso Arinos, situada em Botafogo, seja destinada a abrigar o AMLB, a partir de tratativas em curso entre a FCRB e a Prefeitura do Rio de Janeiro.

Até a concretização desse novo equipamento cultural para a cidade, poderia ser viável a integração de elementos que indiquem a presença do AMLB na FCRB através da adoção de recursos no Jardim Histórico, tendo em vista seu uso recorrente como espaço de circulação e permanência dos públicos. Placas informativas, dispositivos pedagógicos, totens com reproduções de documentos ou códigos QR, itens removíveis e de baixo custo, contribuiriam para tornar mais evidente a presença e a função do AMLB desde o início da visita, favorecendo o engajamento não apenas do público escolar, mas também dos demais visitantes.

Avaliação das informações apresentadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

Gráfico 6 – Avaliação das informações apresentadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira



A análise do gráfico sobre a pergunta “O que você achou das informações apresentadas no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira?” demonstra uma avaliação amplamente positiva. Do total, 90% acharam as informações interessantes e aprenderam coisas novas, o que demonstra a efetividade da proposta educativa e da mediação realizada durante a visita. Esse dado sugere que a maior parte do público conseguiu se apropriar das informações apresentadas e reconheceu o valor da experiência.

Em contrapartida, 9,2% assinalaram a opção “Foi confuso e difícil de entender”. A equipe identificou que alguns conceitos ainda não trabalhados na etapa escolar dificultaram a apreensão de determinadas informações para alguns estudantes, sobretudo na etapa de apresentação da trajetória de Rui Barbosa. Diante desse quadro, ocorreram ajustes na condução da visita, investindo mais tempo na explicação e aprimorando a adaptação da linguagem ao repertório dos grupos. Nesse sentido, é provável que as respostas não apontem necessariamente para uma rejeição, mas para a necessidade de adaptação da mediação, o que reforça a importância da escuta atenta e da flexibilidade nas práticas educativas nos museus.

De forma geral, os resultados indicam uma avaliação positiva da visita, o potencial educativo do AMLB e a receptividade das propostas desenvolvidas junto ao público escolar. Também revelam desafios próprios da mediação em contextos de visitação escolar, apontando para a necessidade de ajustes contínuos nas estratégias adotadas, de modo a melhorar cada vez mais a experiência dos grupos e fortalecer a atuação educativa da instituição.

Considerações finais

Inserido no projeto de pesquisa *Educação Museal no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB): diretrizes para criação de um Programa Educativo e Cultural*, o Programa de Visitação Escolar integra um conjunto de iniciativas comprometidas com o direito à cultura para além do reconhecimento normativo, mas como possibilidade real de acesso e fruição. Ao estruturar ações voltadas a estudantes da Educação Básica, sobretudo oriundos do ensino público, o programa avaliou a necessidade de mediações institucionais capazes de reconhecer para enfrentar barreiras históricas, territoriais e socioeconômicas que condicionam a presença de determinados grupos nos museus, deslocando a visitação do campo da excepcionalidade para o da experiência formativa.

A análise dos questionários aplicados aos estudantes revelou que o acesso aos museus permanece fortemente condicionado por fatores estruturais, como a distribuição

territorial desigual dos equipamentos culturais e as dificuldades de deslocamento. Nesse sentido, a visitação escolar assume papel estratégico ao criar condições objetivas para a presença de grupos que dificilmente acessariam esses espaços de forma espontânea. Ao mesmo tempo, os dados indicam que a efetivação dessas ações depende de investimentos públicos contínuos, especialmente no que se refere a políticas de transporte e às condições de permanência dos estudantes durante as visitas, o que ultrapassa o âmbito da iniciativa institucional e convoca a responsabilidade do poder público.

As expectativas manifestadas pelos estudantes em relação à experiência museal, frequentemente associadas à presença de exposições e objetos visíveis, também apontam para limites estruturais do AMLB, cuja configuração atual privilegia o acesso mediado aos acervos em sala de pesquisa. A recorrência dessas percepções reforça a importância de investimentos em infraestrutura expositiva própria, capazes de fortalecer a identidade museal do AMLB e ampliar suas possibilidades educativas, em diálogo com debates recentes sobre a destinação de um espaço específico para a instituição.

Por fim, a realização de estudos de público e processos avaliativos, conforme orienta a PNEM, mostrou-se fundamental não apenas para o aprimoramento das práticas educativas desenvolvidas, mas também como ferramenta de produção de conhecimento para o campo das políticas culturais. Ao incorporar a escuta direta dos estudantes, o programa contribui para deslocar o debate do plano abstrato dos direitos para a análise das condições concretas de acesso, oferecendo subsídios para a formulação de ações e políticas mais sensíveis às desigualdades que atravessam o acesso à cultura no Brasil.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. *Política Nacional de Educação Museal*. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/politicas-do-setor-museal/politica-nacional-de-educacao-museal-pnem. Acesso em: 29 jan. 2026.

CALABRE, Lia. Políticas culturais: questões do tempo presente. In: CALABRE, Lia. *Escritos sobre políticas culturais* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CASTRO, Fernanda Santana Rabello de. *Construindo o campo da educação museal: um passeio pelas políticas públicas de museus no Brasil e em Portugal*. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MESA XIV

Cultura e Universidade I

O TEATRO CAIXA PRETA - ESPAÇO CULTURAL ROZANE CARDOSO EM DIÁLOGO COM AS POLÍTICAS CULTURAIS DA UFSM

Raquel Guerra[1]

RESUMO:
Este artigo apresenta o panorama geral das políticas culturais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e como elas estão diretamente ligadas ao contexto da extensão universitária. O texto descreve aspectos regimentais das políticas culturais na UFSM, fala da estrutura da cultura na extensão e apresenta um projeto de extensão vinculado ao Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso, fornecendo dados sobre a dinâmica e funcionamento do local desde sua reabertura em 2022.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Caixa Preta; Espaço Cultural; Políticas Culturais; Extensão Universitária.

1- Políticas Culturais

Meu lugar de fala neste artigo está relacionado tanto a minha experiência como artista e produtora cultural quanto como gestora de cultura no âmbito público. Como artista participei e colaborei com diferentes grupos e projetos artísticos, percorrendo os estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, principalmente. De 2005 a 2011 atuei como artista e produtora, integrei grupos de setoriais para a construção de políticas culturais nos municípios de Maravilha (SC), Florianópolis (SC) e Santa Maria (RS). A partir de 2012, passei a atuar de forma mais específica no município de Santa Maria, junto à Universidade Federal de Santa Maria, como professora do Departamento de Artes Cênicas, no Centro de Artes e Letras, onde além de ministrar a disciplina de Legislação e Produção Cultural nas Artes Cênicas, desde este período, eu também assumi funções de gestão, como a presidência da Comissão do Teatro Caixa Preta e, atualmente, a gestão da Coordenadoria de Cultura e Arte, na Pró Reitoria de Extensão da UFSM. Dessa forma, minha escrita traz diferentes pontos de vista: o prisma de quem

[1] Doutora em Teatro; Coordenadora de Cultura e Arte na Pró Reitoria de Extensão; Professora Associada da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Departamento de Artes Cênicas; Centro de Artes e Letras; Programa de Pós Graduação em Artes da Cena. raquel.guerra@ufsm.br.

produz e cria arte, o papel de quem planeja e organiza as práticas culturais, ou ainda o ponto de vista de quem gesta a programação de espaços culturais. Menciono que minhas experiências junto às setoriais municipais e estaduais, bem minha participação como membro de conselhos de políticas culturais e comitês gestores, influenciam meu ponto de vista sobre o tema que apresento. Além disso, como professora universitária e cidadã engajada nas causas e políticas culturais e sociais, minha experiência com o ensino e a educação são fundamentais para definir minha escrita e reflexão sobre a cultura. Considero relevante dizer que sou artista e produtora porque esta experiência me deu outros pontos de vista para pensar a gestão cultural, de modo a refletir sobre lados distintos mas complementares das ações e elaborações das políticas públicas. Feita a apresentação dos lugares que vivenciei a política cultural, entro na apresentação do tema deste artigo.

As Políticas Culturais compreendem um conjunto de elementos nos quais podemos incluir tanto os aspectos legais como as legislações, instruções normativas e resoluções; quanto os aspectos materiais, como os equipamentos culturais, as edificações, os territórios e os espaços dedicados à cultura e arte. Também os aspectos de gestão são elementos das políticas culturais, que incluem projetos, programas, editais e outras ações dedicadas a promover, apoiar e fomentar as práticas culturais em suas mais diversas manifestações e formas. Portanto, as políticas públicas para a Cultura são o resultado destas instâncias em diálogo com a sociedade, um diálogo entre o Estado e os agentes que vivem nos territórios. Pensar em políticas públicas, em especial as culturais, requer pensar no desenvolvimento de ações que promovam o desenvolvimento do território e do sujeito que nele habita, que vive a cultura.

No contexto brasileiro, podemos citar como exemplos de aspectos legislativos, leis como Rouanet (8.313/1991); PNAB (14.399/2022); SNC (14.835/2024). No Estado do Rio Grande do Sul podemos citar a Lei 13.490/2010, que institui o Procultura RS. Entre equipamentos e espaços culturais podemos citar museus, teatros, salas de concerto. Nos territórios podemos mencionar comunidades ribeirinhas, indígenas, quilombolas, podemos mencionar os pontos de cultura viva. Estes elementos precisam

estar em funcionamento e interligados aos agentes que vivem nos territórios. Uma política pública que existe apenas no aspecto legislativo, que não se efetiva de fato como um retorno cultural a sociedade é, do meu ponto de vista, uma lei, uma norma, mas não uma política cultural. Quando falamos das políticas culturais no sentido mais amplo, elas soam de forma mais genérica, com princípios e objetivos que são gerais, como a democratização do acesso, a acessibilidade cultural, a liberdade de expressão, o desenvolvimento do território, a garantia da igualdade de gênero, etc. Mas quando analisamos estas políticas, penso eu, precisamos refletir e apontar indicadores de como e a quem ocorreu essa democratização de acesso e onde ela impactou.

Neste texto eu gostaria de apresentar uma parte da minha experiência com a gestão do Teatro Caixa Preta - Espaço Cultural Rozane Cardoso, falar deste equipamento cultural, de sua reabertura em 2022 e como as ações que desenvolvemos estão em diálogo com as Políticas Culturais da Universidade Federal de Santa Maria.

2 - A Política Cultural na Extensão Universitária da UFSM

A Extensão Universitária da UFSM está regulamentada principalmente através de dois documentos: a Resolução 006/2019 que trata da Política de Extensão e a Resolução 208/2025 que trata da estrutura organizacional da Pró-Reitoria de Extensão. A redação deste segundo documento indica as 4 Coordenadorias vinculadas à extensão e suas subunidades:

> Art. 9° Estabelecer a estrutura da Pró-Reitoria de Extensão (PRE), conforme o Organograma do Anexo I desta Resolução.
> I - Pró-Reitoria de Extensão (PRE);
> II - Câmara de Extensão (CEX-PRE);
> **III - Coordenadoria de Articulação e Fomento à Extensão (CAFE-PRE);**
> **IV - Coordenadoria de Desenvolvimento Regional (CODER-PRE);**
> **V - Coordenadoria de Cidadania (COCID-PRE);**
> **VI - Coordenadoria de Cultura e Arte (CCA-PRE);**
> VII - Núcleo de Apoio Orçamentário (NAO-PRE);
> VIII - Subdivisão de Inserção da Extensão nos Cursos (SIEC-PRE)
> IX - Subdivisão de Divulgação e Editoração (SDE-PRE);
> X - Subdivisão de Geoparque (SG-PRE);
> XI - Espaço Multidisciplinar Silveira Martins (EMSM-PRE);

> XII - Secretaria Executiva do Espaço Multidisciplinar Silveira Martins (SEEMSM - PRE);
> XIII - Observatório de Direitos Humanos (ODH-PRE);
> XIV - Incubadora Social (IS-PRE);
> XV - Complexo Multicultural Antiga Reitoria (CMAR-PRE);
> XVI - Núcleo de Gestão Artística e Cultural (NUGAC-PRE);
> XVII - Orquestra Sinfônica (OS-PRE);
> XVIII - Divisão de Museus (DM-PRE);
> XIX - Planetário (PL-PRE);
> XX - Museu Gama D'Éça (MGE-PRE); e
> XXI - Casa Verônica (CV-PRE).
> (UFSM, Resolução 208/2025, grifo nosso)

A Política Cultural na UFSM tem como seu principal órgão administrativo a Pró Reitoria de Extensão (PRE) e tem na Coordenadoria de Cultura e Arte (CCA) a sua subunidade de gestão e promoção cultural. A CCA, por sua vez, subdivide-se em 3 setores: Núcleo de Gestão Artística e Cultural, Divisão de Museus e Orquestra Sinfônica de Santa Maria. Nesse sentido, o setor apoia os segmentos artísticos de Artes Visuais, Teatro, Dança, Música, Literatura e Audiovisual, através de projetos, programas, editais de fomento e espaços culturais. Em 2021, apesar de vivermos durante o período da pandemia da COVID -19, a UFSM trabalhou no desenvolvimento da sua Política Cultural de Extensão, num fluxo de renovação que já havia sido iniciado em 2019, com a Política de Extensão da UFSM.

Do meu ponto de vista, esta política cultural dentro da nossa Autarquia Federal é um marco importante, acredito que baliza um indicador de como a Extensão Universitária, em nossa instituição, vem trabalhando a Cultura. Tenho ciência que a cultura, a arte e as políticas culturais nas universidades não estão limitadas (nem devem ser exclusivas) ao contexto da extensão, no sentido que existe e deve haver políticas culturais dentro da universidade que primam pela pesquisa e o ensino, quer na graduação ou na pós graduação. Entretanto, por questões de recorte, vou me ater a relacionar o desenvolvimento da política cultural ao campo da extensão universitária. Isso reflete em grande parte a nossa experiência local, da UFSM, e minha própria trajetória na gestão cultural e nas práticas extensionistas.

Com base no texto da Resolução UFSM nº 043/2021, é possível identificar que a Política Cultural, na UFSM, está vinculada diretamente à Extensão Universitária, tanto pela estrutura organizacional e administrativa, quanto pelos princípios e diretrizes conceituais. Na redação desta resolução, a Cultura é indicada como uma dimensão essencial da extensão universitária, sendo considerada um direito fundamental e elemento estruturante da formação acadêmica e da transformação social dos sujeitos. Por isso, conceitualmente, nesse documento institucional da UFSM, a cultura é definida de forma geral como toda manifestação que abarca as produções artísticas e simbólicas, os saberes populares, tradicionais e científicos, assim como as expressões e manifestações que promovem a diversidade e identidade. Aqui a Cultura é considerada uma prática social e um dispositivo de cidadania. Apresento este documento como um indicador de que a UFSM tem se dedicado a promover a política cultural e que se fundamenta em conceitos que estão de acordo com as políticas culturais do Brasil.

No Art. 4º, a Política Cultural de Extensão (UFSM, RESOLUÇÃO Nº 043/2021) fundamenta-se em princípios: democratização de acesso à cultura; valorização da diversidade cultural; respeito às diferenças; gestão democrática e indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão são alguns termos que aparecem nos documentos oficiais. Quanto aos objetivos, visa promover ações culturais, incentivar a produção e circulação de bens culturais e artísticos; estimular a formação artístico cultural, assim como fortalecer a relação da universidade com a comunidade e apoiar iniciativas institucionais e comunitárias. A mesma resolução estabelece que a UFSM desempenhe um papel como agente na transformação social, que deve ter abrangência regional. Isso reflete o contexto da nossa universidade, que está presente em diferentes cidades e territórios, assim como articula a política cultural aos princípios da extensão universitária (UFSM, RESOLUÇÃO N. 006/2019), quanto ao desenvolvimento das comunidades, dos territórios e da promoção de ações afirmativas.

Outro ponto importante de ser citado são os principais aparelhos culturais determinados pela Política Cultural, que cito abaixo:

> Art. 7º Equipamentos culturais são espaços de produção literária e artística que promovem o encontro entre a arte, a cultura e o público.

> §1º São equipamentos culturais da UFSM:
> I - Biblioteca Central e Bibliotecas Setoriais;
> II - Espaço Multidisciplinar Silveira Martins; (Redação dada pela Resolução UFSM N° 208/2025)
> III - Museu Gama d'Eça;
> IV - Centro de Convenções;
> V - Planetário da UFSM;
> VI - Teatro Caixa Preta;
> VII - Sala de Exposições Claudio Carriconde; e,
> VIII - outras salas de exposições, salas de exibições, salas de concertos, átrios e espaços polivalentes.
> §2º A definição da programação e curadoria cultural caberá à autoridade a qual cada equipamento cultural vincula-se ou ao órgão colegiado competente, criado para tal fim, de acordo com o que prevê o Decreto N. 9.191/2017 .
> Art. 8º São considerados bens culturais todo o bem, material ou imaterial, de valor e significado único para a Instituição.
> Parágrafo único. Para fins desta Política, neste capítulo, trataremos dos bens culturais materiais.
> I - são bens culturais materiais da UFSM:
> a) monumentos;
> b) obras de arte;
> c) acervos e coleções artísticas e documentais;
> d) arquivos documentais, fonográficos, fotográficos e audiovisuais;
> e) tecido urbano do campus sede; e,
> f) manuscritos, livros e outros objetos de interesse artístico, histórico ou arqueológico.
> II - a gestão da Instituição, com a colaboração da comunidade acadêmica, tem a responsabilidade de salvaguardar seus bens culturais, garantindo sua preservação para gerações futuras. (UFSM, RESOLUÇÃO Nº 043/2021)

Com base nos dados acima mencionados e na redação da Resolução citada, identifico que a política Cultural na UFSM está não apenas vinculada à extensão, mas interligada às questões que atendem as demandas da sociedade e dos territórios. Cabe mencionar que, além desta Resolução, a UFSM também avançou nos últimos anos na construção de sua Política Museal, instituída pela Resolução 151/2024, que visa a consolidação da Rede de Museus da UFSM. Não vou me ater a este tópico, mas cito como parte da explanação acerca de como temos avançado, na nossa universidade, em termos de construção das políticas para a Cultura que, além de garantir os direitos básicos, tal qual as prerrogativas da UNESCO, também demonstram que estamos em consonância, dentro da autarquia, com as políticas nacionais e estaduais de cultura.

Gosto de apresentar o Campus sede da UFSM, em Santa Maria, como um grande Complexo Cultural. Abriga o Teatro Caixa Preta, o Planetário, o Centro de Convenções, a Orquestra Sinfônica de Santa Maria, o Departamento de Tradições Gaúchas (DTG) Noel Guarani, a Sala de Exposições Claudio Carriconde, o Acervo Artístico, a Biblioteca Central, para citar os diretamente ligado às artes, mas também, abriga outros espaços destinados ao patrimônio científico e ambiental, como o Jardim Botânico e o Museu de Solos do RS. As edificações do centro da cidade, pertencentes a UFSM, como o prédio da Antiga Reitoria, o Museu Gama D'Eça e Victor Bersani e o Lasca, que integram o Distrito Cultural Centro Gare, são também espaços extensionistas que promovem desenvolvimento social e cultural associado aos territórios, as ações afirmativas, a promoção da igualdade de gênero e práticas anti-racistas. Expandindo o território da UFSM a Silveira Martins, temos o Teatro Ludovico Guerra do Complexo Multidisciplinar Silveira Martins.E poderíamos citar outros municípios de abrangência dos Campus da UFSM, mas o foco aqui é Santa Maria.

Aqui quero informar e divulgar que existem muitos espaços dedicados a promover a cultura e as artes na UFSM, espaços que dialogam com o desenvolvimento da cidadania e dos territórios, espaços que dialogam indiretamente com a Coordenadoria de Cultura e Arte e espaços que são diretamente vinculados a ela.

Neste texto optei por apresentar um espaço que não pertence a CCA/PRE, mas que teve o apoio dela em diferentes ocasiões: o Teatro Caixa Preta, pertencente ao Centro de Artes e Letras.

3 - Projeto de Extensão Caixa Preta - Caixa Aberta

O Projeto surgiu no ano de 2022, inicialmente como uma Campanha de reabertura, a partir da necessidade de reativar o Teatro Caixa Preta – Espaço Cultural Rozane Cardoso, que após quase 4 anos de fechamento total de suas atividades, estava abandonado. O projeto promoveu nos anos de 2023 a 2025, a revitalização do espaço e trouxe a apresentação de trabalhos artísticos desenvolvidos na UFSM e também de artistas locais e estaduais, de forma gratuita, para a comunidade em geral. O projeto

visou a promoção da cultura e da arte como parte da responsabilidade das instituições públicas de nível superior na formação da sociedade e sua cidadania. Nesse quesito, o projeto dialoga diretamente com as Políticas Culturais da UFSM. Através do Projeto também foram desenvolvidas ações de gestão cultural e preservação do patrimônio cultural da UFSM, sendo uma ação fundamental a revitalização do Mural “500 Anos de Invasão da América Latina” que serve de fachada ao Teatro, obra de Juan Amoretti. Nesse período também foram realizadas manutenções importantes como a pintura do interior, a troca parcial de equipamentos de som e iluminação.

O Teatro Caixa Preta está previsto como uma Unidade de Extensão Universitária na Política de Extensão/2019 da UFSM. Nesse sentido, o projeto está direcionado para à realização de apresentações artísticas e culturais ao público de Santa Maria e região, como parte de um conjunto de ações de extensão do Centro de Artes e Letras. Um indicador que demonstra o potencial de extensão do Teatro é o público que frequenta anualmente o espaço: com capacidade para aproximadamente 120 pessoas, ele tem possibilidade de receber um público superior a 5 mil pessoas por ano.

O Projeto “Caixa Preta – Caixa Aberta” surgiu da Campanha de Arrecadação homônima, que foi um exercício de produção da Disciplina de Legislação e Produção Teatral, junto da equipe do Diretório Acadêmico Nei D’Ogum. Os participantes promoveram várias ações para a Campanha de Arrecadação “Caixa Preta Caixa Aberta” para a aquisição de pequenos equipamentos e manutenção do Teatro, sendo que até o momento foi possível renovar a mesa de iluminação, o sistema de cabeamento de luz pelo sistema DMX, troca de alguns equipamentos, compra de EPIs e andaime. Após o término da disciplina, a campanha seguiu em andamento e deu origem a este projeto de extensão que objetiva continuar ações que promovam a revitalização do Teatro e contribuam na gestão e programação cultural do espaço.

Dessa forma, o Projeto tem como objeto de trabalho extensionista a divulgação e circulação de espetáculos teatrais resultantes de disciplinas, grupos de estudos, projetos de pesquisa, ensino e extensão do Centro de Artes e Letras, prioritariamente, mas atende igualmente as demandas culturais externas à UFSM, advindas da cidade de Santa Maria

e também do Estado do Rio Grande do Sul. A curadoria da programação do Teatro é realizada pela equipe gestora e direção do Teatro, através de agendamento prévio, onde são priorizados para compor a agenda os espetáculos, recitais, performances, filmes e outros trabalhos artísticos criados no ambiente universitário. Aqui mais um indicador de como o Teatro Caixa Preta tem se orientado pelas políticas culturais da UFSM.

Além da agenda reservada às produções acadêmicas, o Teatro tem capacidade para atender a agenda de grupos e produtores municipais, estaduais e nacionais. Nesse sentido, o Teatro recebe anualmente grupos e Cias que são, geralmente, financiados por políticas públicas como Rouanet, PNAB e Pró cultura RS. Através de Cartas de anuência e termos de acordo, o Teatro permite a concessão gratuita da agenda. Desse modo, o projeto de extensão visa promover a apresentação de trabalhos artísticos no Teatro Caixa Preta e, ao mesmo tempo, ser um espaço de troca e intercâmbio de artistas, produtores e público externo.

Além da questão de atendimento ao público, é fundamental mencionar que o Teatro Caixa Preta é um espaço físico para o desenvolvimento de práticas laboratoriais vinculadas a laboratórios e Disciplinas do Departamento de Artes Cênicas, como o Laboratório de Iluminação e Laboratório de Audiovisual, assim como para as disciplinas de Direção/Encenação, Montagem e Legislação e Produção Cultural. O projeto reforça o caráter de Espaço Cultural do Teatro Caixa Preta, como um importante setor de produção artística da UFSM, que mantém uma programação contínua e voltada para a comunidade santamariense.

O Projeto de Extensão Caixa Preta – Caixa Aberta contribuiu, nestes últimos anos, para desenvolver o papel extensionista da UFSM com o fortalecimento do Setor Cultural de Santa Maria, bem como espera contribuir com a inserção de estudantes da UFSM no Setor da Economia da Cultura, alinhado às Políticas de Extensão da UFSM.

4 - Algumas reflexões que não são considerações finais

Pensar políticas públicas para a Cultura requer definir estratégias para a circulação de obras artísticas, para a produção e criação, para a manutenção de espaços

e para a conservação do patrimônio. Nesse sentido, quando se trata de política pública, no contexto nacional, tendo por base a criação de políticas e planos de cultura, precisamos nos atentar que a constituição da política cultural é um primeiro passo, quer seja ela no âmbito municipal, estadual ou dentro de uma autarquia federal, entretanto, cabe ressaltar que um plano de cultura sem uma previsão e garantia de orçamento, sem a instituição de um fundo obrigatório, como previsto em nossa legislação cultural, gera um risco constante para a não realização das ações e estratégias previstas na política cultural. Ou seja , além de garantir o planejamento é necessário garantir um recurso mínimo. O Teatro Caixa Preta, por exemplo, não tem um recurso próprio, o que gera uma vulnerabilidade e instabilidade em seu funcionamento e sustentabilidade. O Teatro ficou, por mais de 3 anos fechado.

Quando se fecha um espaço cultural por problemas estruturais, o maior problema que eu visualizo, por minhas experiências próprias, não é apenas o problema de estrutura física. Do meu ponto de vista, quando se fecha um espaço cultural, como ocorre recorrentemente em setores públicos, revelamos nossa concepção precária de política cultural e nosso descaso como sociedade com a Cultura e seu patrimônio.

Na maioria das vezes as justificativas são indicadores de segurança, problemas estruturais, problemas de alvarás, falta de PPCI, etc. Contudo, o grande problema por trás disso são nossas concepções sobre a Cultura, são nossa falta de entendimento, no âmbito geral da gestão pública, da importância da cultura no desenvolvimento humano e social. Através da Cultura conseguimos perceber o outro e, sem a perspectiva de alteridade, não avançamos na construção de uma sociedade mais justa, democrática e igualitária. Se eu não me colocar no lugar do outro, se eu não tiver essa habilidade social, cognitiva e afetiva, eu não vou permitir nem perceber que políticas sociais como cotas, como bolsa família, como o SUS, são políticas públicas fundamentais para o desenvolvimento de uma nação.

Então, quando um espaço cultural fecha, parece que estamos falando apenas de uma questão estrutural, mas não. Nós estamos invisibilizando toda essa comunidade que pertence ao território e tem no espaço cultural um local de convivência, de sociabilidade

e de trabalho e renda. Poderíamos citar inúmeros exemplos, na minha universidade eu tenho vários tipos de problemas estruturais, o Teatro Caixa Preta ficou fechado, o Museu Gama D'Eça está fechado atualmente. No meu município, eu tenho outros exemplos, a casa de cultura fechada a mais de 10 anos, escola de samba que tem seu barracão fechado. No Brasil, houve a tragédia do Museu Nacional do Rio de Janeiro que pegou fogo em 2018. Então pergunto, isso tudo, ocorre por questões estruturais? Sim, com certeza. É um problema estrutural, físico. Faltam recursos para reformas. Eu não quero minimizar o problema de infraestrutura. Mas ao mesmo tempo, eu quero chegar no que considero o pano de fundo dessas situações que geram os problemas estruturais nos espaços culturais, problemas que resultam no ponto final, no limite máximo em que o espaço precisa ser interditado. Então precisamos nos perguntar: por que isso ocorre recorrentemente aos espaços culturais públicos no Brasil?

Não é apenas a falta de investimento, pois, para mim, isso é consequência de um problema maior, que é a falta de compreensão da dimensão simbólica e social que os espaços representam aos territórios e aos seus usuários, é a falta de políticas públicas culturais que não estejam limitadas ao legislativo, mas que se concretizem como ações. Infelizmente, em muitos casos, o dano é irreversível. Por exemplo, não teremos mais as ossadas das coleções que existiam no acervo do Museu Nacional, e a famosa ossada de Luzia, tida como um dos mais antigos fósseis humano das américas, foi encontrada em fragmentos.

Se pensarmos uma política cultural pública como democratização cultural, nos termos de Teixeira Coelho (1997), teremos um conjunto de ações culturais que são fomentadas pelo Estado de forma a dialogar com a sociedade. Nesse sentido, gostaria de estender este tema para pensar como as políticas públicas para a cultura podem ocorrer na universidade, de forma a dialogar com sua comunidade local.

Como uma autarquia federal, também compete a cada instituição discutir, elaborar e aplicar a sua própria política cultural. Na UFSM, a cultura está vinculada principalmente ao setor da Pró- Reitoria de Extensão e assume um papel estratégico no desenvolvimento da educação, da cidadania e dos territórios, em diálogo com o

desenvolvimento artístico, com políticas afirmativas e com a democratização do acesso. Nesse sentido, a reabertura do Teatro Caixa Preta também ocorreu num momento de retorno e renovação das políticas culturais da UFSM.

Num Estado/Governo, quando as políticas culturais fazem parte do seu planejamento estratégico, a Cultura é uma parte da engrenagem social e está diretamente associada ao desenvolvimento humano e as demandas sociais básicas. Por outro lado, se vivemos em um Estado nação no qual a cultura não é prioridade ou não está contemplado em uma pasta com recursos e planos de governo próprio, a cultura fica relegada a quem tem o acesso ou ainda a quem pode produzir e dominar a produção. Quando assumimos o compromisso com a cultura, estamos nos organizando para compreender a vida dos indivíduos e suas relações simbólicas, afetivas e sociais.

Quando assumimos o Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso, em dezembro de 2022, juntamente e com o apoio do Diretor do Centro de Artes e Letras, Gil Roberto Negreiros, o espaço encontrava-se fechado para atividades culturais, com problemas estruturais de manutenção, sujo e mal cuidado. Faço questão de pontuar a limpeza, porque muitas vezes, e por alguns anos, nós da equipe do teatro fomos responsáveis inclusive por parte da limpeza. Isso de certa maneira é, para mim, uma forma de dizer que cuidamos do que amamos, ou como dizemos por aqui, o Caixa é a nossa casa. Então, de certa maneira, isso tem um lado positivo, pois revelamos nosso pertencimento ao espaço, nosso afeto. E como o lugar é cercado de arte, cultura, identidade e sociabilidade, esse território, para muitos de nós que vivenciamos experiências culturais, ele - o Teatro Caixa Preta - ainda é um lugar sagrado. E por aí eu posso exaltar essa nossa atitude de pertencimento e cuidado com o espaço cultural público como algo positivo, ou seja, o que é público é nosso e merece ser cuidado. O que é público é de todos e deve ser compartilhado. E devo dizer que tenho muito orgulho por ter limpado o chão desse Teatro, para poder receber as pessoas com um mínimo de dignidade.

Por outro, sem que anule todo meu orgulho e sentimento positivo por ter feito com as próprias mãos (e tantas outras mãos solidárias) o cuidado do espaço cultural,

isso revela um ponto preocupante e, em certo sentido, negativo: se o Teatro estava fechado é porque ele foi abandonado em algum momento, se ele não recebeu limpeza é porque ele não foi priorizado. E aqui o que retorna para gente analisar, como um dado/indicador, que é o abandono das estruturas de produção cultural. E o que mais preocupa na gestão cultural não é a falta de infraestrutura e a falta de recursos como um fato isolado. O problema reside em nossa concepção rasa da importância da cultura na educação e na sociedade. É isso que nos leva a ter problemas estruturais e a falta de investimentos. Uma estrutura não fica deteriorada do dia pra noite, é um acúmulo, um processo de abandono que, pouco a pouco, resulta no fechamento dos espaços.

E cabe ressaltar de minha parte, com base em minha própria experiência como gestora, que é um problema estrutural no pensamento sobre a cultura, um preconceito, tal qual como o machismo e o racismo.

As pessoas e os colegas com quem trabalhei de forma geral e maioria delas esteve sempre comprometida em ajudar e buscar soluções para os problemas de infraestrutura, então nesse sentido, sou grata aos sujeitos. Mas a questão que trago para a gente pensar é como movemos a estrutura de pensamento que recrimina a cultura e arte, que trata a cultura como dispensável? Por onde passa a nossa transformação social para que possamos ter uma nova perspectiva de pensamento sobre a cultura? Uma perspectiva que valorize os seus espaços culturais? que os preserve? que os mantenha vivos? Talvez a gente não consiga mudar os contextos tão grandes, então a gente tenta agir mais localmente, para mudar um pouco da realidade imediata e, consequentemente, poder ser exemplo de mudança social para outras instâncias. Nesse sentido, acredito que os avanços que a UFSM teve em relação às políticas culturais nos últimos anos são significativos para demonstrar uma perspectiva que, se não foi de mudança e transformação, ao menos foi uma perspectiva de melhoria e renovação.

O processo de recuperação do Teatro Caixa Preta ainda não terminou. Seguimos na luta para o espaço permanecer aberto, seguimos firme na manutenção e melhoria do espaço. Algumas mudanças e melhorias já ocorreram, como a pintura do interior, a compra de novos equipamentos, a restauração da pintura mural, a criação de um projeto

de reforma. Mas, se tratando de pensar o espaço cultural como um patrimônio, precisamos pensar na manutenção e conservação permanente, contínua. Nas programações e no fomento permanente ao espaço cultural.

Referência Bibliográficas

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br. Acesso em: 23 jul. 2025.
CALABRE, Lia. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Cultura Rui Barbosa, 2019.

CORREA, Renata; GUERRA, Raquel. Caixa Preta – Caixa Aberta: Notas sobre reabertura e gestão do espaço cultural. In: Revista Quarta Parede, 2025. Acesso em 23/02/2026. https://4parede.com/21-ruinas-ou-reinvencao-caixa-preta-caixa-aberta-notas-sobre-reabertura-e-gestao-do-espaco-cultural/

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997.

UFSM. Resolução UFSM N. 006/2019. Política de Extensão da UFSM e Anexos. Acesso em 23/02/2026. https://portal.ufsm.br/documentos/publico/documento.html?id=12476803

_____. Resolução UFSM N. 043/2021. Aprova a Política Cultural de Extensão da Universidade Federal de Santa Maria. Acesso em 23/02/2026. https://portal.ufsm.br/documentos

_____ Resolução UFSM N. 208/2025. Estabelece a nova estrutura organizacional da Pró-Reitoria de Extensão (PRE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), suas competências e atribuições mínimas das autoridades. Acesso em 23/02/2026. https://portal.ufsm.br/documentos

UNESCO. UNESCO global report on cultural policies, Culture : the missing SDG. 2025. Acesso em 23/02/2026. https://unesdoc.unesco.org/

CONSÓRCIO DO NOTÓRIO SABER DE MESTRES E MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR NAS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DE ENSINO SUPERIOR

Eduardo Gomes Machado[1]
Ricardo César Carvalho Nascimento[2]
Raimundo Aterlane Pereira Martins[3]

RESUMO:
Este artigo apresenta a experiência do Consórcio do Notório Saber de Mestres e Mestras da Cultura Tradicional e Popular nas Instituições Públicas de Educação Superior, constituída no segundo semestre de 2025 e em plena efetivação no ano de 2026. São apresentados estrutura e objetivos e indicadas ações atualmente em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, discutimos como a constituição do Consórcio, ao se inserir no campo de lutas sociais e acadêmicas pela inclusão epistêmica, é bastante expressiva do contexto atual como um momento de premência, oportunidade e necessidade de constituir um novo ciclo de políticas acadêmicas e públicas, direcionadas para/e com o protagonismo ativo dos Mestres e Mestras das Culturas Tradicionais e Populares. Nesse sentido, são indicados sei vetores teórico-práticos.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Superior. Notório saber. Inclusão Epistêmica. Consórcio.

1. Introdução

Este artigo apresenta a experiência do Consórcio do Notório Saber de Mestres e Mestras da Cultura Tradicional e Popular nas Instituições Públicas de Educação Superior, constituída no segundo semestre de 2025 e em plena efetivação no ano de 2026. O texto reflete a construção conjunta entre pesquisadores(as), educadores(as), representantes institucionais, mestras e mestres envolvidos no processo de criação,

[1]Sociólogo, Professor da UNILAB. Colaborador Permanente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UECE. Pesquisador e Extensionista do Observatório das Metrópoles.
[2] Chefe de Divisão na Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura do Brasil. Professor do Instituto de Humanidades da Unilab. Doutor em Antropologia pela Universidade Nova de Lisboa e Mestre de Capoeira.
[3] Professor e Coordenador de Arte e Cultura do IFCE. Historiador e pesquisador do patrimônio cultural. Agente da cultura tradicional e popular, atuando com formação, curadoria e produção em projetos culturais.

implantação e desenvolvimento do Consórcio, reafirmando o caráter colaborativo, plural e diverso que sustenta essa iniciativa nacional.

O Consórcio foi criado e implantado através de uma parceria entre o Ministério da Cultura (MinC), por meio da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Considerando o Termo de Execução Descentralizada – TED (7437664) e o Plano de Trabalho (7437691), SEI 23255.008097/2024-98, que o compõe, o Consórcio foi institucionalizado enquanto Programa de Extensão no IFCE, regendo-se pelas normas contidas no referido TED, incluso o Plano de Trabalho, e em seu regimento.

2. Contextualização e gênese do Consórcio

O Brasil abriga uma riqueza imensurável de saberes tradicionais e populares. São diversas as populações detentoras de conhecimentos ancestrais, práticas culturais e modos de vida que constituem parte fundamental do patrimônio cultural do país. Entretanto, esses saberes, os(as) agentes que deles são detentores(as) e seus territórios foram historicamente mantidos à margem das estruturas formais de educação, permanecendo pouco reconhecidos como formas legítimas e valiosas de conhecimento, artes, ofícios e cosmologias. É importante reconhecer aqui o papel dos antepassados/ancestrais, considerando que os conhecimentos transmitidos por gerações, as genealogias de ofício e as memórias coletivas são a base viva desses saberes e orientam tanto as práticas quanto as demandas por reconhecimento institucional.

Nos últimos anos, diversos encontros entre agentes do campo das culturas tradicionais e populares, pesquisadores(as), gestores(as) públicos(as), detentores(as), mestres e mestras, brincantes provocaram um debate inicial a partir do conhecimento de realidades vividas no vasto território nacional, resultando na identificação de diversas formas de inclusão epistêmica, incluso o Notório Saber.

No campo acadêmico, encontros como o realizado na UnB têm sido decisivos para qualificar o diálogo entre saberes; o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão (INCTI) da UnB articula uma rede de universidades públicas – cerca de 22

instituições – que discutem a inclusão epistêmica, compartilhando protocolos, experiências e referências metodológicas que aproximam as universidades dos mestres e mestras. Nesse horizonte surge o Encontro de Saberes (ES). Também cabe destacar espaços como o Encontro Mestres do Mundo no Ceará, o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, as Escutatórias Culturais e seminários acadêmicos. Todos esses processos, encontros e instâncias vêm gerando acúmulo de conhecimento e reflexão sobre essas realidades, apontando a necessidade de trilharmos caminhos comuns e avançarmos no fortalecimento do Notório Saber e outras formas de inclusão epistêmica nas instituições públicas de educação superior, mas também em outras instâncias do Estado brasileiro, em várias escalas federativas.

O debate sobre o notório saber no Brasil têm se fortalecido na década de 2020, impulsionado em larga escala pelas políticas públicas de reconhecimento dos mestres e mestras da cultura, tais como nas políticas de Tesouros vivos (Ceará) ou de Patrimônio Vivo (Pernambuco), levadas adiante pelas respectivas secretarias de cultura dos estados. A atribuição desse reconhecimento pelos estados tem como base a aquisição de um benefício financeiro vitalício aos mestres e mestras, ao passo que certifica os seus saberes pelas universidades estaduais que dispõem de resoluções do notório saber. Nesta divisão geográfica, as IPES do Nordeste brasileiro têm se destacado nas políticas de reconhecimento dos mestres e mestras, pela proliferação de novas resoluções do notório saber e pelo incremento do debate em encontros e seminários.

Desde 2023, o Encontro Anual Mestres do Mundo, realizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, incluiu em seus seminários sobre patrimônio, mesas específicas sobre o notório saber, compostas por pesquisadores, mestres e mestras e agentes públicos dos setores da educação e da cultura. O Instituto Federal do Ceará (IFCE), em 2024, foi o primeiro instituto a constituir e finalizar o grupo de trabalho (GT) de criação de uma resolução do notório saber que atribui titulações de graduação aos mestres e mestras. Ainda em setembro de 2024, o Instituto Federal do Ceará realizou o primeiro encontro nacional sobre o tema reunindo representantes de universidades como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade

Federal da Bahia (UFBA), a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) e a Universidade Federal do Cariri (UFCA), o Ministério da Cultura e mestres e mestras locais. Ainda em 2024, a Universidade Federal Fluminense (UFF) também aprovou sua resolução, e outras universidades, institutos federais e sindicatos nacionais ligados às IPES começam a debater o assunto.

O tema tem estado em debate, sobretudo, no campo da cultura, com o Ministério da Cultura (Minc) demonstrando particular interesse, sobretudo no âmbito da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC) e, nela, da Diretoria de Promoção das Culturas Populares. Em todas as conferências estaduais e setoriais da cultura, a atribuição do notório saber foi referida, chegando com força na Conferência Nacional de Cultura de 2024. O debate sobre o notório saber também está presente no atual GT para elaboração do Plano Nacional das Culturas Tradicionais e Populares, realizado pelo Minc, com destaque para os enquadramentos sobre diretrizes e princípios. O relatório da quarta Conferência Nacional de Cultura faz sete menções ao notório saber, em que enfatizamos o Eixo 3, intitulado Identidade, patrimônio e memória:

> [...] (d) Parcerias com instituições de ensino e pesquisa, públicas ou privadas, para a outorga de títulos de notório saber e inclusão remunerada dos mestres e mestras como professores nas universidades, institutos federais e escolas das redes públicas, museus, arquivos e bibliotecas, colaborando com a efetivação da lei 11.645/2008 (Brasil, 2024, p. 66).

Não obstante o interesse pelo debate, a criação de novas resoluções e o avançar da política de inclusão em universidades como UFMG, UFBA ou UnB, ocorreram também movimentos contrários, como na UNILAB, que, tendo instituído uma resolução em 2021, retirou em 2023 o direito à contratação dos mestres e mestras e barrou as primeiras candidaturas por aparentes erros burocráticos, tendo até aqui certificado apenas uma mestra. Não obstante, o debate sobre o tema gerou, no Ceará, a construção de um fórum estadual, que reúne pró-reitores(as), docentes, discentes das universidades federais do Ceará, da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e do Instituto Federal do Ceará (IFCE), lideranças indígenas, quilombolas, povos de terreiro e organizações locais. A partir desta instância, tem sido possível alargar o debate a outros estados, onde

o assunto é de interesse coletivo, mas teve poucos avanços. Portanto, é possível afirmar que, na atualidade, o recorte do notório saber para os povos e comunidades tradicionais se tornou um jargão que também designa um debate, uma forma de ativismo, militância ou movimento em torno do reconhecimento e inclusão de saberes nas IPES, e não somente um dispositivo acadêmico.

Alguns avanços importantes nas políticas de educação e cultura têm dado maior visibilidade ao notório saber, como o processo de municipalização das leis dos mestres e mestras que recorrem a universidades com esse reconhecimento, o crescimento das licenciaturas interculturais indígenas e quilombolas – que carecem de docentes originários devidamente reconhecidos –, e a criação da Universidade Intercultural Indígena, ainda em curso, que também necessita de docentes nativos com diplomas. Quanto à municipalização, já foi possível perceber, para exemplificar, que no estado do Ceará quatorze (14) municípios já formularam e aprovaram políticas de reconhecimento e/ou inclusão epistêmica de Mestres e Mestras de Culturas Tradicionais e Populares.

O notório saber se institucionaliza por meio de um documento, as resoluções de notório saber, consideradas dispositivos regulatórios que, no âmbito das IPES, são utilizadas para regulamentar o reconhecimento e a possível inclusão dos saberes tradicionais nos sistemas de educação (ensino, pesquisa e extensão). Não obstante, importa dizer que o notório saber não é a única forma de reconhecimento de saberes, tampouco constitui uma condição vinculante para as diferentes formas de inclusão epistêmica. De acordo com Nascimento e Martins (2024), muitas instituições que possuem formas de reconhecimento, como o notório saber, não promovem a inclusão, assim como outras que já realizam práticas inclusivas não reconhecem formalmente esses saberes.

De todo modo, quando falamos do notório saber, estamos falando de um recorte específico voltado para mestres e mestras de culturas tradicionais e populares. A justificativa deste recorte se dá pela necessidade de combate ao racismo epistêmico, à exclusão e ao não reconhecimento desses agentes, seus saberes e territórios.

O Consórcio do Notório Saber surge nesse cenário, em um contexto de lutas e mobilizações para o reconhecimento e a valorização desses patrimônios culturais, seus(suas) agentes e territórios, por meio de sua inserção institucional na educação superior. Assim, se constituiu como ideia e como ação, o "Consórcio do Notório Saber de Mestras e Mestres da Cultura Tradicional e Popular nas Instituições Públicas de Ensino Superior". Entendemos que o Consórcio constitui um marco político e cultural que atua para fortalecer as culturas tradicionais e populares, seus(suas) detentores(as) e territórios, reforçando a importância das instituições públicas de educação superior brasileiras constituírem, desenvolverem e consolidarem políticas de Notório Saber e outras formas de inclusão epistêmica.

As políticas de Notório Saber podem reposicionar mestras e mestres das culturas tradicionais e populares como sujeitos(as) de cultura, de educação e de conhecimento, abrindo possibilidades de participação ativa e de reconhecimento efetivo nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES). Projetos correlatos — como o Encontro de Saberes (ES) — e a rede articulada pelo INCTI/UnB demonstram caminhos práticos de inclusão, promovendo reconhecimento institucional dos mestres, ajustando mecanismos acadêmicos de validação e contribuindo para políticas públicas de integração curricular.

O Consórcio nasce a partir da atuação de agentes acadêmicos de instituições da educação superior e de agentes do Ministério da Cultura (Minc), vinculados à Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC), e nesta, particularmente, à Diretoria de Promoção das Culturas Populares, no campo dos agentes e lutas pelo notório saber e outras formas de inclusão epistêmica no Brasil, nas últimas décadas. E se constitui enquanto a primeira instância estatal brasileira a ter como foco central de atuação esse Notório Saber, imerso nessas lutas e em relação, articulação e convivência com os Mestres e Mestras de Culturas Populares e Tradicionais, seus povos, comunidades, grupos, coletivos e territórios.

3. **Estrutura e objetivos do Consórcio**

A estrutura institucional do Consórcio agrega, preliminarmente, o Conselho Gestor e a Rede Nacional do Notório Saber. Cabe indicar que se trata de uma experiência interinstitucional em construção, com foco na atuação acadêmica, envolvendo processos delicados, complexos, intensos e significativos. com dinâmicas de mobilização social, articulação e construção interinstitucional e atuação acadêmica que articula centralidade do vetor educativo, fomento ao debate público consistente e relevante, implicações que impactem as políticas institucionais e públicas de notório saber e outras formas de inclusão epistêmica, extensão e pesquisa.

Nesse sentido, uma instância essencial ao Consórcio é o seu Conselho Gestor. São membros Natos do Consórcio, componentes do Conselho Gestor, as representações institucionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) e do Ministério da Cultura (MinC). Ademais, são considerados membros fundadores as representações da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB/Grupo de Extensão, da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e da Coordenação-Geral de Extensão (CGEX), vinculada à Diretoria de Desenvolvimento Acadêmico da SESu/MEC (Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação). O Conselho Gestor está, também, atualmente agregando Mestres e Mestras de Culturas Tradicionais e Populares.

Outra instância do Consórcio, em debate e construção, envolve a Rede Nacional de Notório Saber de Mestres e Mestras de Culturas Tradicionais e Populares.

Quanto ao foco de atuação, o Consórcio busca constituir uma estrutura e uma dinâmica interinstitucional, democrática, participativa e propositiva para o fortalecimento das culturas tradicionais e populares e seus detentores, envolvendo múltiplos agentes, particularmente vinculados aos campos da educação, da cultura e do meio ambiente. Também objetiva promover ações de reconhecimento, de valorização, de preservação e inclusão das culturas tradicionais e populares do Brasil, através do Notório Saber de Mestres e Mestras e Detentores dessas culturas e de outros modos de

inclusão institucional e epistêmica. Busca fomentar ações concretas de salvaguarda das culturas tradicionais e populares e de seus detentores que promovam o reconhecimento institucional, a inclusão epistêmica e a remuneração por trabalho efetivado em sistemas de educação e de cultura. Também fomentar a institucionalização de práticas educacionais que integrem os detentores, conhecimentos, povos, comunidades e territórios de cultura tradicional e popular aos espaços formais de educação e cultura. Promover diálogos das instituições educacionais com diferentes segmentos, instâncias e órgãos da sociedade política e da sociedade civil, buscando articular o notório saber à promoção da igualdade racial, à preservação do meio ambiente e à proteção social dos mestres e mestras, seus saberes e territórios. Fomentar articulações e parcerias envolvendo múltiplos sistemas e políticas públicas – como saúde, assistência social, igualdade racial, meio ambiente e direitos humanos, dentre outros –, buscando o acesso, garantia e usufruto de direitos e o fortalecimento da inclusão de detentores e saberes de culturas tradicionais e populares. E articular ações educativas de formação dos trabalhadores e trabalhadoras das instituições de educação superior e básica no país, buscando a sensibilização quanto à relevância da inclusão institucional e epistêmica das culturas tradicionais e populares no campo educacional.

Do ponto de vista político e epistemológico, o foco de atuação e a composição que une diversas instituições em torno do Notório Saber representa um avanço bastante significativo. Pela primeira vez, diferentes instituições de educação superior se reúnem, juntamente com mestras e mestres, para consolidar processos e mecanismos formais de integração entre as instituições e os conhecimentos, os(as) agentes e os territórios dos saberes tradicionais e populares, experimentando ações de pesquisa e vivências educativas como processos de ação e reflexão propositiva, apontando rumos para políticas institucionais e públicas nesse campo. Projetos e encontros — entre os quais o Encontro de Saberes e as experiências articuladas pelo INCTI/UnB e sua rede de universidades públicas — servem de referência metodológica para a construção de protocolos de reconhecimento e inclusão institucional.

4. **As ações do Consórcio**

Os objetivos se materializam em ações que articulam a dinâmica educativo à dimensões políticas, sociais e culturais fundamentais para a consolidação de um país plural, diverso, democrático e comprometido com a cidadania e a diversidade cultural.

As ações iniciam-se pela criação do Consórcio do Notório Saber, a partir da adesão das instituições membros e da constituição do seu Comitê Gestor, anteriormente apresentado, seguida da implantação da Rede Nacional do Notório Saber, que em sua fase inicial oportunizará espaços de ampla escuta e diálogo com as instituições, mestras e mestres, e outros(as) agentes do campo interessados(as) em contribuir com a sua formalização.

Um segundo vetor de atuação envolve ações de Pesquisa, com a contratação de pesquisadores (as) bolsistas, incluso uma mestra doutora por Notório Saber, para mapear e analisar experiências já existentes de Notório Saber e outras formas de inclusão epistêmica nas IPES brasileiras, bem como suas implicações e desdobramentos, envolvendo dimensões como regionalidade e territorialidade, gênero, políticas afirmativas e salvaguarda cultural, dentre outras. Essas pesquisas considerarão, entre suas referências, as práticas desenvolvidas pelo Encontro de Saberes (ES) e pelas ações vinculadas ao INCTI/UnB e sua rede de universidades públicas, contribuindo para a construção de protocolos e parâmetros de avaliação culturalmente sensíveis.

Um terceiro vetor de atuação envolve as Vivências Educativas, com a formação das duplas, compostas por 13 (treze) mestres(as) da cultura e 13 (treze) docentes ou técnicos(as)-administrativos(as), a partir da elaboração conjunta dos planos de trabalho das experiências em ensino, pesquisa ou extensão, que encontram-se em desenvolvimento, durante 4 (quatro) meses, em diversas IPES, Escolas de Ensino Básico e comunidades dos(as) mestres(as), nos estados de Alagoas, da Bahia, do Ceará, de Minas Gerais e do Piauí. Das experiências realizadas nas Vivências Educativas (pesquisa de campo, disciplinas eletivas, ciclos formativos, rodas de conversa, cursos, apresentações culturais, etc.) resultarão a produção de materiais educativos

(didático-pedagógicos) a serem utilizados em outros espaços educacionais, promovendo replicação e a recriação das experiências vivenciadas.

Todas as ações serão sistematizadas e socializadas ao final do processo, com relatórios consolidados, e dispondo à sociedade os resultados obtidos em cada ação e no conjunto destas, abrangendo a produção de publicação impressa e digital (e-book) e o desenvolvimento de um repositório/plataforma digital. Também se dará publicidade ao processo com a apresentação contínua das ações, durante o período de execução do TED, em encontros e seminários específicos sobre o Notório Saber, nas IPES participantes, e em outros espaços afins, bem como a publicização das ações em curso por meio das redes sociais do Consórcio (@consorciodonotoriosaber) e dos canais de comunicação das instituições parceiras.

5. Para além do reconhecimento, a inclusão epistêmica

Não é á toa que Nascimento e Martins (2024), ao falarem de Notório Saber, remetem à emergência epistêmica popular e a inclusão de saberes tradicionais nas instituições públicas de ensino superior, indicando que:

> Nas duas últimas décadas, tem surgido com maior ênfase, na sociedade brasileira, um debate robusto e importante acerca da inclusão dos saberes tradicionais nos sistemas de ensino, em particular nas instituições de ensino superior (IESs). Esse diálogo, que reclama pela paridade dos saberes tradicionais e acadêmicos, resulta de um longo processo de emergência e demanda dos povos e comunidades tradicionais, conhecidos na legislação brasileira como PCTs, que traça seus caminhos de institucionalização na formulação da Constituição de 1988 (Brasil, 1988), nas políticas afirmativas e de cotas implementadas nas universidades brasileiras, na implementação das Leis n. 10.639 (Brasil, 2003) e n. 11.645 (Brasil, 2008), que respectivamente estabelecem diretrizes para o ensino da cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, mas sobretudo na construção das resoluções do “Notório Saber” implementadas nas instituições públicas de ensino superior (IPESs).

Considerando essa historicidade, o Consórcio assume protagonismo ao participar, no contexto atual, do reposicionamento do debate público, das lutas sociais e acadêmicas e das construções institucionais. Avaliamos que as questões teórico-práticas atuais remetem a vetores que evidenciam a premência, a oportunidade e a necessidade

de constituir um novo ciclo de políticas acadêmicas e públicas, direcionadas para/e com o protagonismo ativo dos Mestres e Mestras das Culturas Tradicionais e Populares, seus povos, comunidades, grupos, coletivos e territórios. Nesse sentido, destacamos, seis vetores teórico-práticos, a seguir.

Primeiro, o reconhecimento dos Mestres e Mestras nas instituições e/ou pelo Estado brasileiro, considerando diferentes instâncias e escalas federativas, que pode ocorrer através de diferentes formas de certificação ou titulação, o que requer um debate público consistente sobre isso.

Segundo, a necessidade de debater e efetivar a inclusão epistêmica de modo consistente, gerando impactos institucionais e nas comunidades acadêmicas, nas estruturas, conteúdos e dinâmicas curriculares, nos processos didático-pedagógicos, nos povos e comunidades tradicionais e nas relações entre Estado e sociedade.

Terceiro, promover o reconhecimento do trabalho realizado pelos Mestres e Mestras, com efetivo pagamento equitativo aos demais agentes acadêmicos.

Quarto, dotar de permanência, continuidade, sequencialidade e cumulatividade as ações, através da construção de políticas institucionais e públicas integradas, que articulem instâncias, recursos financeiros, logística, objetivos, resultados e metas definidos, ações a serem desenvolvidas, de modo democrático e com participação social na formulação, implantação, execução, gestão e avaliação.

Quinto, criar condições para efetivar a vida digna para os Mestres e Mestras, com o acesso, garantia e usufruto de direitos fundamentais. Para tanto, é necessário iniciar um novo ciclo de políticas públicas, com a integração e articulação transversal de múltiplas políticas, particularmente saúde, enfrentamento à fome e segurança alimentar e nutricional, geração de emprego e renda, economia solidária, criativa e popular-comunitária, agrária, arte e cultura, extensão, pesquisa, educação, dentre outras.

Sexto, vincular o Notório Saber a uma concepção de Universidades e Institutos, integrando extensão, pesquisa, inovação, ensino e arte e cultura, articulando a centralidade educativa à participação acadêmica no enfrentamento de problemas graves e complexos e ao fortalecimento de sistemas e políticas públicas.

Ainda neste tópico, queremos indicar a ideia, desenvolvida em outro texto, de que há diferentes modos e níveis de inclusão epistêmica, considerando-se as formas, as dinâmicas, os processos e os agentes por meio dos quais essa inclusão, bem como rupturas e tensões vivenciadas podem ocorrer/ocorrem em cada caso, os conteúdos que compõem essas experiências concretas e os resultados, efeitos e implicações gerados.

6. Considerações finais

O Consórcio do Notório Saber se apresenta como uma construção coletiva, participativa e democrática, em âmbito nacional, atravessada pelo compromisso ético de reconhecer a legitimidade dos saberes tradicionais e populares, e assegurar sua presença no campo educacional formal. Ao integrar mestres e mestras às universidades e institutos federais, o Consórcio rompe com hierarquias históricas que desconsideraram esses conhecimentos ao longo de suas trajetórias, abrindo caminhos para uma educação mais justa, plural, diversa, inclusiva e sensível às realidades culturais do país.

Sua relevância ultrapassa o campo acadêmico. Trata-se de uma ação política estruturante, pública e institucional, que reafirma a centralidade da diversidade cultural como patrimônio vivo, reconhecendo que os(as) sujeitos(as) que sustentam essas práticas não apenas criam e preservam tradições, mas o fazem produzindo conhecimento, formando pessoas, construindo territórios e modos de resistência, existência e reexistências.

Assim, ao fortalecer redes interinstitucionais, o Consórcio promove a qualificação da formação em âmbitos educacionais e culturais, consolidando o reconhecimento e a inclusão formal e gerando oportunidades de remuneração digna aos mestres e às mestras, reafirmando o compromisso com um Brasil que aprende, dialoga e se transforma a partir da agência dos (as) guardiões (ãs) dos saberes tradicionais e populares.

A par das múltiplas experiências de inclusão epistêmica, e da força das lutas sociais e iniciativas existentes, cabe reconhecer, porém, que há desafios que precisam ser entendidos e enfrentados. Isso também faz parte do debate público, um debate que

possa, articulando múltiplos agentes, conformar pontos de equilíbrio entre a construção conjunta de horizontes de sentido, concepções e proposições compartilhadas, e o reconhecimento e a valorização das divergências, diferenças, diversidades e pluralidades institucionais, societais, epistêmicas, ético-políticas, filosóficas, cosmológicas.

Referências Bibliográficas

BRASIL. 4º Conferência Nacional de Cultura: Relatório Final. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura/bannersedocumentos/4cnc-documento-final-20240524-1.pdf. Acesso em: 7 jan. 2026.

CARVALHO, J. J. de. Encontro de saberes, descolonização e transdisciplinaridade: três conferências introdutórias. *In*: TUGNY, R. P.; GONÇALVES, G. (org.). Universidade popular e encontro de saberes. Salvador: EdUFBA, 2020. p. 13-56.

NASCIMENTO, R. C. C.; MARTINS, R. A. Notório saber: a emergência epistêmica popular e a inclusão de saberes tradicionais nas instituições de ensino superior. Revista Sul-Sul de Ciências Sociais e Humanas, Ouro Preto, v. 5, n. 1, p. 220-241, 2024. Disponível em: https://revistas.ufob.edu.br/index.php/revistasul-sul/article/view/1036/1192 . Acesso em: 07 jan. 2026.

ENTRE ACESSO E PARTICIPAÇÃO: IMPACTOS E DESAFIOS DO UFC DE PORTAS ABERTAS NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Eulália Emília Pinho Camurça[1]
Glícia Maria Pontes Bezerra[2]
Lady Dayana Silva de Oliveira[3]
Sandro Thomaz Gouveia[4]

RESUMO:
O presente artigo analisa a experiência do projeto UFC de Portas Abertas, desenvolvido pela Universidade Federal do Ceará, através da Pró-Reitoria de Cultura, como uma política cultural de democratização do acesso às artes e à cultura no âmbito da universidade pública. A partir de abordagem qualitativa e análise documental de informações institucionais, o estudo discute as formas e os desafios da promoção da participação cultural na universidade e a integração com a sociedade. Argumenta-se que o projeto, ao institucionalizar programações culturais gratuitas e regulares em diferentes equipamentos culturais da UFC, fortalece a função social da universidade e amplia o acesso aos bens simbólicos produzidos no ambiente acadêmico. Conclui-se que iniciativas dessa natureza consolidam a cultura como dimensão estratégica da política universitária e contribuem para a formação cidadã e para a democracia da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Política Cultural. Acesso às artes. Universidade.

1. Introdução

A universidade pública brasileira ocupa historicamente um papel estratégico na produção e difusão do conhecimento científico, artístico e cultural. Para além de suas funções tradicionais de ensino, pesquisa e extensão universitária, o campo da cultura vem se consolidando como dimensão fundamental de diálogo com a sociedade, ampliando o acesso aos bens culturais produzidos no âmbito acadêmico. Nesse

[1]Doutora em Direito (UFC). Professora da Faculdade de Economia, Administração, Atuária e Contabilidade, atualmente Coordenadora de Projetos e Assuntos Interinstitucionais da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: eulaliacamurca@ufc.br
[2]Doutora em Sociologia (UFPE). Professora Associada do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, atualmente Pró-reitora adjunta de Cultura da UFC. E-mail: glicia@ufc.br
[3]Doutora em Estudos da Mídia (UFRN). Produtora Cultural na Universidade Federal do Ceará, atualmente Coordenadora de Difusão e Produção Cultural da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: dayanaoliveira@ufc.br
[4]Doutor em Química pela Universidade Federal de São Carlos. Professor do programa de pós-graduação em Gastronomia da UFC, atualmente Pró-reitor de Cultura da Universidade Federal do Ceará. E-mail: stgouveia@gmail.com

contexto, o projeto UFC de Portas Abertas, promovido pela Universidade Federal do Ceará (UFC), configura-se como uma iniciativa relevante na seara das políticas culturais universitárias.

Realizado sob a coordenação da Pró-Reitoria de Cultura da UFC (Procult), o projeto propõe a abertura sistemática dos equipamentos culturais da universidade ao público, oferecendo programação gratuita que integra artes visuais, música, audiovisual, ciência e atividades educativas. Este artigo tem como objetivo analisar o UFC de Portas Abertas como uma política cultural de acesso às artes e à cultura no contexto da universidade pública, discutindo seu potencial no viés da democracia cultural e do fortalecimento do vínculo entre instituição e sociedade.

Concebida constitucionalmente como instituição, a universidade é comprometida com a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. Essa tríade estabelece a cultura como dimensão transversal da formação acadêmica e da relação com a sociedade. Conforme argumenta Dermeval Saviani (2021), a função social da universidade ultrapassa a formação técnica, abrangendo também a formação humanística e cultural.

No campo das políticas culturais, Néstor García Canclini (2015) aponta que a democratização cultural não se limita à difusão de bens artísticos, mas envolve a ampliação das condições de acesso, participação e produção cultural. Nesse sentido, iniciativas culturais universitárias podem operar tanto no paradigma da “democratização da cultura” quanto no da “democracia cultural”, ao possibilitar a participação ativa da comunidade.

A atuação da Pró-Reitoria de Cultura da UFC busca consolidar institucionalmente essa perspectiva, ao formular e executar políticas que integram produção artística, preservação patrimonial, formação de público e ações extensionistas, abrindo caminho para a comunidade adentrar os espaços culturais e de memória da Universidade, conhecendo suas produções, se aproximando do ambiente acadêmico através da cultura em suas diferentes manifestações.

Para Albino Rubim (2010), um sistema cultural só se sustenta quando a cultura — em seus processos de criação, difusão, preservação e intercâmbio — é submetida à discussão e à avaliação públicas. Desta forma também é interessante pensar que um projeto cultural também não pode ter vigência se não houver discussão e análise sobre suas potencialidades e desafios. Metodologicamente, este estudo adota abordagem qualitativa, com análise documental de informações institucionais disponibilizadas pela Procult/UFC e revisão bibliográfica sobre políticas culturais, democratização do acesso e extensão universitária.

2. Políticas Culturais de acesso à Arte e Cultura na UFC

As políticas culturais da Universidade Federal do Ceará (UFC) têm ganhado centralidade institucional desde a criação da Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT-UFC), em agosto de 2023, reforçando o compromisso da universidade com a cultura como um elemento essencial da formação humana e do diálogo com a sociedade. A PROCULT foi concebida para articular, fortalecer e apoiar iniciativas culturais e artísticas em toda a UFC, contribuindo para que a universidade mantenha-se como um espaço vivo de produção e fruição cultural.

Entre os principais objetivos das políticas culturais da UFC está a democratização do acesso à arte e à cultura, entendida como a oferta de práticas culturais diversas que vão além da atividade acadêmica formal. Isso inclui estratégias, organizadas pela PROCULT e equipamentos culturais, que incentivam a participação da comunidade acadêmica e da sociedade externa em atividades culturais gratuitas e abertas.

Segundo Marilena Chauí (2008), a política cultural deve ser orientada pela ideia de cidadania cultural, entendendo a cultura como um direito e não como mercadoria, entretenimento ou instrumento ideológico do Estado. A cultura não pode ser reduzida às lógicas do mercado nem à oficialidade doutrinária, pois sua função ultrapassa o consumo e a reprodução de valores dominantes.

> Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, entretenimento,

> aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural. (CHAUÍ, 2008, p. 66.)

Ao ser reconhecida como direito de todos, a cultura torna-se espaço de manifestação das diferenças e dos conflitos sociais. No exercício desse direito, os cidadãos atuam como sujeitos políticos: expressam suas experiências, confrontam visões de mundo, recusam determinadas formas culturais e criam outras. Assim, a cultura é compreendida como processo dinâmico, marcado por participação, disputa e transformação social, constituindo um campo essencial para a democracia.

Além do exemplo concreto com o projeto “UFC de Portas Abertas”, que se constitui em uma ação integrada entre os equipamentos culturais da UFC, essa política de acesso também se manifesta na criação e difusão de programas e editais que incentivam a participação de estudantes, docentes, técnicos administrativos e agentes culturais externos. Programas de fomento como o PPCA (Programa de Promoção da Cultura Artística) selecionam propostas culturais internas que integram formação, criação e difusão artística, fortalecendo a atuação cultural dos atores de dentro da universidade e fomentando através de bolsas de cultura.

A Procult também atua na disseminação de oportunidades culturais por meio de plataformas e espaços de divulgação, conectando a comunidade com oportunidades de formação, editais e eventos culturais. Essa ação busca apoiar não apenas produções internas, mas também a participação em processos culturais regionais e nacionais, ampliando as possibilidades de exercício da cultura.

No âmbito da formação de políticas culturais, a UFC tem realizado seminários temáticos e grupos de trabalho em seus campi, abordando temas como cultura digital, economia criativa, democratização do acesso e diversidade cultural. Essas discussões contribuem para a formulação do Plano de Cultura da UFC, um documento estratégico

que orientará as ações culturais e as diretrizes institucionais em diálogo com a comunidade acadêmica e externa.

O processo de construção desse Plano de Cultura, em parceria com o Ministério da Cultura, configura um esforço para institucionalizar uma política cultural abrangente e participativa, consolidando a cultura como dimensão transversal à missão da UFC e reconhecendo sua importância para além das fronteiras dos campi. “Todo o processo de construção privilegiou o diálogo dentro e fora da Universidade Federal do Ceará, com setores que tratam da cultura no campo das políticas públicas locais, estaduais e federais.” (OLIVEIRA et al., 2025)

Além da produção de eventos e da formulação de políticas, a UFC também realiza iniciativas de mapeamento cultural, que identificam artistas, grupos e projetos culturais dentro da universidade. Essa ação é importante para diagnosticar cenários, valorizar a diversidade e permitir que agentes culturais tenham visibilidade dentro e fora da instituição, fortalecendo a identidade cultural universitária.

Célio Turino (2025), entusiasta das políticas culturais de base, idealizou e implantou o programa Cultura Viva, traz em seu estudo mais recente uma série de ideias, conceitos e experiências que objetivam inspirar a germinação de uma nova forma de compreender e vivenciar a política cultural. Para o autor, “política cultural que não chega nas pessoas comuns não serve. Não é pública nem comum, é elitista e segregadora. Há que chegar um a um de forma simples e direta, sem transigir na reflexividade e profundidade, descortinando a complexidade com simplicidade.”

Outro aspecto relevante das políticas culturais da UFC é o incentivo à cultura digital e à inclusão, como evidenciado pela aprovação internacional do projeto *Plataforma Digital Culturama*[5], que visa democratizar o acesso a conteúdos culturais e criativos por meio de um ambiente online interativo destinado a jovens e escolares. O projeto foi um dos 18 selecionados internacionalmente pela Organização de Estados Ibero-Americanos (OEI) em 2025 para receber apoio financeiro e técnico.

[5] Único projeto brasileiro selecionado entre mais de 1.700 propostas de 20 países. https://procult.ufc.br/pt/procult-ufc-aprova-projeto-em-concorrencia-internacional-da-organizacao-dos-estados-iberoamericanos

Ao promover atividades culturais gratuitas, fomentar a criação artística e incentivar a reflexão crítica sobre as práticas culturais, a UFC se posiciona como um polo cultural que contribui para a formação integral de seus estudantes e para o fortalecimento do campo cultural na sociedade. Nessa perspectiva, foi pensada uma iniciativa que buscava integrar práticas e fomentar a aproximação da sociedade com a Universidade através da suas atividades interdisciplinares com enfoque na cultura. Nos próximos tópicos vamos nos debruçar com mais detalhes sobre o nosso objeto de análise neste estudo: o *UFC de Portas Abertas*.

3. O Projeto UFC de Portas Abertas: Estrutura e Funcionamento

O UFC de Portas Abertas consiste em uma programação cultural periódica, realizada em diferentes equipamentos culturais da Universidade Federal do Ceará, com acesso gratuito e aberto à comunidade interna e externa. A iniciativa mobiliza espaços como o *Museu de Arte da UFC*, a *Casa José de Alencar*, a *Seara da Ciência*, um museu científico-cultural, e equipamentos de memória como o *Memorial da UFC* e a própria Reitoria da UFC, que abriga o *Centro Cultural Bergson Gurjão de Farias* e a *Concha Acústica*, promovendo uma experiência integrada de arte, cultura e ciência.

A proposta central do projeto é transformar o campus universitário em território de convivência cultural, rompendo barreiras simbólicas que historicamente afastam parte da população dos espaços acadêmicos. Ao reunir oficinas, exposições, apresentações musicais, atividades infantis, feiras e ações educativas, o projeto amplia a visibilidade da produção cultural da universidade e estimula a circulação de diferentes públicos. A articulação intersetorial entre cultura, extensão e ciência reforça o caráter transversal da política cultural implementada pela Procult, ampliando suas interfaces com temas sociais, ambientais e educativos.

O projeto foi iniciado no mês de abril de 2025 e ao longo de sua programação mensal, o UFC de Portas Abertas apresentou uma diversidade de atividades que revelam não apenas a amplitude cultural da UFC, mas também sua capacidade de incluir saberes, tradições, corpos e perspectivas variadas. É importante destacar que os equipamentos

culturais da UFC já oferecem programações de forma gratuita no atendimento à sociedade, mas um dos desafios ainda é a abertura aos finais de semana, principalmente pelo quadro de servidores que compõem as equipes ainda não ser suficiente e também em função das limitações financeiras. Além disso, uma potencialidade do projeto se evidencia na sua realização de forma integrada, quando os equipamentos alinham suas atividades e buscam trabalhar em rede para consolidar cada edição com êxito.

Na edição de abril (1ª edição), além da abertura de exposições de arte — como a retrospectiva do artista Sérgio Lima no Museu de Arte da UFC — houve oficinas de fotografia, apresentações musicais e atividades de imersão nos espaços culturais da universidade, convidando diferentes públicos a explorar as práticas artísticas e estéticas em diálogo com a história e memória universitária.

No mês de Maio (2ª edição): as atividades se ampliaram com o retorno da tradicional *Feira do Zé* na Casa de José de Alencar, exibição de filmes com curadoria da Casa Amarela Eusélio Oliveira e programação especial na Seara da Ciência em comemoração ao *Dia da Caatinga* e ao mês das mães — articulando cultura, ciência, educação ambiental e memória regional. Oficinas, contação de histórias e jogos analógicos integraram diferentes gerações no espaço universitário.

Imagem 01: UFC de Portas abertas na Casa de José de Alencar



Acervo Procult UFC)

Em junho (3ª edição), a programação reforçou a pluralidade de linguagens com feira agroecológica, distribuição de mudas, exposição do V Salão Universitário (com obras em múltiplas linguagens — pintura, gravura, escultura, bordado e vídeo — que dão voz a estudantes e artistas em temas como identidade e futuro), cineclube, bordado coletivo e sessões de desenho com modelo vivo, ampliando as formas de participação cultural.

A 4ª edição, em julho, reuniu atividades como oficinas de pintura sustentável, show de ciências, projetos de extensão voltados à prevenção de doenças e hábitos saudáveis, recreação infantil, oficina de culinária vegana, biodança, além de serviços públicos oferecidos no campus junto a atividades culturais — fortalecendo a interface entre cultura, saúde e direitos sociais.

A 5ª edição, realizada em agosto, aconteceu no dia 23 de agosto de 2025, com programação gratuita voltada à celebração dos dois anos de atuação da Procult. Diferente de outras edições que se espalham por diversos campi, nesta ocasião as atividades foram concentradas principalmente na Reitoria da UFC e no Museu de Arte da UFC (Mauc), oferecendo um ambiente integrado de arte, ciência, cultura e convivência. O público pôde aproveitar os jardins da Reitoria para piqueniques e momentos de lazer, além de visitar exposições e participar de bate-papos e atividades interativas.

A programação artística incluiu apresentações musicais, dança-percussão com ritmos africanos, coreografias de danças tradicionais brasileiras, sets de DJ e ensaios abertos de grupos folclóricos, promovendo diversidade cultural e engajamento comunitário. Para o público infantil, foram oferecidas atividades circenses, peças teatrais e oficinas lúdicas, enquanto exposições, oficinas de aquarela e experiências de ciência tornaram o evento atraente para todas as idades. Também houve feiras, oficinas e até atividades voltadas para pets e orientação jurídica, reforçando a proposta de aproximar a universidade da sociedade e celebrar o papel da Procult em fomentar a cultura na UFC e na comunidade.

A sexta edição do projeto “UFC de Portas Abertas” foi realizada no dia 13 de setembro, com atividades no Campus do Benfica, na Seara da Ciência (Campus do Pici) e na Casa José de Alencar, reunindo atrações culturais, científicas e educativas para públicos de todas as idades. No Campus do Benfica, a programação incluiu piqueniques nos jardins da Reitoria, palestras, recital de piano, sessões de cinema para crianças e atividades no Museu de Arte da UFC, como desenho com modelo vivo, oficinas e apresentações musicais. Em outros espaços, como a Casa José de Alencar, houve a Feira do Zé com mais de 50 expositores de artesanato, gastronomia e livros, além de contação de histórias, oficinas e recreação infantil; já na Seara da Ciência foram oferecidas oficinas de crochê e construção de minifoguetes, rodas de conversa sobre saúde mental e outras atividades interativas.

Imagem 02: Atividades educativas na Reitoria da UFC



Foto: Guilherme Silva

No mês de outubro, a 7ª edição teve uma temática voltada à infância, as atividades incluíram rodas de conversa, oficinas de pipas e isogravura, feira agroecológica, educação ambiental marinha, observação solar e teatro, promovendo um

encontro entre ciência, arte, educação ambiental e desenvolvimento infantil. Participações musicais, exposições e iniciativas solidárias ampliaram a conexão com saberes populares e comunitários.

O projeto não teve edição no mês de novembro por ser um período em que o calendário da UFC mantém uma agenda mais intensa com a realização do seu maior evento acadêmico, os Encontros Universitários, que envolve todos os campi e unidades acadêmicas e administrativas, inviabilizando assim a produção do projeto.

E em dezembro (8ª edição), foi realizada uma edição especial que celebrou o espírito natalino com uma programação cultural ampla distribuída pelos equipamentos culturais e pela primeira vez distribuída em três turnos. Pela manhã, entre 9h e 13h, atividades voltadas para todas as idades aconteceram no Museu de Arte da UFC (MAUC), na Seara da Ciência e na Casa José de Alencar, incluindo exposições, ateliês artísticos, oficinas, apresentações teatrais, ações educativas e recreativas, além do Cineclube Matinê infantil e atividades ambientais e de literatura para crianças e famílias.

No período da tarde e noite, os Jardins da Reitoria da UFC foram transformados em cenário de celebração com feiras (como a Feira Agroecológica da Reforma Agrária e a Feira Negra de Fortaleza), encontros da economia criativa e uma sequência de concertos e apresentações musicais. O público prestigiou as apresentações da Camerata de Cordas da UFC, coral do projeto Ceará Natal de Luz, Coral Senhora de Fátima, e da Orquestra Filarmônica Estrelas da Serra, além de vivenciar um ambiente de convivência e festa comunitária em clima natalino.

Essa edição especial reafirmou o compromisso do projeto com o acesso à cultura, à arte e à ciência, promovendo a participação colaborativa de diferentes grupos e expressões culturais da universidade e da sociedade. Ao integrar música, educação, ações ambientais e tradições artísticas em um programa sistemático e inclusivo, o UFC de Portas Abertas fortaleceu seu papel como política cultural que aproxima a comunidade dos espaços públicos e acadêmicos.

A análise do projeto permite compreendê-lo como uma política cultural de acesso e participação, uma vez que institucionaliza ações regulares voltadas à democratização dos bens simbólicos produzidos pela universidade. Diferentemente de eventos pontuais, o UFC de Portas Abertas estrutura-se como programação sistemática, fortalecendo a continuidade das ações e promovendo a circulação de saberes e práticas culturais diversas em espaços públicos e acadêmicos.

4. Impactos Socioculturais e Desafios

Os impactos do UFC de Portas Abertas podem ser analisados em duas dimensões principais: interna e externa. Internamente, o projeto fortalece a participação de estudantes, servidores técnicos e docentes em atividades culturais e extensionistas, contribuindo para a formação integral. Externamente, amplia a circulação de públicos diversos no espaço universitário, favorecendo o reconhecimento da UFC como polo cultural.

Ao longo das oito edições do projeto em 2025, o projeto contou com um total de 243 atrações na programação, entre projetos da UFC e iniciativas convidadas, além dos expositores da Feira do Zé e da feira criativa na Reitoria nas edições especiais nos meses de agosto e dezembro, que teve um total de 310 expositores (a Feira do Zé mobiliza de 45 a 50 expositores a cada edição).

Com relação ao público impactado diretamente com o projeto foi registrado um total de 7.498 pessoas participantes nos espaços do projeto. Um número que em um primeiro olhar parece acanhado, com necessidade de ser ampliado, mas considerando os desafios atuais de mobilizar público presencial para programações ao ar livre somados às dificuldades de formação de público espontâneo, pode-se considerar uma quantidade razoável de público.

Tabela 01: Estimativa de público nas edições do UFC de Portas Abertas

UFC de Portas Abertas 2025	
Edição	**Público**

1ª Edição - 05/04/25	485
2ª Edição - 10/05/25	1251
3ª Edição - 14/06/25	1223
4ª Edição - 05/07/25	1239
5ª Edição - 23/08/25	1688
6ª Edição - 13/09/25	749
7ª Edição - 11/10/25	863
8ª Edição - 06/12/25	1820
Total	**7.498**

Fonte:Relatório interno de Gestão Procult/UFC 2025

Sob a perspectiva da democratização cultural, o projeto contribui, em primeiro lugar, para a redução de barreiras econômicas, ao assegurar a gratuidade integral das atividades. Em um contexto de desigualdades sociais persistentes, a eliminação do custo de ingresso, oficinas e apresentações amplia significativamente a possibilidade de participação de diferentes segmentos sociais, especialmente aqueles historicamente afastados dos circuitos formais de arte e cultura. A gratuidade, nesse sentido, não se limita a um aspecto financeiro, mas opera como estratégia de equidade, reafirmando o acesso à cultura como direito e não como privilégio.

Além disso, observa-se a ampliação do acesso físico aos equipamentos culturais, ao promover a ocupação de espaços institucionais da Universidade Federal do Ceará por públicos externos à comunidade acadêmica. Museus, galerias, auditórios, jardins e equipamentos científicos tornam-se territórios de convivência e fruição cultural, rompendo simbolicamente com a ideia de universidade como espaço restrito. Ao incentivar a circulação da população nos campi, o projeto contribui para a

ressignificação desses ambientes como bens públicos, fortalecendo a dimensão territorial da política cultural universitária.

Importante reforçar que a iniciativa de realização do UFC de Portas Abertas deriva da pactuação da Procult com os equipamentos e os servidores para que um sábado de cada mês houvesse um mutirão na produção, além da pré-produção nas semanas anteriores com a organização da programação e sua divulgação. É uma ação que demonstra o compromisso de todos os envolvidos para que haja continuidade e efetividade nas ações do projeto.

Outro ponto relevante é a formação de público para as artes, aspecto estratégico para a consolidação de políticas culturais de longo prazo. Ao proporcionar experiências estéticas diversificadas — musicais, visuais, cênicas e científicas — o projeto estimula o contato inicial ou continuado com linguagens artísticas, favorecendo a construção de repertório cultural. A formação de público não se dá apenas pela oferta pontual de atividades, mas pela recorrência das edições, que estimulam o retorno e consolidam hábitos de fruição cultural. Trata-se de um processo formativo que dialoga com a educação não formal e amplia as possibilidades de participação cidadã.

A integração entre saber científico e artístico constitui igualmente uma dimensão estruturante da proposta. Ao articular exposições, oficinas, experimentações científicas e manifestações artísticas, o projeto evidencia a transversalidade da cultura no ambiente universitário. Essa aproximação contribui para superar dicotomias tradicionais entre ciência e arte, reconhecendo ambas como formas legítimas de produção de conhecimento. A universidade, nesse contexto, afirma-se como espaço plural, onde diferentes epistemologias dialogam e se complementam.

Ao abrir seus espaços à comunidade, a Universidade Federal do Ceará reafirma seu compromisso com a função social da universidade pública, promovendo inclusão cultural e fortalecendo a dimensão cidadã da cultura. A iniciativa reforça o papel da instituição como agente de transformação social, articulando ensino, pesquisa e extensão em uma perspectiva ampliada de formação humana. A cultura, nesse cenário,

deixa de ser atividade periférica e passa a integrar o projeto institucional como eixo estruturante de democratização do conhecimento.

Entretanto, desafios permanecem. A ampliação da comunicação para públicos periféricos demanda estratégias mais territorializadas e parcerias com escolas, coletivos culturais e organizações comunitárias, a fim de diversificar o perfil do público participante. A mensuração de impacto e consolidação de indicadores de avaliação cultural também se mostram fundamentais para qualificar a política, permitindo analisar alcance, diversidade de público e efeitos formativos. Por fim, a sustentabilidade institucional e orçamentária constitui aspecto central para a continuidade da iniciativa, exigindo planejamento, previsibilidade de recursos e inserção estruturada da política cultural no planejamento estratégico da universidade.

5. Conclusão

O *UFC de Portas Abertas* evidencia a potência da cultura como eixo estruturante da extensão universitária. Ao integrar arte, ciência e educação, o projeto reafirma a universidade como espaço público de produção simbólica e convivência democrática. Mais do que um evento pontual, consolida-se como política institucional continuada, capaz de articular diferentes setores acadêmicos e administrativos em torno de uma agenda cultural compartilhada, fortalecendo a transversalidade da cultura no cotidiano universitário.

A iniciativa aproxima-se de concepções contemporâneas de universidade aberta, nas quais o conhecimento circula para além dos muros institucionais, dialogando com comunidades e promovendo intercâmbio cultural. Nesse sentido, o projeto não apenas difunde cultura, mas contribui para a construção de uma política cultural universitária sistemática e inclusiva, que reconhece a diversidade de públicos, linguagens e territórios. Ao promover o encontro entre comunidade interna e externa, a Universidade Federal do Ceará fortalece vínculos sociais e amplia sua legitimidade como instituição pública comprometida com o desenvolvimento cultural.

A experiência demonstra que a política cultural no âmbito da universidade pública pode operar como instrumento estratégico de democratização do acesso às artes e à cultura. Ao institucionalizar ações regulares, gratuitas e interdisciplinares, a UFC consolida práticas que contribuem para a formação de público, para a valorização da produção artística local e para a afirmação da cultura como direito. Tal perspectiva amplia o entendimento da extensão universitária como processo dialógico, no qual a universidade aprende com a sociedade ao mesmo tempo em que compartilha seus saberes.

Além disso, o projeto revela a importância da cultura como dimensão formativa, ao possibilitar experiências estéticas, científicas e educativas que impactam tanto estudantes quanto a comunidade externa. Essa dimensão formativa extrapola o currículo formal e contribui para a construção de uma formação integral, crítica e sensível às múltiplas expressões culturais. Ao estimular a convivência democrática em seus espaços, a universidade reafirma seu papel como promotora de cidadania cultural.

Outro aspecto que deve ser considerado nesta conclusão são os efeitos integradores que o projeto tem produzido em outros setores da Universidade como, por exemplo, a demanda crescente de projetos de extensão por participação e a integração de unidades administrativas como a Secretaria do Meio Ambiente, mostrando o potencial que pode ser uma onda. Externamente também podemos lembrar das parcerias com órgãos governamentais, da sociedade civil e terceiro setor, para prestação de serviços nas programações oferecidas.

Por fim, a continuidade e o fortalecimento do *UFC de Portas Abertas* dependem da consolidação de mecanismos de avaliação, planejamento estratégico e sustentabilidade institucional. Investir na sistematização de dados, na ampliação da comunicação com territórios periféricos e na diversificação de parcerias pode potencializar ainda mais o alcance da iniciativa. Pesquisas futuras podem aprofundar a análise de impacto junto aos públicos participantes, contribuindo para a consolidação de indicadores que fortaleçam a política cultural universitária como campo estratégico de atuação e como referência para outras instituições públicas de ensino superior.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Gabriela. *UFC de Portas Abertas: quarta edição do projeto acontece neste sabádo, 5*. Portal O POVO. Notícia. 04 de julho de 2025. Disponível em: https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2025/07/04/ufc-de-portas-abertas-quarta-edicao-do-projeto-acontece-neste-sabado-5.html Acesso em: 20 de fev.2026.

CALABRE, Lia. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Crítica y Emancipación, (1): 53-76, junio 2008.

OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de; CAMURÇA, Eulália Emília Pinho; BEZERRA, Glícia Maria Pontes; GOUVEIA, Sandro Thomaz. Relato de experiência: construindo o Plano de Cultura da Universidade Federal do Ceará. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 14., 2025, Rio de Janeiro. Anais do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025. p. 2251-2264.

SAVIANI, Dermeval. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. 19. ed. São Paulo: Autores Associados, 2021.

SOUZA, de Valmir. Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, *[S. l.]*, n. 14, p. 97–107, 2018. DOI: 10.22409/pragmatizes.v0i14.10477. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10477. Acesso em: 20 fev. 2026.

TURINO, Célio. *Sementeira: grãos para transformar radicalmente a sociedade via políticas culturais*. São Paulo: Autonomia Literária, 2025.

Universidade Federal do Ceará. *Sexta edição do UFC de Portas Abertas acontece no dia 13 de setembro.* Fortaleza: Procult UFC, 2025. Disponível em: https://procult.ufc.br/pt/sexta-edicao-do-ufc-de-portas-abertas-acontece-no-dia-13-de-setembro/. Acesso em: 20 fev. 2026.

—— . *UFC de Portas Abertas celebra 2 anos da Procult*. Fortaleza: Procult UFC, 2025. Disponível em: https://procult.ufc.br/pt/ufc-de-portas-abertas-2-anos-da-procult/. Acesso em: 20 fev. 2026.

—— . *Edição especial de Natal do UFC Portas Abertas será no dia 6 de dezembro*. Notícia. Procult UFC, 2025. Disponível em: https://procult.ufc.br/pt/ufc-portas-abertas-de-natal/ Acesso em: 10 de fev.2026.

CULTURA E FRUIÇÃO: A PERCEPÇÃO DOS ESTUDANTES SOBRE O LUGAR DA CULTURA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Carla Melo da Escóssia[1]
Eulália Emília Pinho Camurça[2]
Jocastra Holanda Bezerra[3]
Glícia Maria Pontes Bezerra[4]
Sandro Thomaz Gouveia[5]
Lady Dayana Silva de Oliveira[6]

RESUMO:
Este artigo analisa os dados de uma sondagem realizada pela Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará junto à comunidade acadêmica, especialmente aos discentes, no âmbito da elaboração do Plano de Cultura da Universidade, acerca das formas e condições de acesso cultural. Como metodologia, utilizou-se o meio digital para aplicação de um questionário, com questões estruturadas. Os resultados da sondagem trouxeram dados relevantes sobre as formas e condições de acesso cultural da comunidade acadêmica. O questionário contou com 2.534 respondentes, dos quais 95,82% eram estudantes. Os dados indicaram que 42% desconheciam a Procult UFC, 38,8% nunca frequentaram equipamentos culturais e 42% os acessam apenas em eventos especiais. Além disso, 28,2% apontaram a necessidade de ampliar a divulgação das ações culturais. Desse modo, os dados suscitam importantes reflexões sobre o caráter democrático dessas ações e o real acesso da comunidade estudantil a elas. Também apontam a necessidade de fortalecer a escuta e a participação para democratizar o acesso e consolidar a universidade como lugar de encontro e culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, Políticas Culturais, Universidade.

[1] Doutora em Sociologia (UFC). Professora e coordenadora do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Ceará (UECE), e técnica da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: carladaescossia@ufc.br
[2]Doutora em Direito (UFC). Professora da Faculdade de Economia, Administração, Atuária e Contabilidade, atualmente Coordenadora de Projetos e Assuntos Interinstitucionais da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: eulaliacamurca@ufc.br
[3]Mestre em Políticas Públicas e Sociedade pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Produtora Cultural da Pró-reitoria de Cultura da UFC (Procult/UFC), Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: jocastra.holanda@ufc.br
[4]Doutora em Sociologia (UFPE). Professora Associada do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, atualmente Pró-reitora adjunta de Cultura da UFC. E-mail: glicia@ufc.br
[5]Doutor em Química pela Universidade Federal de São Carlos. Professor do programa de pós-graduação em Gastronomia da UFC, atualmente Pró-reitor de Cultura da Universidade Federal do Ceará. E-mail: stgouveia@gmail.com
[6]Doutora em Estudos da Mídia (UFRN). Produtora Cultural na Universidade Federal do Ceará, atualmente é Coordenadora de Difusão e Produção Cultural da Pró-reitoria de Cultura da UFC. E-mail: dayanaoliveira@ufc.br

1. Introdução

Este estudo analisa os desafios da Universidade na institucionalização da cultura, que ganhou centralidade além do ensino, pesquisa e extensão. Nas últimas décadas, as Instituições de Ensino Superior (IPES) brasileiras avançaram com políticas culturais, redes de articulação e planos de cultura.

Nesse contexto, surge a Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará (PROCULT UFC), criada em agosto de 2023, uma das cinco Pró-reitorias da rede federal de universidades brasileiras que tratam exclusivamente de questões culturais e que vêm fortalecendo ações afirmativas nos últimos 10 anos.

Em dois anos e meio, a PROCULT UFC promoveu inúmeras ações artístico-culturais. Uma das primeiras atribuições da unidade foi a elaboração do Plano de Cultura da UFC, conduzida por meio de uma metodologia participativa, que envolveu consultas públicas, seminários formativos e deliberativos, além de enquetes plebiscitárias, sempre pautada na democracia e na transversalidade da cultura no contexto universitário. Compreendendo que a cultura e as políticas públicas se constroem de forma participativa, o Plano de Cultura adotou o lema “Cultura se faz junto!” e assumiu “a missão de entender a cultura sobre o viés da diversidade, da inclusão e da transversalidade com o objetivo de institucionalizar as ideias em documento norteador de forma inclusiva e colaborativa” (OLIVEIRA et al., 2025).

Além disso, como parte das primeiras ações na construção do Plano, a PROCULT UFC realizou uma sondagem com o objetivo de levantar dados sobre o consumo de produtos culturais da comunidade acadêmica, especialmente os discentes.

Como metodologia, utilizou-se o meio digital para aplicação de um questionário, com questões estruturadas. Os resultados da sondagem trouxeram dados relevantes sobre as formas e condições de acesso cultural da comunidade acadêmica, especialmente dos discentes, além de suscitar reflexões sobre o caráter democrático dessas ações e o real acesso da comunidade estudantil a elas. Também apontaram a necessidade de fortalecer a escuta e a participação para democratizar o acesso e consolidar a universidade como lugar de encontro e culturas.

2. O lugar da cultura nas Universidades

Nas últimas décadas tem-se ampliado a compreensão da transversalidade da cultura na vida acadêmica, não apenas no ensino, pesquisa e extensão, mas também como elemento fundamental para o desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade, valorização da diversidade cultural e promoção de cidadania.

Atualmente, o Brasil conta com apenas cinco Pró-reitorias dedicadas exclusivamente à cultura nas universidades públicas federais, sendo que as três mais recentes são a Procult da UFMG, criada em 2022, a Procult da UFC, em 2023, e a Procult da UFPE, em 2025. Nesse caso, as Pró-reitorias de Cultura passam a ocupar uma posição estratégica no organograma administrativo das universidades, equiparada às demais áreas consideradas centrais, isto é, ensino, pesquisa e extensão - que tradicionalmente contam com Pró-reitorias próprias. Com isso, a cultura passa a ser compreendida mais do que uma dimensão administrativa central, mas como uma relevante dimensão política, ao integrar os eixos fundamentais da formação integral e transversal dos sujeitos no ensino superior. Como observou Rubim (2019, p.9), ao analisar as políticas culturais nas universidades brasileiras, “a atuação cultural da universidade ocorre em múltiplas dimensões. Em um sentido amplo, a formação de todos seus estudantes implica no acionamento de culturas humanísticas e técnicas, quaisquer que sejam suas áreas de conhecimento”.

Desde sua fundação, há setenta anos, a Universidade sempre teve uma forte ligação com a cultura. Isso se reflete tanto nas suas infraestruturas e espaços dedicados à cultura quanto nas múltiplas publicações, eventos, exposições, projetos de extensão e pesquisas realizadas. A UFC exerce um papel fundamental no cenário cultural do Estado do Ceará, contribuindo significativamente para o fortalecimento da cultura como área do saber e para a formação de profissionais que se tornaram referências nas artes e na cultura. A criação da Pró-reitoria é, portanto, resultado deste longo caminhar e acontece uma década depois da sua pedra fundante, a criação da unidade administrativa da Secretaria de Cultura Artística da UFC (Secult-Arte UFC) - posteriormente

denominada Secretaria de Cultura da UFC (Secult UFC). É nesse contexto de fortalecimento da institucionalização da cultura nas Universidades que a Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará (PROCULT UFC), localizada no Nordeste brasileiro, é criada em 2023.

A PROCULT UFC atua no campo da formação, da produção e da fruição cultural. Desde o seu início, parte da compreensão de que a cultura deve perpassar todas as áreas do conhecimento científico, configurando-se como um elemento transversal que estrutura a vida cotidiana da universidade e amplia suas interações com a sociedade. Além dos desafios inerentes a essas frentes de atuação, a Pró-Reitoria também coordena e articula uma rede composta por 9 equipamentos e espaços culturais em pleno funcionamento — Museu de Arte da UFC, Seara da Ciência, Casa Amarela Eusélio Oliveira, FM Universitária 87,9, Memorial da UFC, Casa de José de Alencar, Centro Cultural Bergson Gurjão, além dos espaços Centro de Convivência da UFC, Praça Cultural São Pedro e Concha Acústica da UFC. Essa rede vem sendo fortalecida por meio de ações integradas e iniciativas conjuntas, que promovem uma atuação mais articulada, acessível e democrática da cultura na universidade.

No processo de elaboração do Plano de Cultura, como já mencionado, a PROCULT UFC realizou uma ampla sondagem junto à comunidade acadêmica com o objetivo de mapear os hábitos de consumo cultural na Universidade. A iniciativa constituiu uma etapa fundamental para o diagnóstico do campo cultural da UFC, ao possibilitar a identificação de práticas, interesses, níveis de acesso e formas de apropriação dos bens culturais, aqui compreendidos como o “conjunto de processos socioculturais nos quais se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77). Os dados levantados oferecem subsídios concretos para a definição de diretrizes, prioridades e estratégias que orientem as políticas culturais da instituição de maneira mais qualificada e alinhada às demandas da comunidade universitária.

A seguir analisamos os resultados dessa sondagem, ao passo que refletimos sobre as formas e condições de acesso cultural da comunidade acadêmica, especialmente dos discentes, e sobre os desafios da Universidade na institucionalização

da cultura para garantir o acesso democrático à produção e fruição cultural no contexto universitário.

3. Análise dos dados da sondagem na UFC

A sondagem teve, inicialmente, o objetivo de conhecer melhor a comunidade acadêmica da UFC. Entretanto, gerou importantes dados sobre formas e condições de acesso da comunidade, em especial dos discentes, a produtos culturais e complementou dados para a implementação do Plano de Cultura da Universidade, com orientações para as diretrizes gerais.

Utilizou-se o meio digital para aplicação de um questionário, com 26 questões estruturadas, com a opção de múltipla escolha. O questionário da sondagem foi disponibilizado de forma online, no período de 11 de novembro de 2024 a 22 de outubro de 2025. Como estratégia para ampliação do alcance entre os respondentes, também foi feita a aplicação do questionário de forma presencial em locais de maior circulação da comunidade acadêmica, como o Restaurante Universitário e as Bibliotecas dos Campi do Pici e Benfica. Nestas ações foi importante o contato presencial, principalmente com os estudantes, para explicar a importância do Plano de Cultura para o ecossistema cultural da Universidade.

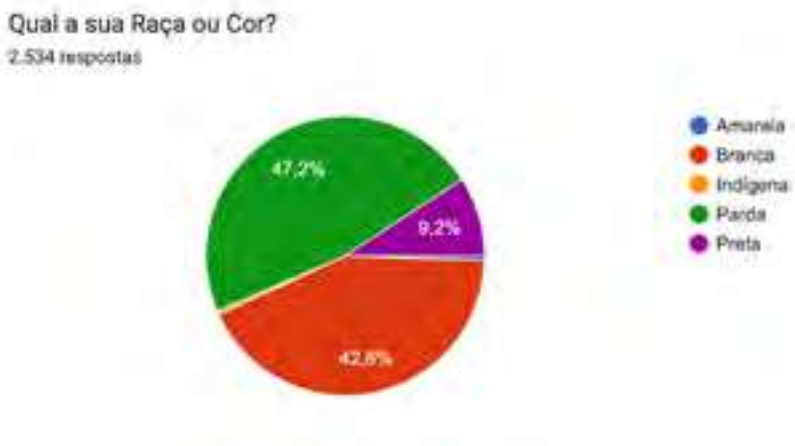
Um total de **2.534 pessoas** responderam à sondagem e, nesse universo, **95,82% era composto por estudantes**. Sobre o perfil dos respondentes, temos a assinalar que a sondagem alcançou majoritariamente o público discente jovem: 95,8% era de discentes, com idade que varia entre 17 e 71 anos, sendo composto predominantemente por jovens de 17 a 22 anos (65,03%), com 20,84% de 23 a 30 anos, 8,20% de 31 a 40 anos e 5,93% acima dos 40 anos. Quanto ao gênero, os dados revelam uma participação diversa, com predominância de mulheres cisgênero (51,7%), homens cisgênero (40,8%) e com o percentual de 5,8% distribuídos entre homens e mulheres trans, travesti, não-binário, fluido, agênero, demiboy, e 1,7% para a opção “prefiro não responder”.

(Gráfico 1 - Identidades de Género)



No que se refere à autodeclaração racial, observa-se um perfil condizente com a realidade das universidades públicas brasileiras, marcado pela diversidade étnico-racial, com maioria de estudantes que se identificam como pardos (47,2%) e pretos (9,2%), somados aos estudantes brancos (42,6%), amarelos (0,5%) e indígenas (0,4%). Além disso, 4,8% dos respondentes declara possuir algum tipo de deficiência, seja física, visual, auditiva, intelectual e/ou múltipla.

(Gráfico 2 - Autodeclaração racial)

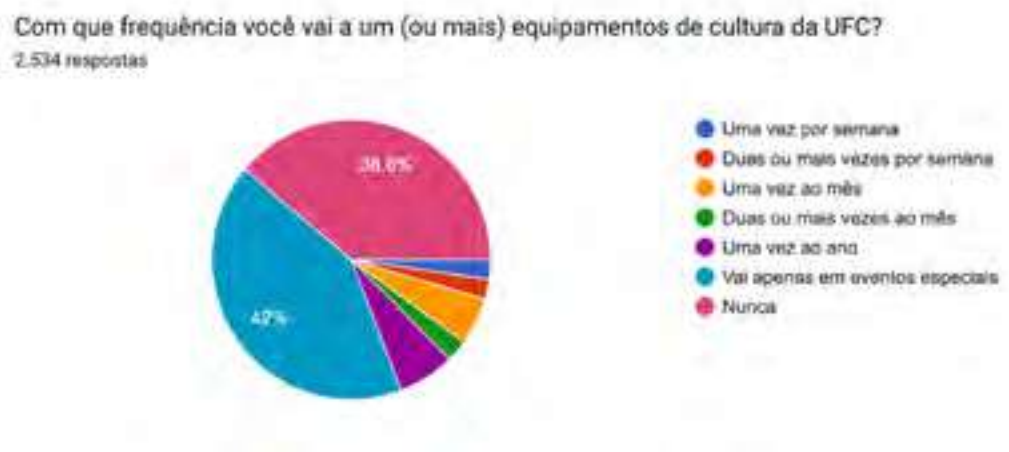


Esses dados evidenciam a pluralidade de identidades presentes no corpo discente e reforça o desafio e a necessidade de se desenvolver políticas culturais sensíveis às

questões de gênero, raça, deficiência e condições sociais à promoção do acesso e à fruição cultural de forma equitativa e inclusiva na Universidade.

Sobre o conhecimento acerca da Pró-Reitoria de Cultura, a pesquisa trouxe os percentuais: **58% conheciam**, enquanto **42% desconheciam** sua existência. Em relação à visita aos equipamentos culturais, os dados revelaram que **38,8% nunca frequentaram** e **42% afirmaram frequentar em eventos especiais** (Gráfico 3).

(Gráfico 3 - Frequência aos equipamentos de cultura da UFC)



Os dados também revelam que, além de desconhecerem a Pró-Reitoria de Cultura e apresentarem baixa frequência aos equipamentos culturais, os respondentes demonstram desconhecimento em relação às atividades artísticas e culturais. Isso se evidencia no fato de que **44,4%** dos respondentes da pergunta sobre "a qualidade das atividades culturais realizadas na UFC" afirmaram "**desconhecer a qualidade dos eventos**" (Gráfico 4). Além disso, outro dado reforça esse cenário: **59,9%** dos respondentes declararam "**não ter informações**" para avaliar "os itens de acessibilidade disponibilizados nos eventos culturais da UFC" (Gráfico 5).

(Gráfico 4 - Avaliação da qualidade das atividades culturais realizadas na UFC)

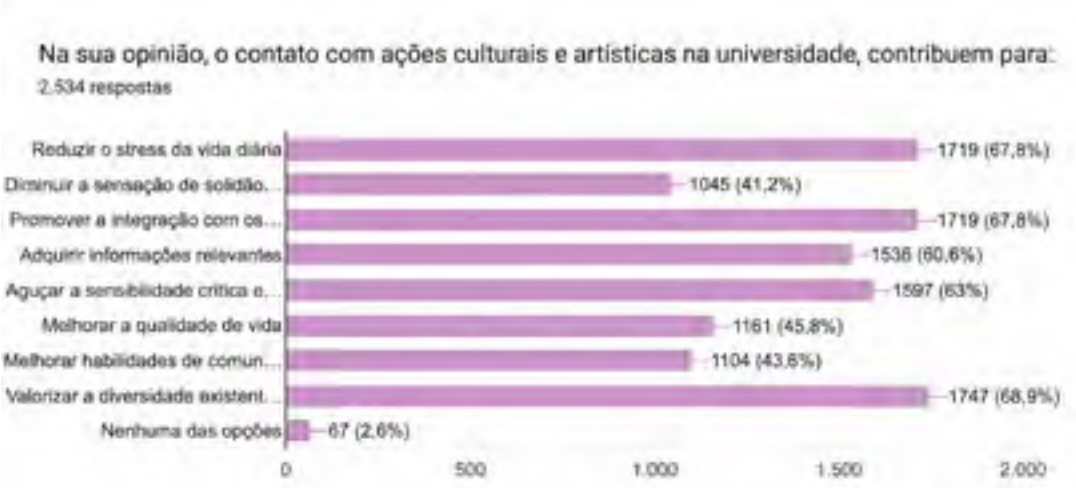


(Gráfico 5 - Avaliação dos itens de acessibilidade disponibilizados nos eventos culturais da UFC)



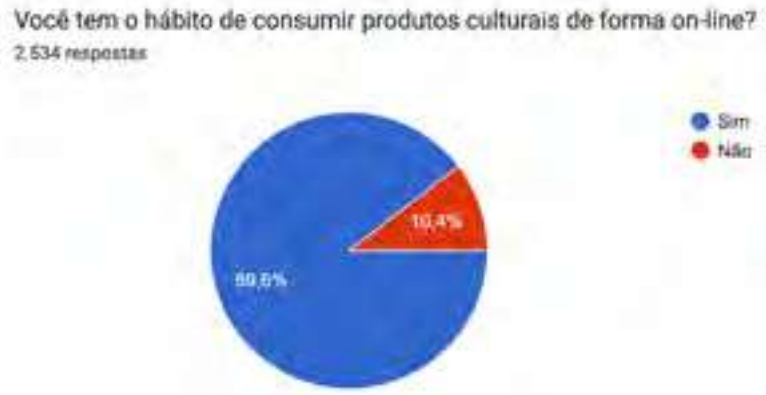
Para identificar as principais razões que levam a comunidade a consumir produtos culturais na Universidade, foi realizada uma pergunta específica. Entre as respostas, destacam-se: 68,9% “valorizar a diversidade existente da UFC", 67,8% “reduzir o stress da vida diária”, 67,8% para "promover a integração com os colegas", 63% “aguçar a sensibilidade crítica e criativa", 60,6% “adquirir informações relevantes”, e 41,2% para “reduzir a sensação de solidão”.

(Gráfico 6 - Razões para consumir ações culturais e artísticas na UFC)

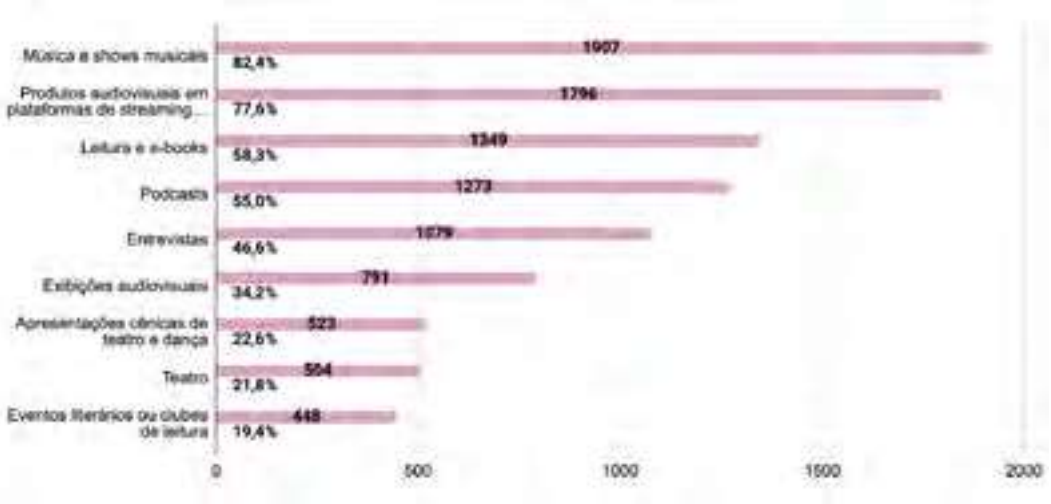


Um dado merece nossa especial atenção: o que diz respeito ao consumo que se faz via internet. A questão “Você tem o hábito de consumir produtos culturais de forma on-line?” obteve “sim” em 89,6%, contra 10,4% para “não”. Os principais produtos consumidos: músicas e shows musicais, apresentações cênicas, produtos audiovisuais, e-books, teatro, entrevistas e podcasts, além de leitura e eventos literários.

(Gráfico 7 - Hábito de consumo de produtos culturais de forma on-line)

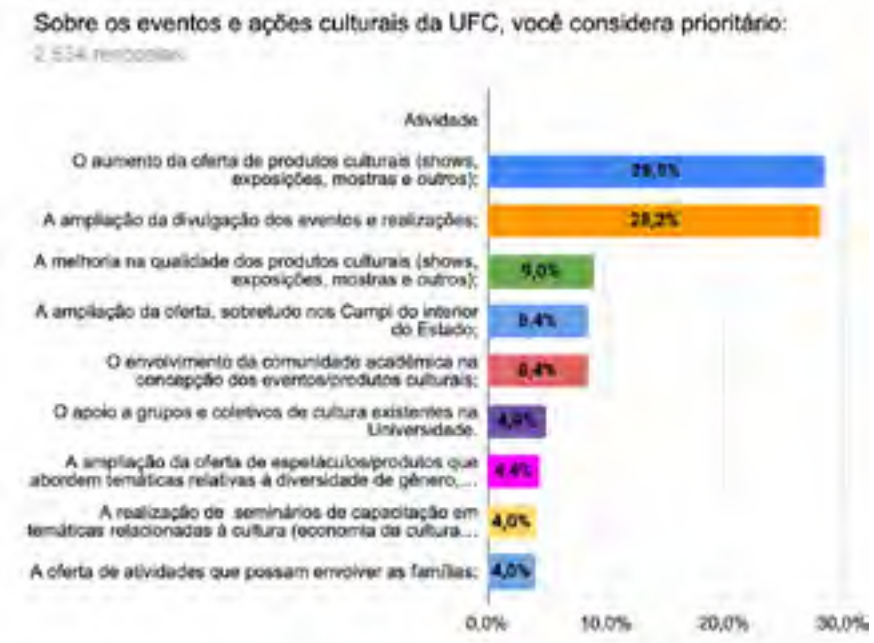


(Gráfico 8 - Tipos de produtos culturais mais consumidos)



Por fim, outro aspecto importante da sondagem diz respeito à percepção dos discentes sobre o que deve ser priorizado na oferta de produtos culturais na Universidade, com destaque para dois aspectos centrais: 28,5% “O aumento da oferta de produtos culturais (shows, exposições, mostras e outros)” e 28,2% “a ampliação da divulgação dos eventos e realizações”.

(Gráfico 9 - Eventos e ações culturais consideradas prioritárias)



A partir dessa coleta de dados constatamos que temos uma comunidade diversa e disponível para participar de ações culturais propostas pela Pró-reitoria e pelos equipamentos culturais. Porém, os índices de frequência e conhecimento dos equipamentos culturais ainda são baixos e merecem, pois, uma atenção especial no que se refere à divulgação e adequação das suas programações que reflita os reais interesses do público discente, que representa maior parcela entre os respondentes.

Quando observamos que 28,5% (Gráfico 9) dos respondentes da sondagem sugeriram “o aumento da oferta de produtos culturais (shows, exposições, mostras e outros)”, é necessário considerar, do ponto de vista institucional, que somente no ano de 2025 a Procult realizou 3.006 ações artístico-culturais, conforme dados do Relatório de Gestão 2025, por meio de suas coordenadorias e equipamentos vinculados. Entretanto, ao verificarmos que 38,8% (Gráfico 3) do público declarou nunca ter frequentado equipamentos culturais da Instituição, esse dado nos conduz à reflexão sobre o caráter democrático dessas ações e sobre o efetivo acesso da comunidade discente às iniciativas culturais promovidas pela Universidade.

Se, por um lado, observamos uma oferta expressiva de ações culturais, fruto do trabalho coordenado da PROCULT UFC junto aos equipamentos culturais, e já respondendo à demanda identificada pela sondagem quanto à necessidade de ampliação da oferta cultural. Por outro lado, refletimos sobre a efetividade das estratégias de comunicação e divulgação adotadas. Questionamos, assim, se essas ações conseguiram, de fato, dialogar com o público discente e alcançar níveis adequados de informação e engajamento para a participação ativa destes na programação artística e cultural da Universidade.

A sondagem revelou ainda que, mesmo sendo avassalador o consumo de produtos via internet, os produtos mais consumidos ainda são relacionados às artes, figurando em primeiro lugar a música, o teatro e as apresentações cênicas. O caráter democratizante do acesso, via internet e redes sociais, reflete o outro lado da moeda em que boa parte da população brasileira não têm acesso a bens culturais, como shows de grandes nomes, e-books, espetáculos teatrais e outros.

Por outro lado, a pesquisa reforça o componente do consumo da arte na Universidade como um elemento de conexão, de fortalecimento do convívio e da sociabilidade entre pares, assim como uma forma de aliviar as situações de estresse do dia a dia.

Dessa forma, a análise dos dados nos mostra que o desafio contemporâneo das políticas culturais universitárias não reside exclusivamente na expansão quantitativa das ações, mas sim na qualificação das estratégias de mediação, comunicação e participação. A construção de uma política cultural efetivamente democrática exige diagnóstico contínuo dos hábitos culturais da comunidade acadêmica, integração entre programação presencial e ambientes digitais, e desenvolvimento de mecanismos que transformem oferta institucional em experiência cultural significativa. A cultura, nesse horizonte, deixa de ser apenas programação complementar e afirma-se como eixo estruturante da vida universitária e da formação cidadã.

4. Conclusão

As informações e os dados da sondagem evidenciam o papel transversal que a arte e a cultura ocupam na vida acadêmica dos discentes, bem como a relevante necessidade de atuação da PROCULT UFC de forma articulada com outras pró-reitorias. Essa articulação pode contribuir para a formulação de políticas culturais mais amplas, integradas às dimensões acadêmicas do ensino, da pesquisa e da extensão, buscando a ampliação do acesso democrático à produção e à fruição cultural no contexto universitário.

Além dos aspectos já apontados, outras questões são centrais para a reflexão e para a construção de perspectivas de superação desse desafio. É fundamental identificar quais barreiras, sejam elas físicas, econômicas, sociais, simbólicas ou comunicacionais, contribuem para que parte dos estudantes não frequente ou ainda desconheça os espaços culturais da UFC. Além disso, faz-se necessário delinear estratégias capazes de reduzir o percentual de não frequentadores e ampliar a participação discente na fruição cultural universitária.

Os desafios são muitos para superar as desigualdades de acesso à produção e fruição cultural, aliados à ausência de políticas culturais federais estruturantes e contínuas de promoção da cultura nas Universidades. Como afirma Albino Rubim (2016, p. 159) vive-se o paradoxo de um lugar cultural por excelência, como a instituição universitária, conviver com a ausência de políticas culturais que potencializem essa dimensão cultural.

Concluímos ainda que a consolidação de uma política cultural universitária efetivamente democrática exige planejamento estratégico, articulação institucional, diagnóstico contínuo e participação social. Mais do que ampliar indicadores quantitativos de ações realizadas, o desafio reside em promover experiências culturais significativas, capazes de integrar formação acadêmica, cidadania e bem-estar.

Acreditamos que a escuta e o envolvimento participativo da comunidade acadêmica são passos importantes na construção de um Plano de Cultura que reflita seus interesses, prioridades e desejos de acesso e vivência cultural, fortalecendo o papel da universidade como lugar de encontro, de trocas e de democratização das políticas culturais.

Referências Bibliográficas

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos:* conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

MENCARELLI, Fernando. *O FORCULT e as políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior:* Uma memória. XVII Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura, Salvador-Bahia, 2021.

OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de; CAMURÇA, Eulália Emília Pinho; BEZERRA, Glícia Maria Pontes; GOUVEIA, Sandro Thomaz. *Relato de experiência: construindo o Plano de Cultura da Universidade Federal do Ceará.* In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 14., 2025, Rio de Janeiro. Anais do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025. p. 2251-2264..

RUBIM, Albino. *Dilemas Culturais da universidade na atualidade*. In: A ousadia da Criação – Universidade e Cultura (Coordenação: Albino Canelas Rubim) – 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2016. Vários autores. P.147-162

_____. *Universidade, cultura e políticas culturais.* Revista de Educação Popular, Uberlândia, edição especial, p. 6–17, 2019.

VIANA, Beatriz Lizaviêta V. [et al.] (Organização). *Cultura se faz junto:* Pró-reitoria de cultura da UFC 2023-2025. [livro eletrônico]. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/83064> Acesso em 09 de fevereiro de 2026.

A TRAJETÓRIA DO GT ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO DA CULTURA NAS IPES - FORCULT (2023–2025)

Jessica Suzano Luzes[1]

RESUMO:
Esta comunicação apresenta a trajetória do grupo de trabalho (GT)[2] - "Organização do Trabalho da Cultura nas Instituições Federais de Ensino (IFEs)" do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior - FORCULT. O objetivo é dar visibilidade às ações do GT e incentivar o debate entre profissionais da área. O texto busca registrar, de forma sistematizada, os desafios enfrentados na estruturação do GT. Inicialmente, aborda o processo de criação do grupo com base em atas e iniciativas do Forcult - nos âmbitos nacional e regional. Os debates envolveram diferentes temas da ampla área da cultura, com importantes apontamentos sobre a defasagem dos requisitos dos cargos públicos para atuar em ações culturais na IPES. Essa discussão encaminhou o estudo empírico dos editais de concursos públicos entre os anos 2005 e 2025 visando mapear os tipos de cargos existentes e as demandas no setor cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Organização do trabalho, IPES, Profissionalização da cultura, Forcult.

Introdução

As discussões do Grupo de Trabalho (GT) - "Organização do Trabalho da Cultura nas Instituições Federais de Ensino (IFEs)"[3], instituído em 31 de agosto de 2023, dentro do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições Públicas de Ensino Superior - FORCULT, se situam nos debates sobre a profissionalização da cultura nas políticas culturais atuais.

Uma das formas de se entender a atuação destes profissionais é a partir da leitura do sistema cultural em uma lógica hierárquica. O sociólogo Albino Rubim (2009, 16) explicou que é mais comum conhecermos a figura do criador, algumas vezes entendido

[1] Desde 2023 atua como coordenadora do grupo de trabalho (GT) - "Organização do trabalho da cultura nas instituições públicas de ensino" do FORCULT. Doutora em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV). Técnica em assuntos educacionais na Divisão de Esporte, Cultura e Lazer (DECULT)/ Pró-reitoria de Políticas Estudantis (PR7) da UFRJ. E-mail: jessicaluzesgestaocultural@gmail.com.

[2] Integraram o GT diferentes colegas de trabalho, mas ficaram até o momento da pesquisa final: Gabriel Cid (UFRJ), Marise Figueira (UFRJ) e Vânia Helena da Silva Nogueira (UFPA).

[3] Pode ser denominada também como Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES), e se refere tanto às universidades quanto aos institutos federais. De forma estão inclusas: Universidades federais, Institutos federais, Centros federais de educação tecnológica (CEFETs) e o Colégio Pedro II. Trata-se de uma rede federal de educação profissional, científica e tecnológica composta por mais de 100 instituições.

como intelectual, cientista ou artista dotado de genialidade. Contudo, Rubim alerta que, para além da criação, há pelo menos outros movimentos como: a divulgação ou a transmissão e a organização da cultura.

O esforço teórico é para mostrar a complexidade do trabalho no âmbito da cultura, havendo em cada etapa profissionais com ações específicas. No caso da transmissão, a difusão e a divulgação cultural estariam sob responsabilidade de educadores e professores, e recentemente, vincula-se aos profissionais de comunicação e das mídias. E outra etapa, denominada a organização da cultura que seria estruturada, especialmente, por formuladores de políticas culturais, gestores e produtores culturais.

No que tange a essa última dimensão, Rubim (2009, p. 20) sugere mais 3 (três) distinções internas. A primeira se refere aos formuladores e dirigentes, que operam no nível sistemático e macrossocial das políticas culturais; a segunda que envolve os gestores, responsáveis por entidades ou projetos culturais permanentes, processuais e amplos; e também os produtores, cujo atuação estaria associada à projetos de caráter eventual e microssocial.

Essa importante referência explica a realidade por tipos ideais, havendo um esforço de sistematização para reunir habilidades de alguns cargos ou profissões na grande área da cultura. Contudo, o estudo - desenvolvido neste artigo - propõe-se a considerar as adversidades do cotidiano evidenciadas nas narrativas dos integrantes do grupo de trabalho, que frequentemente apontam, por exemplo, o acúmulo de funções, visto que é comum que os profissionais atuem de forma simultânea em múltiplas frentes, como transmissão, comunicação, gestão e produção cultural, entre outras devido às fragilidades institucionais.

Dessa forma, o artigo volta-se à análise dos diferentes cargos existentes no setor cultural na esfera pública, tomando como base o mapeamento de editais de concursos. Contudo, não se restringe à distinção entre categorias profissionais, enfatizando, sobretudo, as disputas por legitimação e reconhecimento dos diversos agentes envolvidos na realização das iniciativas culturais.

Histórico do Forcult

A memória das etapas formadoras do Forcult pode ser encontrada em diferentes fontes[4], e para esta análise o enfoque são os pronunciamentos dos membros, assim como as atas dos encontros e documentos resultantes dos encontros. Busca-se entender melhor ass articulações iniciais, visando indícios dos fundamentos dessa articulação.

Na plataforma do YouTube, encontra-se o vídeo intitulado *Sociedade em ação: trajetória do Forcult*, produzido para o Festival do Conhecimento da UFRJ, em 2021[5]. Trata-se de uma conversa com a professora Malu Arruda[6] e o gestor cultural Fábio Cerqueira[7], mediada por mim.

Dentre as diferentes lembranças relatadas pelos partícipes, resgata-se a fala do gestor cultural, Fábio Cerqueira — que posteriormente se tornou a primeira presidência nacional do Forcult (2021-2023). Ele mencionou o contexto de estruturação do *Fórum* detalhando as primeiras articulações entre instituições de ensino: Fórum de Cultura (FIC) das Universidades do Rio de Janeiro[8] e *Corredor Cultural* Forproex Sudeste[9].

Ambas as ações promoveram a integração de agentes culturais provenientes de diversas regiões do Brasil. Esse diálogo foi aprofundado durante o fórum "Gestão e Produção Cultural e Políticas Públicas de Cultura: o papel da universidade", ocorrido na

---

[4] A título de ilustração, pode-se mencionar: atas dos encontros, vídeos do fórum disponibilizados no Youtube, relatos de experiências, convocatórias para os diversos encontros, nacionais e regionais; informações em sites institucionais dos organizadores, assim como documentos resultantes dos encontros.

[5] Ver: Festival do Conhecimento UFRJ - Futuros Possíveis, 2021. Sociedade em ação: Trajetória do Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior - Forcult. Disponível online: https://www.youtube.com/watch?v=TV2t171I--w&t=12s, verificado em 23/02/2026.

[6] Carmen Lúcia Rodrigues Arruda, também conhecida como Malu Arruda, é pesquisadora na área de Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo como foco os seguintes temas: gestão cultural, políticas culturais, formação para a arte e a cultura, trabalho artístico-cultural, relações de trabalho e relações de gênero no campo das artes e da cultura.

[7] Fábio Cerqueira é gestor cultural com atuação na área desde 2013, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo participado de dezenas de projetos, programas e ações na área, desde a concepção, planejamento, produção, pós-produção etc.

[8] O *Fórum de Cultura (FIC)* das Universidades do Rio de Janeiro, instituído em 12/03/2014 firmado por 12 instituições públicas, e que foi renovado em 2019. Este operava via acordo de cooperação técnica com objetivo de promover o intercâmbio entre as universidades, articulações com órgãos governamentais e não governamentais, assim como o desenvolvimento de ações de divulgação artística e cultural, em estreito diálogo com a sociedade (Mencarelli, 2021, p. 31-32).

[9] O projeto *Corredor Cultural Forproex Sudeste*, desenvolvido no âmbito do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Ensino Superior Públicas – Regional Sudeste (Forproex Sudeste), entre 2015 e 2018. Buscava articular diversos eventos voltados à circulação de produções artístico-culturais realizadas pelas instituições públicas de ensino superior (Mencarelli, 2021, p. 31-32).

Unicamp em abril de 2017, onde surgiu a proposta de estruturar uma rede de gestores. Na perspectiva de Cerqueira, este evento superou o formato de um simples encontro porque anunciava uma solução estratégica para uma lacuna histórica: a ausência de um fórum onde técnicos e produtores culturais pudessem discutir políticas universitárias fora das amarras burocráticas habituais.

De forma importante, Cerqueira situou o protagonismo dos técnicos-administrativos em educação (TAEs) no surgimento do Forcult, pois a demanda central era a formação de espaço interlocução no qual profissionais que estavam na "ponta" da execução tinham o mesmo peso decisório ao da alta gestão, com por exemplo os pró-reitores. Esta equivalência seria o diferencial político deste Fórum, e este ideário era fundamental para garantir a continuidade das discussões e iniciativas em andamento, independentemente das trocas de gestão nas universidades. Um dos pontos fundamentais para reflexão é a análise de como esse ideário se consolidou nas estruturas e ações do Forcult nas edições posteriores.

Cabe ressaltar que, embora o protagonismo dos servidores técnico-administrativos tenha sido o motor inicial do movimento, o *Forcult* não se consolidou sob um viés corporativista. As reuniões que ajudaram a sua maturação institucional fundamentaram-se em um modelo de gestão em rede. A opção pela horizontalidade e pela dispensa de trâmites burocráticos rígidos permitiu que as inquietações técnicas originais evoluíssem para um sistema colaborativo. Essa configuração tornou o *Fórum* capaz de reunir pessoas que estão na alta gestão ou na execução de ponta - entre pró-reitores, gestores, docentes e técnicos - de forma orgânica e voluntária, transcendendo as barreiras hierárquicas e as especificidades funcionais de cada instituição.

Neste evento na Unicamp, Cerqueira informou que foi acordado entre os partícipes um outro encontro para setembro do mesmo ano, durante o XIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura[10], sediado na Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Foi nesse evento, no dia 14 de setembro de 2017, que o Forcult foi institucionalizado.

[10] XIII Enecult aconteceu nos dias 12 a 15 de setembro de 2017.

Entre 2018 e 2021, o Fórum realizou 4 encontros nacionais[11], que envolveram profissionais da cultura de diferentes cargos e instituições. Cerqueira destacou que os três primeiros encontros do Forcult aconteceram dentro da programação do ENECULT[12]. Enfatizou que essa recorrência foi fundamental para a consolidação do fórum, isto porque o evento já reunia há alguns anos técnicos-administrativos que já frequentavam o evento para apresentar seus estudos e debater temas de sua área profissional.

A título de ilustração, cabe dizer que diferentes cargos e formações atuam na área da cultura nas variadas instituições de ensino, nos níveis técnico e superior - técnico em assuntos educacionais, técnico administrativo, técnico desportivo, museólogo, paleontólogo, produtor cultural, docentes - como será detalhado nesse artigo mais adiante. No caso das entidades vinculadas ao Ministério da Educação (MEC), os servidores públicos técnicos[13] são estimulados à qualificação pela lei nº 11.091/2005, que é o marco jurídico que dispõe sobre a estruturação do Plano de Carreira dos Cargos de Técnico-Administrativos em Educação (PCCTAE), no âmbito das IFEs.

O *Plano* informa sobre promoção financeira, caso o servidor ampliasse seus conhecimentos em curso formal, certificado pelo MEC. E também havia a possibilidade de subsídios institucionais para o deslocamento em caso de ações de formação da área, conforme a disponibilidade orçamentária. Nesse sentido, alguns profissionais envolvidos em pesquisa e gestão no âmbito da cultura encaminhavam propostas para eventos especializados, como o ENECULT, visando aprimoramento acadêmico e técnico.

Após a apresentação do ideário do *Fórum* e a explicação sobre a presença de diferentes profissionais em debates especializados, encaminha-se a discussão para esmiuçar sobre a estruturação em grupos de trabalho (GTs).

---

[11]A segunda reunião de articulação do Fórum de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior Brasileiras ocorreu nos dias 08 e 09 de Agosto de 2018, no Campus Ondina da UFBA, em Salvador, como parte da programação do XIV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Mencarelli, 2021, p. 33).

[12] O ENECULT é um evento iniciado em 2005, importante para o setor, com mais de 20 edições realizadas.

[13] Os técnicos têm planos de carreiras diferentes dos docentes.

A ampliação do trabalho do *Fórum*

O *Fórum* se organizou em GTs voltados aos seguintes temas: corredor cultural, políticas institucionais, indicadores, e articulação regional. Tal processo ocorreu em um contexto desafiador para as políticas culturais no país, marcado pelo enfraquecimento institucional do Ministério da Cultura (MINC) e por restrições orçamentárias nas IFES. Diante desse cenário adverso, o *Forcult* assumiu papel de resistência e articulação técnica, fortalecendo as redes regionais e ampliando sua atuação em âmbito nacional, sobretudo durante a pandemia de Covid-19, quando os encontros virtuais possibilitaram a participação de aproximadamente 90 instituições.

Em 2021, houve a aprovação do regimento interno e a estruturação das redes regionais que consolidaram a organização formal do Forcult. Ainda nesse ano, foi criado o Observatório de Cultura das IFES, iniciativa que buscou suprir a carência de dados sistematizados sobre a gestão cultural universitária. O Observatório surgiu como espaço voltado à produção e análise de indicadores sobre equipamentos culturais, orçamentos e estruturas administrativas.

Posteriormente, em 2022, a Unicamp sediou novamente o VI Encontro Nacional do Forcult, realizado em formato híbrido e dedicado ao tema “Transversalidade da Cultura”, entre os dias 21 e 24 de novembro. O evento reuniu representantes de todas as regiões do país — com maior presença do Sudeste — e contou com 215 inscritos, sendo 76 participantes presenciais e 139 virtuais, sendo 85 credenciados.

Neste evento houve uma reunião específica entre técnicos-administrativos atuantes em iniciativas culturais em diferentes Pró-Reitorias, diretorias e coordenadorias das Instituições de Ensino Superior (IES). Esta é uma ação relevante por constituir a *ante sala* do GT em questão, e por isso, será tratada de forma mais cuidadosa no tópico a seguir.

Antecedentes do GT - Organização do trabalho da cultura nas IFES

Para além do depoimento dos primeiros integrantes do Fórum, recorreu-se às atas publicadas no site da entidade[14]. Na ata do dia 22 de setembro de 2022, durante o

[14] Disponível em: https://forcultnacional.ufc.br/, verificado em :07/2/2026. Ver também as redes sociais: FORCULT (@forcultoficial) • Fotos e vídeos do Instagram

VI Encontro do Forcult, os servidores das instituições manifestaram a necessidade de discutir não apenas questões operacionais, mas promover uma reflexão crítica acerca do papel político e estratégico que desempenham na gestão cultural das instituições públicas.

Uma das questões em evidência era que a gestão cultural nas universidades tem sido lideradas majoritariamente por gestores docentes, enquanto os técnicos-administrativos (TAEs) assumiram a execução cotidiana das ações. Há aqui uma reiteração - entre novos e antigos partícipes - sobre a divisão hierárquica que desconsiderava os técnicos como sujeitos ativos na formulação, no planejamento e na deliberação das políticas culturais. A memória dessa reunião alertava a urgência pelo reconhecimento da experiência profissional, reafirmando a importância da paridade nas instâncias decisórias do *Forcult* e nos grupos de trabalho.

Outro aspecto relevante discutido foi a precarização estrutural do setor cultural nas IFES:ausência de profissionais concursados específicos da área, a sobrecarga de trabalho, a dependência de bolsistas e as dificuldades orçamentárias demonstram a fragilidade da institucionalização da cultura nas instituições de ensino federal.

Esse debate permaneceu no ano seguinte, e em 2023, e dentre as variadas questões, foi definido como proposta de discussão a organização do trabalho da cultura nas IFES, visando mapear problemas específicos da categoria técnicos-administrativos em educação (TAES), em que se incluem formações variadas como: técnicos em assuntos educacionais, produtores culturais; músicos e coreógrafos; programadores visuais; assistentes e técnicos em administração, que atuam em centros culturais e pró-reitorias.

De forma recorrente, a temática da organização do trabalho da cultura se apresenta como urgente, e tem sido amadurecida desde o surgimento do fórum em 2017. A sugestão do *GT - Organização do trabalho da cultura nas IFES,* foi divulgada como desafio no VII Encontro Nacional do FORCULT, de 29 de agosto a 01º de setembro de 2023, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). No próximo tópico, será objeto de atenção a forma como o GT tem se estruturado e atuado.

Metodologia e Encaminhamentos do GT

O primeiro encontro do GT foi realizado em 16 de novembro de 2023, de forma virtual, ocasião em que foram definidos seus eixos principais: a revisão de exigências restritivas de titulação nos editais e a análise das possibilidades de atuação de TAEs na coordenação de projetos de ensino, pesquisa e extensão. Em função da predominância de produtores culturais entre os participantes, sugeriu-se o mapeamento das especificidades desse cargo, visando debater a ampliação e a qualificação das funções de produção cultural nas IFES.

Devido a paralisação dos servidores iniciada em 11 de março de 2024[15], o GT teve dificuldade de articulação, e por isso a segunda reunião ocorreu online em 12 de junho de 2024. De forma mais constante, os integrantes do GT - em sua maioria produtores culturais - se dedicaram à análise empírica de editais publicados no país, utilizando como base o site *PCI Concursos*, buscando um levantamento dos editais sobre o cargo.

Visando situar os resultados dessa pesquisa coletiva, encaminha-se inicialmente um panorama da grande área da cultura na base de dados *PCI*, em uma busca mais geral a partir das palavras-chave “cultura” e “cultural”. Houve um esforço de sumarização das informações relacionadas a local e instituições, e como são variáveis qualitativas foram organizadas em nuvens de palavras e mapa perceptual.

Quem são os servidores do setor cultural?

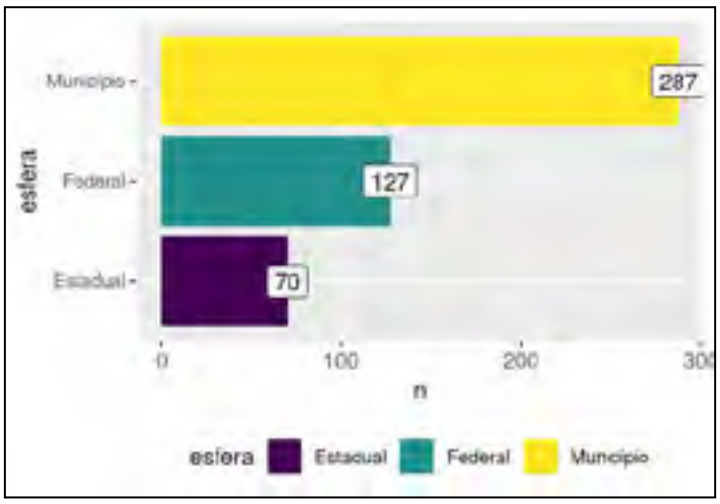
No site PCI concursos foram mapeadas 400 provas, sendo que 90 se referem aos cargos que mencionam a palavra cultura, e 310 associados à palavra cultural, no período de 2002 a 2025. Nas informações encontradas foi observada a polissemia do termo “cultura” nos diferentes editais públicos, a exemplo da menção a área de ciências biológicas (ex.: cultura de tecidos vegetais, cultura de células animais, entre outros. Estes são termos alheios ao campo das políticas culturais, e por isso foram excluídos da

[15] A greve dos técnico-administrativos em educação (TAE) das universidades e institutos federais começou em 11 de março de 2024, estendendo-se por mais de 100 dias com forte adesão nacional. Buscava-se a reestruturação da carreira e reposição salarial. O movimento foi encerrado após acordo assinado em 27 de junho, prometendo reajustes e melhorias.

amostra. Foram excluídas também as informações de seleções referentes ao terceiro setor, em sua maioria do Serviço Social do Comércio (SESC), distribuído entre os diferentes estados.

Foram selecionados os quadros funcionais conforme se verifica na tabela 1 abaixo que os distribui pelas esferas de governo.

Gráfico 1 - Cargos Cultura/Cultural distribuídos pelas esferas de governo



Fonte: Sistematização sob responsabilidade da autora.

Verifica-se que a maior quantidade de municípios[16] resulta na concentração mais elevada de editais no setor nessa esfera de governo. As denominações dos cargos são muito distintas, e visando melhor resumir as informações foram pensadas 8 (oito) possíveis categorias representativas de variadas dimensões do trabalho cultural, organizadas na tabela 1 abaixo:

Tabela 1 - Categorias Gerais a partir das palavras “Cultura” e “Cultural” no *PCI*

Categoria Geral	Cargos / Funções
Produção e Execução Cultural	Produtor Cultural; Produção Cultural; Montador de Eventos; Técnico de Som/Iluminação
Gestão e Planejamento Cultural	Gestor Cultural; Gestão Cultural; Analista Cultural; Consultor; Coordenador

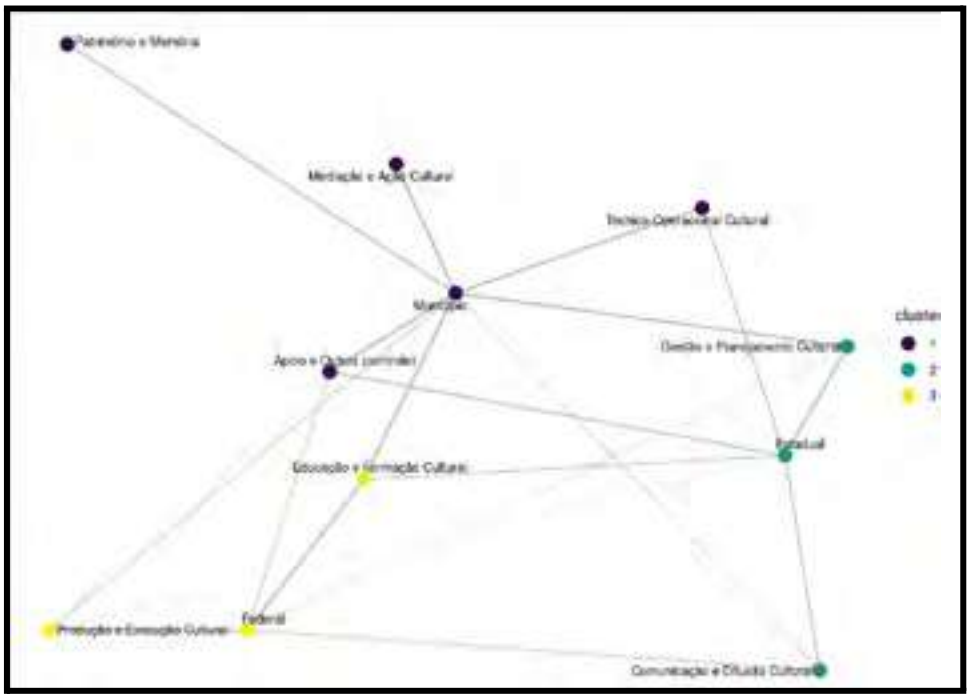
[16] Desde janeiro de 2025, a estrutura geográfica do Brasil é formada por 5.569 municípios, sendo um a mais que em 2024, devido à instalação do novo município de Boa Esperança do Norte- MT. Disponível em : Um país com quase seis mil municípios | Educa | Jovens - IBGE , visitado em 24/04/2026.

Educação e Formação Cultural	Professor; Instrutor; Educador; Pedagogo
Mediação e Ação Cultural	Agente Cultural; Monitor Cultural; Facilitador; Oficineiro; Animador Cultural
Técnico-Operacional Cultural	Técnico Cultural; Assistente Cultural; Auxiliar Cultural
Patrimônio e Memória	Museólogo; Historiador; Arqueólogo; Restaurador; Patrimônio Cultural
Comunicação e Difusão Cultural	Comunicação Cultural; Designer; Audiovisual; Divulgação Cultural
Apoio e Outros (controle)	Administrativo; Serviços Gerais; Profissões não culturais

Fonte: Sistematização sob responsabilidade da autora.

Esse extenso mapeamento abrange concursos municipais, estaduais e federais, e inclui uma diversidade de cargos do nível fundamental ao superior, incluindo funções técnicas, administrativas, artísticas e legislativas. Como são categorias qualitativas, buscou-se para além da tabela de frequência de todos os cargos e funções, observar graficamente a relação destas categorias profissionais com as esferas de poder. A opção foi pela análise de *graphos*, que na programação estatística em RStudio pode ser realizado pelas bibliotecas igraph/ggraph, conforme se verifica no grafo 1 abaixo.

Grafo 1 - Preferências dos cargos culturais entre as esferas de governo



Fonte: Sistematização sob responsabilidade da autora.

O grafo 1 evidencia a relação entre as categorias gerais como nós e as relações entre diferentes esferas administrativas — municipal, estadual e federal — como conexões (arestas), permitindo a identificação de estruturas relacionais mais complexas, como díades, tríades e, sobretudo, clusters. Esses clusters representam agrupamentos de nós com maior densidade de conexões internas, indicando proximidade temática e funcional entre as áreas.

De forma geral, observam-se três clusters principais, organizados a partir de afinidades estruturais e do nível de governança cultural. O primeiro cluster, identificado na cor roxa, constitui o núcleo mais central da rede e está articulado em torno do nó "Município", que apresenta o maior número de conexões. Esse agrupamento reúne maiores conexões com cargos relacionados a "Mediação e Ação Cultural", "Técnico-Operacional Cultural", "Patrimônio e Memória" e "Apoio e Outros (controle)".

Destaca-se que a centralidade do município representa a política cultural na ponta, concentrando atividades ligadas à execução, mediação e operacionalização das ações culturais. Nesse sentido, esse cluster pode ser compreendido como o núcleo prático e executório da rede.

O segundo cluster, representado em verde, está associado à esfera estadual e inclui áreas como "Gestão e Planejamento Cultural" e "Comunicação e Difusão Cultural". Trata-se de um agrupamento com menor centralidade, mas que parece ter um papel estratégico na organização e coordenação das políticas culturais. As conexões desse grupo indicam uma atuação voltada à estruturação institucional, planejamento e disseminação das ações culturais, funcionando como um nível intermediário entre formulação e execução. A presença do nó "Estadual" como ponto de ligação reforça essa função de articulação e suporte.

O terceiro cluster, destacado em amarelo, agrupa a esfera federal com áreas como "Educação e Formação Cultural" e "Produção e Execução Cultural". Esse conjunto apresenta uma configuração mais coesa internamente, com conexões que indicam uma atuação voltada à formação, capacitação e fomento à produção cultural. A

relação entre esses nós sugere que o nível federal desempenha papel importante no desenvolvimento de competências e no financiamento das atividades culturais, contribuindo para a sustentação técnica da rede.

Além desses agrupamentos principais, observa-se que o nó “Município” atua como ponto de convergência entre os clusters, conectando diferentes níveis e funções da política cultural. Essa centralidade revela uma estrutura em que a execução local depende da articulação com instâncias superiores, ao mesmo tempo em que evidencia uma possível dependência da rede em relação a esse nó central.

Assim, a análise dos clusters indica uma divisão funcional da política cultural em três níveis: execução (municipal), gestão e planejamento (estadual) e formação e produção (federal). Essa configuração revela uma rede integrada, porém assimétrica, na qual os diferentes níveis se complementam, mas não apresentam o mesmo grau de centralidade ou influência.

A partir dessa exploração inicial, pode-se situar o cargo de produtor cultural, que foi escolhido pela equipe do GT para aprofundamento, visto que a maioria dos integrantes eram desta função ou atuavam nesse campo.

Produtores culturais em perspectiva

Foram identificados editais entre 2004 e 2025, com recorte específico de 2008 a 2025, totalizando 45 documentos analisados com atenção especial ao cargo de produtor cultural, que no ministério da educação se enquadra na categoria de cargo técnico. O levantamento revelou ampla diversidade institucional, incluindo órgãos municipais, estaduais e federais, além de fundações culturais, institutos de patrimônio, agências de desenvolvimento, prefeituras e emissoras educativas.

Uma das questões levantadas pelos produtores culturais refere-se à exigência, em alguns concursos, da formação em Comunicação Social para o cargo de produtor cultural, por vezes de forma exclusiva. Tal requisito, contudo, não está previsto na legislação do PCCTAE, que, como mencionado, constitui o plano normativo responsável por organizar o trabalho nas universidades públicas, definindo níveis de classificação, mas não detalhando os requisitos específicos de ingresso. Ainda assim,

observa-se que diversos editais passaram a adotar essa exigência como prática administrativa recorrente.

O mapeamento das provas dos cargos de produtor cultural realizada pela equipe do GT, indicam que a área de produção cultural é uma das mais recorrentes e institucionalizada no período analisado, com crescimento após 2007 e retomada significativa entre 2022 e 2025. A distribuição geográfica revelou concentração expressiva em estados como Bahia, São Paulo, Santa Catarina e Minas Gerais, além da recorrência de instituições como a FUNCEB, a Fundação Cultural Cassiano Ricardo e a Fundação TV Minas Cultural e Educativa.

No que se refere às exigências de titulação, confirmou-se que parte expressiva dos editais analisados exigia graduação em comunicação social como formação principal ou exclusiva para o cargo de produtor cultural, enquanto outros aceitavam produção cultural, gestão cultural ou áreas correlatas. A heterogeneidade identificada demonstra ausência de padronização nacional e reforça a hipótese de que a organização do trabalho cultural nas IFES constitui campo de disputa simbólica e institucional, no qual legislação, editais e pareceres jurídicos influenciam diretamente o reconhecimento profissional.

Paralelamente à produção técnica, o GT articulou suas reflexões ao contexto da greve nacional dos TAEs em 2024, incorporando ao debate questões relacionadas à valorização profissional e às condições de trabalho. Essa articulação ampliou o alcance do grupo, conectando a discussão específica sobre cultura às pautas mais amplas da carreira técnico-administrativa no serviço público federal.

Em 23 de maio de 2025, o GT promoveu debate interno voltado às tensões institucionais relacionadas à carreira e à coordenação de projetos, reafirmando seu papel como espaço de mediação crítica e construção coletiva. O percurso culminou em 2 de dezembro de 2025, com a apresentação pública dos resultados no FORCULT nacional, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em meio a socialização dos dados sobre a produção cultural no Brasil, colegas intervieram, e reforçaram a importância da pesquisa do GT, visto que ao conversar com participes do GT sobre esse mapeamento foram informadas da diversidade de requisitos

em editais de concurso para a área, como o da UFRJ que em 2008, tinha uma previsão ampla de formação para atuar no campo da produção cultural.

Dentre os depoimentos dos colegas, assinala-se a menção de uma recém-formada em produção cultural, que informada desse panorama dos editais públicos pode judicialmente - por meio de mandado de segurança - questionar a exigência restrita de comunicação social para que obtivesse a posse na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Por último, entre 2023 e 2025, o GT percorreu um caminho que vai da mobilização política inicial à consolidação de uma produção técnica reconhecida nacionalmente. Mais do que uma sequência de eventos, trata-se de um processo de amadurecimento coletivo que evidencia que a organização do trabalho cultural nas instituições públicas não é questão meramente administrativa, mas dimensão estratégica da vida institucional. Ao sistematizar dados empíricos e articular análise normativa e debate político, o GT contribui para o fortalecimento das políticas culturais universitárias e para o reconhecimento efetivo dos profissionais que as constroem cotidianamente.

Considerações finais

O percurso analisado ao longo deste estudo evidencia que a organização do trabalho cultural nas Instituições Públicas de Ensino Superior (IFES) constitui um campo estratégico, atravessado por dimensões normativas, administrativas e simbólicas. A criação do GT sobre esse tema, em 2023, não representou apenas a formalização de um grupo de discussão, mas a consolidação de um espaço permanente de reflexão e incidência política sobre o reconhecimento profissional dos técnicos-administrativos em educação (TAEs) que atuam na cultura universitária.

O levantamento empírico dos editais indicou que a produção cultural é a área mais institucionalizada no período analisado, com forte presença na esfera municipal e concentração das vagas federais nas universidades e institutos federais. Contudo, o crescimento quantitativo de editais não corresponde, necessariamente, à consolidação de políticas estruturantes de gestão cultural nas IFES. Persistem desafios relacionados à

valorização profissional, à definição de atribuições e ao reconhecimento do trabalho cultural como atividade-fim.

Fortalecer o debate sobre a organização do trabalho cultural nas IFES significa, em última instância, afirmar a cultura como componente estratégico das instituições públicas brasileiras de ensino, e reconhecer que sua sustentabilidade depende da valorização, qualificação e legitimidade daqueles que a constroem cotidianamente.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Lei nº 11.091, de 12 de janeiro de 2005. Institui o Plano de Carreira dos Cargos Técnico-Administrativos em Educação (PCCTAE).

BRASIL. Plano Nacional de Cultura (Lei nº 12.343/2010).

BRASIL. Advocacia-Geral da União. Parecer nº 00004/2023/CPIFES/SUBCONSU/PGF/AGU.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (Artigos 205 a 216 – Educação e Cultura).

BRASIL. Lei nº 8.112/1990. Regime Jurídico Único dos Servidores Públicos Federais.

COSTA, Leonardo Figueiredo. Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. Tese (Doutorado em História) — Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2011. 239 f.

MENCARELLI, Fernando. “O Forcult e as políticas culturais nas Instituições Públicas de Ensino Superior: uma memória”. In: Anais do XVII Enecult 2021. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Enecult, 2021, v. 2, p. 27-40.

SALGADO, Gabriel; PEDRA, Layno; CALDAS, Rebeca. As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). Políticas culturais no governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 87-110.(Repositório UFBA)

CONSELHO, PLANO E FUNDO DE CULTURA: O CPF DA CULTURA COMO ALTERNATIVA PARA A GESTÃO CULTURAL NAS UNIVERSIDADES

Juliana Mara Lima das Neves[1]
Lia Vieira Ramalho Bastos[2]
Jonathan Fabricio Delgado[3]

RESUMO:
O presente artigo discute os desafios da gestão cultural nas universidades públicas brasileiras a partir da experiência do Programa Mais Cultura nas Universidades e da análise do Plano Institucional de Cultura da Universidade Federal do Paraná (PIC/UFPR). Partindo de um pequeno apanhado histórico das políticas culturais no Brasil, tendo como foco principal a reestruturação do Ministério da Cultura (MinC), a partir dos anos 2000. O texto trata ainda dos limites da gestão cultural nas Universidades, especialmente diante da precarização estrutural, orçamentária e institucional. Como caminho, o artigo aponta a adoção do modelo do Sistema Nacional de Cultura nas Universidades, por meio da institucionalização do Conselho, do Plano e do Fundo de Cultura, como alternativa para o fortalecimento da política cultural universitária.

PALAVRAS-CHAVE: Universidade, Gestão Cultural, Sistema Nacional de Cultura.

Historicamente a gestão cultural no Brasil carrega características que a colocam em um triste cenário de “ausência, autoritarismo e instabilidades” (RUBIM, 2007). A política cultural nacional, inaugurada em 1930 em nosso país, teve majoritariamente um caráter financiador a partir das leis de incentivo.

Como consequência, existiu na maior parte da história uma ausência do Estado pensando efetivamente políticas públicas de cultura que dessem conta de uma população diversa, tanto do ponto de vista dos artistas, quanto dos produtores e público.

Esse cenário financiador via edital e do Estado ausente nas decisões na política cultural (CALABRE, 2009), teve uma mudança a partir do governo Lula em 2003.

[1]Mestre em Cultura e Territorialidades (Ppcult/UFF). Produtora Cultural na UFPR cedida ao Ministério da Cultura. juliana.neves@cultura.br
[2]Mestre em Cultura e Territorialidades (Ppcult/UFF). Produtora Cultural na UFRJ cedida à UFPR. liabastos@ufpr.br
[3]Especialista em Educação e Novas Perspectivas na Docência (Centro Universitário Campo Real). Produtor Cultural na UFPR. jonathandelgado@ufpr.br

Nesse período tivemos como ministro da cultura o cantor Gilberto Gil, o qual escalou uma equipe que pensava a cultura como algo ordinário e tinha como desafio primeiro a reestruturação e fortalecimento do Ministério da Cultura, que até então girava sua política em torno da Lei Rouanet.

> Foram muitos os discursos em que o ministro Gilberto Gil (2003) apresentou a política do MinC. Segundo ele, três foram os desafios centrais do MinC em sua gestão: retomar o papel constitucional de órgão formulador, executor e articulador de uma política cultural para o país; completar a reforma administrativa e a capacitação institucional para operar a política; obter os recursos indispensáveis à implementação da política. (CALABRE, 2009, p. 125)

Essa reestruturação política foi baseada em três dimensões. Dimensão Simbólica – ligada as expressões, identidade, hábitos, valores. Dimensão Cidadã – um entendimento mais duro, que se aproxima a Constituição Federal, entendendo a cultura como um direito ligado à cidadania. Por fim, Dimensão Econômica – que entende a cultura com potencial de desenvolvimento econômico e geração de renda.

Outro ponto importante a ser destacado durante a gestão Gil, foi o caráter democrático, a partir de dispositivos de participação social. Foi realizada nesse período, a 1° Conferência Nacional de Cultura, no ano de 2005. O evento foi precedido por conferências municipais e estaduais, o que teoricamente conferiu mais corpo ao debate.

Após a passagem de Gil iniciando a reestruturação da política cultural em nosso país, os avanços no Ministério da Cultura seguiram na gestão de Juca Ferreira, Ministro da Cultura no segundo mandato Lula, entre os anos de 2008-2010. Na sequência, a gestão da ministra Ana de Hollanda, entre 2011-2012, durante o primeiro ano do governo Dilma.

A gestão de Ana de Hollanda, foi extremamente conflituosa, a Ministra defendia de forma conservadora a questão dos direitos autorais. Na época, Ana retirou o Selo Creative Commons do site do Ministério da Cultura. Esse selo garantia um compartilhamento mais livre de obras e produções dos artistas que optassem por esse tipo de licença.

Ocorre que alguns trabalhadores e militantes da cultura se colocaram contra a retirada do Selo Creative, por representar um retrocesso no que diz respeito a democratização de acesso aos bens e produtos culturais. A Ministra Ana de Hollanda não conseguiu segurar a pressão política e saiu do cargo. Isso fez com que a presidenta Dilma Rousseff indicasse Marta Suplicy para ocupar o cargo como Ministra da Cultura.

Foi na gestão de Marta Suplicy que ocorreu o movimento para se concretizar efetivamente uma política cultural voltada para as Universidades Públicas. Após a separação das duas pastas, cerca de 20 anos depois, foi firmada a parceria entre Ministério da Cultura e Ministério da Educação, a partir de um Acordo de Cooperação Técnica[4], lançando o Programa Mais Cultura nas Universidades[5].

O Programa Mais Cultura nas Universidades surge inspirado no seu "irmão" Mais Cultura nas Escolas. Seu intuito é superar o ensino tecnicista das Universidades e desenvolver uma formação mais cidadã, humanista e crítica, fortalecendo a experiência dos estudantes e demais membros da comunidade acadêmica com o campo da cultura e das artes.

> Art.1º Fica instituído o Programa Mais Cultura nas Universidades, com a finalidade de desenvolver e fortalecer a formação de cidadãos no campo da arte e da cultura no Brasil, nas suas dimensões simbólica, cidadã e econômica, gerando condições para fortalecer seus agentes e meios de atuação e inovação nas diversas esferas e escalas do desenvolvimento territorial do país.
> § 1º O Programa de que trata esta Portaria será implementado em parceria com as universidades federais e as instituições da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, que poderão aderir ao Programa mediante atendimento ao edital publicado pelo Ministério da Educação – MEC (BRASIL, 2013, p. 102).

O Mais Cultura nas Universidades operacionalizou seus objetivos através de repasses de recursos às Universidades Públicas. Do ponto de vista metodológico, as regras para a transferência desses recursos foram publicizadas através do edital Mais Cultura nas Universidades.

[4]Acordo de Cooperação Técnica 001/2011.
[5]É importante ancorar a informação que foi na gestão de Juca Ferreira (2008-2010) que se começou a desenhar a política Mais Cultura nas Universidades.

A condição primeira para a Universidade receber o recurso era a entrega de um Plano de Cultura, que em termos técnicos também poderíamos chamá-lo de Plano de Trabalho. Esse documento deveria conter previsões para financiamento de programas, projetos e ações em espaços culturais - podendo incluir reestruturação física.

Era fundamental que as Universidades obrigatoriamente articulassem a relação educação e cultura na construção de seus Planos, tendo como norte as diretrizes e eixos temáticos postos no edital. Para além disso, as IPES deveriam levar em conta as manifestações, produções artísticas, culturais, ou seja, suas territorialidades para a construção da proposta.

Diante das condições postas, o Ministério da Cultura e da Educação deixaram claro que, para construção da política cultural nas Universidades, seria necessário que as instituições de ensino conhecessem e reconhecessem seus territórios. Era essencial portanto, mecanismos de participação social para mapear as práticas artísticas e culturais das Universidades.

> Os Planos de Cultura formulados deverão articular e promover a interface entre educação, arte e cultura, estabelecendo objetivos, ações e metas que serão desenvolvidos por um período de até dois anos, considerando sua relação com as manifestações, expressões, produções artísticas e culturais e seu território (BRASIL, 2014, p. 57).

O Ministério da Cultura, juntamente com o Ministério da Educação pactuaram, então, oito eixos temáticos para as Universidades embasarem os seus Planos de Cultura, a saber[6]:

Eixos Temáticos	**Áreas de atuação**
Educação básica	Educação integral e intersetorialidade.
Arte, comunicação, cultura das mídias e audiovisual	Equipamentos, formação, produção, distribuição, difusão, preservação, inovação e tecnologia.
Arte e cultura digitais	Projetos e pesquisas que promovam a criação de espaços públicos de exploração e apropriação coletivas de tecnologias digitais baseadas em *hardware* e *software* abertos, também chamados de “laboratórios de cultura digital”, além de projetos e pesquisas que

[6]Tabela retirada da dissertação ALVES, Renner. O Programa Mais Cultura nas Universidades: uma análise de sua implementação nas Instituições Federais de Ensino Superior brasileiras, UFRRJ, 2018.

	promovam a sinergia e articulação em rede de laboratórios diversos já constituídos.
Diversidade artística-cultural	Atividades acadêmicas de promoção da diversidade das expressões culturais existentes no país, com especial atenção aos grupos e segmentos historicamente excluídos de acesso aos bens e serviços culturais, além dos recursos públicos destinados ao campo cultural.
Produção e difusão das artes e linguagens	Diferentes linguagens artísticas para promover e fortalecer a criação, circulação e difusão da produção artística que compreendam todo tipo de manifestação das artes e linguagens como circo, teatro, dança, cinema, vídeo, TV, música, literatura, cordel, lendas, mitos, dramaturgia, contação de histórias, artes gráficas, pintura, desenho, fotografia, escultura, grafite, performance, intervenções urbanas e instalações de suporte às artes.
Economia criativa, empreendedorismo artísticos e inovação cultural	Desenvolvimento de cartografias e bases de dados abertas no campo da Economia Criativa. Incentivo a novas experiências de ensino, pesquisa e extensão voltadas à Economia Criativa. Fortalecimento de políticas e equipamentos voltados à Economia Criativa no âmbito das Instituições de Ensino e Pesquisa brasileiras.
Arte e cultura: formação, pesquisa, extensão e inovação	Definição de propostas que contemplem atividades acadêmicas de ensino, pesquisa e extensão que promovam o desenvolvimento social, cultural e tecnológico, a sustentabilidade, inclusão social e a inovação.
Memória, museus e patrimônio artístico-cultural	Realização de atividades acadêmicas voltadas ao desenvolvimento social, cultural e tecnológico do patrimônio artístico-cultural brasileiro, com ênfase nas práticas museais.

O Programa Mais Cultura nas Universidades aprovou o Plano de Cultura de dezoito Universidades, no entanto, apenas seis instituições receberam repasses parciais dos valores solicitados. Uma dessas Universidades está a Universidade Federal do Paraná (UFPR), a qual iniciaremos uma análise sob sua gestão cultural.

Plano Institucional de Cultura da UFPR – PIC/UFPR

Em 2015 a UFPR foi uma das Universidades aprovadas no edital Mais Cultura Universidades com o Projeto Mutirão Mais Cultura, sob a coordenação da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, através de sua Coordenadoria de Cultura.

É importante esclarecer que esse projeto foi submetido como o Plano de Cultura solicitado no edital do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação, ou seja, foram as metas, ações, objetivos que a instituição pactuou junto ao MinC e MEC no certame para serem realizados durante dois anos.

No entanto, mesmo com a aprovação no edital, a UFPR ainda precisava construir e aprovar oficialmente no Conselho Universitário o seu Plano Institucional de Cultura. Por isso que, cronologicamente, pode-se entender que houve no edital a aprovação do Plano de Trabalho e não do Plano Institucional de Cultura da UFPR.

Seguindo, foi o recurso do edital Mais Cultura Universidade que possibilitou a UFPR iniciar o seu processo de construção do Plano Institucional de Cultura – PIC em 2016.

> O Plano Institucional de Cultura da UFPR (PIC/UFPR) é um documento que torna pública a política Institucional para a Cultura. Tem-se como intuito a promoção da igualdade por meio da educação e da cidadania, seguindo o propósito de garantir o reconhecimento da diversidade e valorização das culturas e suas expressões. (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**)

Metodologicamente, o processo foi dividido entre: 1) sistematização da documentação já existente em um único banco de dados; 2) análise documental sobre a concepção de cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura; 3) levantamento de ações, disciplinas, projetos de pesquisa, extensão, metas presentes no Plano de Desenvolvimento Institucional da UFPR, 4) levantamento de resoluções relacionadas a cultura nos órgãos Colegiados desde a sua criação até aquele momento, 5) mapeamentos das expressões artísticos e culturais a partir de entrevistas nos Campis.

Finalmente em 2020, a UFPR começa a sistematizar todas as informações coletadas ao longo desses 4 anos de levantamento de dados. Para tanto, publica-se uma Portaria com nomes que comporiam a comissão para elaboração do PIC/UFPR. Na

sequência foram constituídos cinco grupos de trabalho (GT's) divididos por eixos temáticos e compostos por representantes – estudantes, técnicos e docentes - dos setores/*campi* da Universidade.

Como resultado dos trabalhos da comissão e dos GT's, foi elaborado uma proposta de Plano e encaminhado para o Conselho Universitário (COUN). No dia 03 de dezembro de 2020, foi aprovado o Plano Institucional de Cultura da UFPR, sob a Resolução 219/2020, para execução no decênio 2020-2030.

> Aprovado na reunião do Conselho Universitário da UFPR – COUN, no dia 03 de dezembro de 2020 – Resolução 19/2020 COUN/UFPR O Plano Institucional de Cultura da Universidade Federal do Paraná – PIC/ UFPR tem como objetivo o planejamento das ações relacionadas à cultura na instituição para os próximos dez anos. Sua missão é a criação de diretrizes com vistas à democratização do acesso aos bens culturais e ao fortalecimento e fomento da diversidade cultural na comunidade acadêmica e, também, externa (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

Diante disso, o Plano Institucional de Cultura da UFPR foi aprovado para operar cinco eixos:

1. Gestão Cultural

> Este eixo é composto por diretrizes que envolvem os seguintes temas: estrutura de gestão da cultura na UFPR; recursos financeiros e humanos para as ações de cultura; registro e difusão das ações de cultura; preservação da memória da cultura na UFPR; espaços de diálogo e parceria com a comunidade externa; diálogos com as políticas de cultura nacional, estadual e municipal (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

2. Espaços Culturais e de Lazer

> Este eixo é composto por diretrizes que envolvem os seguintes temas: espaços institucionais formais de cultura e de lazer (Teatro Experimental da UFPR - TEUNI, Teatro da Reitoria, MusA, MAE, quadras, bibliotecas, Capela da Reitoria, espaços de convivência) e também, espaços não formais como MIMU, pátios, corredores, gramados e outros; ocupação desses espaços nos campi; fortalecimento de espaços nos Setores, preservação de patrimônio material da UFPR; criação de novos espaços culturais e de lazer/ou

> espaços de convivência, entre outros temas (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

3. Diversidade e Acesso à Cultura

> Os objetivos desse Eixo foram delineados com as premissas estratégicas de consolidar a interdisciplinaridade, intergeracionalidade, interinstitucionalidade e a participação de coletivos e de movimentos socioculturais. Nos objetivos o termo acessibilidade compreende-se como acessibilidade arquitetônica, tecnológica e atitudinal. Já o termo diversidade refere-se às diferentes expressões culturais brasileiras e ao comprometimento com uma política cultural que garanta a valorização dessas expressões (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

4. Formação, Pesquisa e Extensão

> Este eixo é composto por diretrizes que envolvem os seguintes temas: questões ligadas ao ensino (cursos, disciplinas, creditação, atividades complementares); cursos de formação para a comunidade externa; pesquisas e grupos; ações intersetoriais; ações de extensão (programas/ projetos/cursos/eventos/prestação de serviços), entre outros (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

5. Fomento, difusão, democratização, acesso e inovação das ações artístico-culturais e estudantis.

> Este eixo tem por finalidade estabelecer diretrizes para o fortalecimento das políticas públicas de cultura para os estudantes da UFPR, enquanto movimentos socioculturais sedimentados por linguagens e símbolos que se reconhecem nos seus espaços de vivência e experimentações, diálogo, troca e as expressões (habitus) de indivíduos em comunidades/ grupos, para desta forma promover a valorização identitária das várias culturas étnicas que compõem o universo acadêmico da instituição (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2020, **não paginado**).

Finalizado os trabalhos e aprovado pelo Conselho Universitário em 2020, a partir deste momento o desafio da UFPR passou a ser a execução do PIC, um projeto grande, detalhado e audacioso que necessitava de mobilização o comprometimento de toda a comunidade acadêmica.

O setor de gestão cultural, dentro das Universidades Públicas, passa por grandes dificuldades de ordem estrutural, orçamentária, falta de profissionais qualificados, dentre outros. Esse cenário é apresentado na fala de servidores de forma uníssona em eventos acadêmicos da área dos Estudos Culturais como Forcult e Enecult. Segundo Rubim (2019) esse cenário precário dentro das Universidades passa pelo fato das instituições não se reconhecerem enquanto instituição cultural.

O argumento de defesa da Universidade enquanto instituição cultural, pode ser sustentado por diversas áreas do saber. No entanto, aqui será apresentado dois pontos de vista, o antropológico e administrativo.

Na perspectiva antropológica, a Universidade é formada por um corpo extremamente diverso. Em seu território temos uma comunidade de diferentes regiões geográficas, credo, orientação sexual, identidade de gênero, posicionamento político e outras infinidades de categorias. Esse caldeirão de diversidade, produz saberes e práticas variadas dentro da produção cultural.

Do ponto de vista administrativo, a Universidade em sua estrutura conta com museus, teatros, corpos estáveis de diversas linguagens artístico e cultural, grupos de pesquisa e estudo etc. São estruturas que minimamente necessitam de uma previsão orçamentária, funcionários terceirizados e servidores públicos para que se garanta o funcionamento desses equipamentos culturais e, assim, possam receber o público interno e externo.

A vocação que a Universidade pública possui enquanto instituição cultural é infinito e potente. Possui fôlego para impactar o público externo quebrando a “quarta parede[7]”, que majoritariamente, as instituições públicas de ensino superior carregam no território em que atuam. Através da cultura, as IPES são capazes de movimentar a economia criativa e solidária de sua comunidade interna e externa, podem atuar inclusive em caráter formativo no campo das artes.

Mesmo com toda essa capacidade, a gestão cultural da UFPR, a partir do seu Plano Institucional de Cultura, não conseguiu mobilizar toda a comunidade acadêmica

[7]Conceito utilizado na área das artes cênicas.

para consolidar as metas estabelecidas. Considerando os cinco eixos, apenas o quinto *Fomento, difusão, democratização, acesso e inovação das ações artístico-culturais estudantis* está sendo operacionalizado de forma efetiva e visível pela Seção de Gestão Cultural da Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR.

Para fins de esclarecimento, como não há oficialmente registros e acompanhamento das metas realizadas postas no PIC, a afirmação de que somente o eixo cinco está sendo operacionalizado, pode ser considerada inconsistente. No entanto, pode-se considerar também sintomático a inconsistência dessa informação, uma vez que, como já afirmado, não existem registros oficiais e controle das ações realizadas. Portanto, a afirmação acima tem sustentação apenas empírica.

Quando Rubim (2019) afirmou em seu artigo *Universidade, cultura e políticas culturais* que a Universidade não se reconhece enquanto instituição cultural, abriu a possibilidade de complexificarmos o porquê uma instituição como a UFPR, que obteve a maior nota dentre as Universidades do sul do país no edital Mais Cultura nas Universidades, não conseguiu ainda operacionalizar todas as metas do seu Plano, bem como, medir as entregas realizadas.

O que podemos observar, empiricamente, é que não há na instituição um sentimento de pertencimento em relação ao Plano Institucional de Cultura da UFPR (PIC). Os registros na aba PIC, dentro do site da PROEC[8], dão conta da construção do Plano de maneira democrática, com participação ampla da comunidade acadêmica. No entanto, após a sua aprovação, as gestões seguintes não tiveram o entendimento metodológico de como operacionalizar um Plano minucioso que envolve diversos setores da Universidade.

Para além disso, não havia um entendimento pela comunidade acadêmica do que se tratava efetivamente o PIC. Não estava claro para todos os servidores dessa instituição, que a execução daquelas metas era responsabilidade de todos os setores que tinham relação com o que havia sido colocado naquele documento aprovado pelo COUN.

[8] Acesso em: http://www.proec.ufpr.br/links/cultura/pic.html.

Frente a um cenário de setores dentro da UFPR, com alta demanda de trabalho, pouca mão de obra para execução e a falta de clareza do que significava o PIC, era natural que a prioridade dos servidores fossem suas demandas fim e não as meio. Consequentemente, houve o entendimento que o PIC era uma demanda tão somente da Pró Reitoria de Extensão e Cultura - PROEC, especificamente, da Coordenadoria de Cultura.

Somado a isso, a falta de orçamento impossibilitou as metas a serem cumpridas. O PIC é a política de cultura da UFPR, logo, ficam algumas perguntas entre todos, quem dispende o recurso para a execução dos eixos? Há uma previsão orçamentária para o PIC? Quem faz a gestão desse recurso?

Evidentemente que todos os setores, também prejudicados com os cortes orçamentários, não se comprometeram, e tendo o entendimento equivocado que a execução do PIC somente de responsabilidade da PROEC, esperava-se que o recurso saísse dessa Pró Reitoria. No entanto, surge uma outra pergunta, onde está o recurso da Cultura?

> Com base na noção acionada acima, pode-se propor que o desenvolvimento de políticas culturais nas universidades pressupõe a definição e construção de instâncias, normas, infraestruturas, orçamentos e pessoal específico, que imaginem, coordenem e realizem as atividades culturais em sintonia com as políticas formuladas. (RUBIM, 2019, p. 12)

A UFPR elaborou o PIC, determinou eixos, diretrizes e objetivos, publicou portaria para a comissão, mas não se ateve a uma das principais questões que sempre aflige o campo da cultura: o orçamento. A verba que, após o edital Mais Cultura Universidades, teria que vir do orçamento da instituição parece não ter sido pensada previamente. E, novamente de forma empírica, pode-se observar o orçamento para a cultura sem qualquer prioridade junto aos repasses entre os outros campos e setores da Universidade.

CPF da Cultura nas Universidades uma Possível Solução

A precarização da gestão cultural nas Universidades não é exclusividade da UFPR, é triste, mas essa realidade é totalitária nas instituições de ensino superior. A situação é colocada nos encontros como Forcult e Enecult, em que a matéria universidade e cultura é colocada no centro do debate.

Os relatos se repetem: falta de mão de obra qualificada, orçamento reduzido - na maioria das vezes inexistente, equipamentos culturais precarizados. No entanto, mesmo diante desse sucateamento, existe a contradição que é alta a demanda de trabalho para o setor da cultura, mas que é realizada em condições precárias.

Diante desse cenário complexo acerca da gestão cultural das Universidades, é necessário pensar em soluções que fortaleçam a política cultural dentro das Instituições de Ensino Superior. Em 2024, o Ministério da Cultura em parceria com o Ministério da Educação, mais uma vez empreenderam uma parceria a partir de um acordo de cooperação técnica[9].

A ação, similar ao edital Mais Cultura Universidades, se mostra como uma possibilidade de respiro e mais uma chance de fortalecimento da política cultural nas IPES. Diante da possibilidade de recursos financeiros voltados exclusivamente para ações do campo da cultura dentro das Universidades, esse artigo trará uma visão de gestão cultural baseada no Sistema Nacional de Cultura.

O Sistema Nacional de Cultura é um sistema de gestão que envolve todos os entes federativos, ou seja, União, Estados e Municípios. Seu objetivo é fortalecer a política cultural em todo o país transformando-as em política de Estado. Essas políticas serão construídas a partir da participação social, ou seja, um diálogo entre o poder público e sociedade civil.

Para que os entes federativos possam aderir ao sistema é necessário constituir a sigla **CPF**: 1) **C**onselho de política cultural; 2) **P**lano de Cultura; 3) **F**undo de cultura.

É com base nesses três pilares que se acredita em uma possibilidade de gestão cultural mais efetivas nas Universidades.

[9]Acordo De Cooperação Técnica N° 23, de 04 de Dezembro de 2024.

A construção de um Plano de Cultura para a Universidade traz um caráter norteador e organizado para as ações a serem realizadas em um determinado tempo e espaço. Para se ter uma face democrática, é importante que sua elaboração tenha a maior participação pública possível. Tal participação pode se dar via conferência de cultura, convocando toda a comunidade universitária e por que não o público externo também?

A Universidade é um organismo vivo, parte da cidade e atravessa a vida de todas e todos que habitam o território. Sua constituição e reconhecimento enquanto instituição cultural passa também por estar próximo do contexto social e cultural do lugar. Portanto, a participação da comunidade externa traz o contexto maior que atravessa diariamente o chão da Universidade, através dos seus estudantes, servidores, terceirizados, docentes etc.

> Por fim, para tomarem um caráter público, as políticas culturais necessitam preencher dois requisitos fundamentais: serem submetidas ao crivo do debate público capaz de forjar deliberações também públicas. Deste modo, as políticas deixam de ser meramente estatais e passam a ser efetivamente públicas. (RUBIM, 2019, p. 12)

A consolidação do Plano de Cultura é necessária para a Gestão Cultural nas Universidades, porém não é suficiente. Para que haja a execução das metas postas no documento, é necessário comprometimento de todos os órgãos gestores, além de fiscalização e monitoramento. Nesse aspecto constituir uma comissão via Portaria não é o suficiente.

Para que haja uma equipe de fiscalização e monitoramento de entrega das metas é necessário primeiro uma sensibilização de toda a comunidade acadêmica. É preciso que a gestão leve o entendimento para toda a Universidade, sobretudo os técnicos e docentes, de que a execução das metas do Plano de Cultura diz respeito a toda a instituição.

Evidentemente que não é um trabalho fácil, uma vez que estamos lidando com uma realidade precária de trabalho, poucos servidores e uma remuneração defasada. No entanto, é importante alinhar que o debate sobre as condições de trabalho adversas

precisa se voltar a luta pela melhora das condições de trabalho e não a precarização da educação pública.

Retomando, para que haja um comprometimento da comunidade acadêmica, além da sensibilização e esclarecimento do que se trata um Plano de Cultura, é necessário um órgão de fiscalização que seja constituído de maneira voluntária e democrática. Para tanto, podemos nos inspirar em mais um pilar do Sistema Nacional de Cultura que é o Conselho de Cultura. Esse instituto é um mecanismo de participação social, sua formação pode ser estabelecida de maneira democrática e voluntária.

É necessário observar as categorias que serão representadas em um Conselho, no caso da Universidade, por exemplo, diante de seu contexto, pode ser constituído por representante dos estudantes, docentes, técnicos administrativos – de todos os níveis (A, B, C, D e E), terceirizados e comunidade externa. É claro que essa diversidade de representação deve ser formada de maneira proporcional, observando sempre o caráter democrático. A constituição desse grupo deve se dar a partir da candidatura voluntária e do direito ao voto a toda a comunidade que envolve a Universidade.

Por fim, não há como realizar ações, programas, projetos, estruturações em equipamentos culturais sem orçamento. Podemos dizer que a maior dificuldade da gestão cultural nas Universidades é a falta de recursos. A lei de licitação, extremamente importante quando se fala em segurança e transparência, não dá conta das necessidades técnicas e específicas dos espetáculos e trabalhos de arte e cultura.

A partir de uma experiência empírica, diversas vezes é solicitado fita para linóleo, capa de piano, corda para violino e os itens que chegam são de baixa qualidade ou adversos dos solicitados e comprometem o andamento do espetáculo e trabalho. É claro que existe a possibilidade de compra por dispensa de licitação, mas diante da imensidão da Universidade Pública, o valor possível para a dispensa é rapidamente esgotado, o que mais uma vez compromete o trabalho dos profissionais da arte.

Para tanto, fazer um Fundo de Cultura[10], em que a gestão, transparência e fiscalização fosse atribuição do Conselho de Cultura, sinaliza uma possibilidade de

[10] Mecanismos de financiamento.

fortalecimento na qualidade artística dos espetáculos. Esse repasse poderia ser pleiteado por toda comunidade acadêmica, através de uma curadoria via edital de cultura. E para sustentar o caráter imparcial da seleção, os pareceristas seriam profissionais da área artística e cultural de fora da Universidade.

Em um primeiro momento temos a expectativa de mais um edital via MinC e MEC que trará o fomento exclusivo para o campo da cultura. Entretanto, após esse investimento, não temos como prever os próximos passos da política cultural nacional para as Universidades Públicas. E estas instituições não deveriam ficar à mercê apenas de investimento de editais, se faz necessário investir em uma organização financeira nas Universidades da qual a cultura faça parte na sua integralidade, que haja um real interesse de compor um orçamento com a previsão de verbas para a cultura e que entenda as suas especificidades.

O que fica é a expectativa que a gestão universitária comece a olhar com mais generosidade para a política cultural em suas Universidades. Espera-se que valorize e fortaleça o trabalho dos profissionais que estão à frente da cultura em suas instituições. Reconheça o impacto transformador da cultura na formação dos estudantes e no cotidiano da comunidade universitária. Finalmente, esse artigo não tem a menor pretensão em ensinar o caminho das pedras, o intuito é mais propor caminhos e quem sabe despertar desejos e possibilidades na construção e implementação de políticas culturais que realmente sejam efetivas nas Instituições Públicas de Ensino Superior.

Referências Bibliográficas

ALVES, Renner Coelho Messias. O Programa Mais Cultura nas Universidades: uma análise de sua implementação nas Instituições Federais de Ensino Superior brasileiras. Mestrado Acadêmico em Administração - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/RJ, 2018. Disponível em: https://rima.ufrrj.br/jspui/bitstream/20.500.14407/10318/3/2018%20-%20Renner%20Coelho%20Messias%20Alves.pdf Acesso em: 05 de Jan. 2026.

BEZERRA, Tony Gigliotti e CERRETI, Camila Cestari. O Programa Mais Cultura nas Universidades como Exemplo Intersetorial de Política Pública entre Cultura e Educação.

Revista Interfaces Científicas – Educação, Aracaju, V.5, N.1, p. 29 – 39, Out. 2016. Disponível em: https://periodicos.set.edu.br/educacao/article/view/2465 Acesso em: 05 de Jan. 2026.

BRASIL Edital nº 30, de 7 de outubro de 2014. Mais Cultura nas Universidades. Diário Oficial da União, Atos do Poder Executivo, Brasília, DF, n. 194, 8 out. 2014. Seção 3, p. 57-62.

_____. Portaria Interministerial MinC/MEC nº 18, de 18 de dezembro de 2013. Institui o Programa Mais Cultura nas Universidades e o Fórum Nacional de Formação e Inovação em Arte e Cultura. Diário Oficial da União, Atos do Poder Executivo, Brasília, DF, n. 246, 19 dez. 2013. Seção 1, p. 102-103.

_____. Acordo de Cooperação Técnica nº 23 de 4 de Dezembro de 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/acesso-a-informacao/licitacoes-e-contratos/acordos-de-cooperacao/acordo-de-cooperacao-tecnica-no-23-minc-mec/acordo-de-cooperacao-tecnica-no-23-de-4-de-dezembro-de-2024-2.pdf/view Acesso em: 05 de Jan. 2026.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil. Dos Anos 1930 ao Século XXI. FGV: Rio de Janeiro, 2009.

DAGNINO, Evelina. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. Rev Política e Sociedade, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1983/1732 Acesso em: 05 de Jan. 2026.

FANTINEL, Letícia Dias. Algumas Questões Para Se Pensar Cultura Política No Brasil. Rev. Psicol. polít., São Paulo , v. 11, n. 21, p. 15-28, jun. 2011 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2011000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 de Jan. 2026.

FARIA, Hamilton. Conselhos municipais de cultura e cultura participativa: reavaliar caminhos e buscar horizontes. In.: FARIA, Hamilton; MOREIRA, Altair; VERSOLATO, Fernanda. Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. Disponível em: https://www.dhnet.org.br/tecidocultural/curso_acc/2/02_vcquer_bom_conselho.pdf Acesso em: 05 de Jan. 2026.

RUBIM, Antônio Albino Rubim. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, Jun. 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469 Acesso em: 05 de Jan. 2026.

_____Universidade, cultura e políticas culturais. Educação Popular. Uberlândia. Edição Especial, p. 6 – 17, 2019. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/49021/26093 Acesso em: 05 de Jan. 2026.

TATAGIBA, Luciana. Os Conselhos e a Construção da Democracia no Brasil: um rápido balanço de duas décadas de participação conselhista. IN.: RUBIM, Albino; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri. (orgs). Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura. Salvador : edufba, 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR). Plano Institucional da Cultura da UFPR. Disponível em: http://www.proec.ufpr.br/pic/download/2022/PIC%202022.pdf Acesso em: 05 de Jan. 2026.

O "PASSAPORTE CULTURAL" E A EFETIVAÇÃO DO DIREITO À CULTURA NA UFMG

Mônica Medeiros Ribeiro[1]
Fernando Mencarelli[2]
Juliana Castro[3]

RESUMO:
Este texto apresenta a atividade acadêmica curricular denominada Passaporte Cultural em Culturas e Artes, no âmbito da Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos. Com objetivo de refletir sobre sua potência como estratégia que efetiva o princípio do direito à cultura presente na Política de Cultura da UFMG, discorremos sobre transversalidade, formação em artes e cultura e acesso à cultura. A metodologia utilizada foi composta de pesquisa bibliográfica, estudo de documentos primários concernentes ao objeto sob reflexão e análise quantitativa preliminar do curso de graduação de origem dos estudantes que participaram da disciplina nos últimos quatro anos (2022-2025), assim como das atividades artístico-culturais que eles indicaram para creditação na disciplina. Essa reflexão permitiu encontrar desafios que poderão contribuir para a elaboração de metas do futuro Plano Plurianual de Cultura da UFMG.

PALAVRAS-CHAVE: Passaporte Cultural. Formação Transversal. Direito à Cultura.

Introdução

A pluralidade dos sistemas de conhecimento marca os processos formativos em artes e culturas. Nesses campos, os modos de conhecer se constituem na imbricação indissociável e contínua entre prática e teoria. A prática em artes e culturas não se restringe a processos de criação, mas abrange também a fruição crítica e participação engajada nas diversas manifestações culturais. A teoria, por sua vez, elabora-se como desdobramento da experiência vivida e da reflexão que dela emerge, configurando-se como conhecimento situado. Incorporados e contextualizados, os conhecimentos

[1] Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas da UFMG. Pró-reitora Adjunta de Cultura da UFMG.
[2] Professor Titular da Escola de Belas Artes da UFMG. Pró-reitor de Cultura da UFMG.
[3] Membro da equipe da Pró-reitoria de Cultura, atuando na Coordenadoria do Patrimônio Cultural e na gestão administrativa da Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos.

produzidos nesses campos formativos advêm da experiência integral nas linguagens artísticas, assim como nos processos e sistemas de matrizes e tradições diversas.

Criar, fruir e participar são modos de conhecer e, desse modo, são formas de exercício do direito à cultura. Tal compreensão ancora-se no Plano Nacional de Cultura (Lei.n°12.343, 2010), que tem como princípio estruturante dos direitos culturais a democracia do acesso e a ampliação da participação cultural. A experiência estética é aqui compreendida como operação cognitiva que tem o corpo como *locus* constitutivo e a fruição deixa de ser compreendida como consumo passivo. Com Marilene Chauí (2006), pensamos a fruição cultural como forma de participação ativa na produção de sentido e na vida simbólica da sociedade, sendo parte imprescindível da construção da cidadania. Nesse contexto, assegurar condições institucionais para o acesso a esses processos formativos constitui dimensão fundamental da efetivação do direito à cultura na universidade.

O *Passaporte Cultural em Culturas e Artes*, disciplina vinculada à Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos, opera como instrumento de institucionalização do direito à cultura ao reconhecer a participação e fruição em atividades artístico-culturais como atividade formativa com status acadêmico. Ao considerar acesso e fruição como práticas curriculares legitimadas, a UFMG não apenas promove a circulação artístico-cultural, como também cria mecanismos concretos de democratização e ampliação do direito à cultura no âmbito da universidade.

Desse modo, o objetivo deste texto é apresentar a atividade acadêmica Passaporte Cultural em Culturas e Artes, no âmbito da Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos, e refletir sobre sua potência como estratégia que materializa o princípio do direito à cultura presente na Política de Cultura da UFMG. A metodologia utilizada foi composta de pesquisa bibliográfica, estudo de documentos primários concernentes ao objeto sob reflexão e análise quantitativa preliminar do curso de graduação de origem dos estudantes que participaram da disciplina nos últimos quatro anos (2022-2025), assim como das atividades artístico-culturais que eles indicaram para creditação na disciplina. Por meio da análise quantitativa objetivamos

também refletir sobre a diversidade dos cursos de graduação dos estudantes matriculados e a pluralidade das atividades artístico-culturais experimentadas para responder ao objetivo da disciplina, bem como apontar eventuais lacunas que possam vir a orientar a elaboração de objetivos e metas do Plano Plurianual de Cultura da UFMG, em processo de construção.

Transversalidade da cultura na universidade

Reconhecer e promover a cultura na universidade implica não apenas identificar práticas artístico-culturais nos percursos formativos e produtos do conhecimento — como obras de arte, textos acadêmicos e artísticos, eventos acadêmicos no âmbito das artes e culturas, entre outros —, mas, principalmente, fomentar a criação, viabilizar a difusão e o acesso à cultura. É o que nos orienta o Art. 215 da Constituição (1988): "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. " Trata-se, portanto, de viabilizar o acesso à cultura no seu sentido amplo, irrestrito.

Com Néstor García Canclini (2019), reafirmamos a cultura como dimensão que intersecciona e atravessa outras diferentes dimensões da vida social e das políticas públicas. Na UFMG, a cultura perpassa diversas disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação, transparece nas ações de extensão e pesquisa, configurando-se presente de modo transversal às dimensões acadêmicas. Ao atravessar áreas disciplinares, cultura e artes ativam as fronteiras como espaços de mobilidade, encontros, trânsito e permeabilidade (Hissa, 2002), evidenciando e intensificando as zonas de contato entre os saberes. Com Hissa (2002) compreendemos a fronteira não como limite fixo entre campos, mas como zona na qual as diferenças se encontram, se tensionam e produzem deslocamentos e reconfigurações. Transposta ao campo acadêmico, essa noção de fronteira permite que compreendamos a transversalidade como um movimento de atravessamento que forja a convivência com a diferença, por meio de confluências e tensões epistêmicas.

A transversalidade da cultura é reiterada no Plano de Desenvolvimento Institucional da UFMG /2024-2029 (UFMG, 2024):

> A transversalidade constitui-se, assim, como abertura para a processualidade e para a multiplicidade, sempre pautada pelas inter-relações, convergências e comunicação entre os agentes do conhecimento. ”
> A cultura perpassa todas as dimensões acadêmicas constituindo-se parte dessas e articulando-as entre si de maneira a formar uma rede epistemológica aberta aos saberes construídos na sociedade.
> [...] a transversalidade da cultura se contrapõe a práticas de centralização e se singulariza pela necessária participação democrática com o objetivo prioritário de garantir o direito cultural a toda a comunidade universitária.

Corroborando com a transversalidade da cultura na universidade, a Pro-reitoria de Cultura da UFMG se articula com outras instâncias acadêmicas para criar estratégias que objetivam materializar os princípios de sua Política de Cultura, especialmente, a afirmação da cultura como parte da trajetória acadêmica dos estudantes. Portanto, destacamos a criação da Formação Transversal: Culturas em Movimento e Processos Criativos pela então Diretoria de Ação Cultural da UFMG junto a Pró-reitoria de Graduação, em 2016.[4]

> A política de cultura da UFMG baseia-se no reconhecimento e na valorização da cultura, em sentidos plenos, como espaço privilegiado de produção e disseminação de conhecimento, conhecimento este que, em sua própria natureza, constitui-se pela ubiquidade e pela transversalidade, necessário à formação acadêmica de todo discente. Nesse sentido, as práticas, ações e atividades culturais são concebidas como tecidos porosos de interação de saberes múltiplos e diversos, tanto os que são produzidos no âmbito acadêmico quanto os que se criam em contextos de produção externos, públicos ou não, dentre eles os saberes de povos tradicionais, os processos criativos em geral, como os das periferias e de outras espacialidades urbanas, assim como os advindos de contextos rurais, todos pensados como

[4] A Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos foi criada em 2016 pela então equipe da Diretoria de Ação Cultural da UFMG – DAC/UFMG durante o processo de implementação das FTs. A comissão de elaboração ficou a cargo da equipe da DAC/ UFMG, sendo o Comitê Didático-Pedagógico composto pela Prof.ª Leda Maria Martins, pelo Prof. Fernando Antônio Mencarelli, pela Prof.ª Denise Pedron, pela Prof.ª Ana Flavia Machado e pelo Prof. Rodrigo Vivas e também contou com a participação de Bruna Acácio – Produção Cultural e Thobila Sousa – Projetos e Convênios.

> lugares e ambientes de produção de conhecimento. (UFMG, 2022, p.4)

Essa formação transversal está inserida em um projeto mais amplo da Pró-reitoria de Graduação que consiste na oferta de percursos acadêmicos transversais a todos os cursos. Em 2014, o Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG aprovou a Resolução CEPE n°19/2014 que regulamenta a oferta da Formação Transversal para todos os estudantes da graduação da UFMG. A Formação Transversal (FT) é um conjunto de atividades acadêmicas curriculares, tematicamente articuladas. Conforme a Res.19/2014, essas atividades podem ser utilizadas para integralização de créditos correspondendo à carga horária de Formação Complementar Aberta prevista em cada currículo e também podem ser utilizadas de forma avulsa integralizando créditos do núcleo geral de determinado curso. A qualquer momento de seu percurso acadêmico, o estudante pode cursar uma ou mais atividades acadêmicas das FTs. Quando cursam 300h em uma delas, têm direito a um certificado de conclusão da respectiva Formação Transversal . Estudantes de pós-graduação e membros da comunidade externa também podem cursar as atividades das FTs.[5]

Considera-se que a formação transversal é um tipo especial de formação complementar, uma vez que oferece um estudo aprofundado em temas relevantes da sociedade brasileira, como pode-se notar pela oferta das onze FTs em curso:

- FT em Saberes Tradicionais (2015/1)
- FT em Divulgação Científica (2016/1)
- FT em Relações Étnico-Raciais, História da África e Cultura Afro-Brasileira (2016/1)
- FT em Culturas em Movimento e Processos Criativos (2016/2)
- FT em Direitos Humanos (2017/1)
- FT em Empreendedorismo e Inovação (2017/2)
- FT em Gênero e Sexualidade: Perspectivas LGBTQIA+ (2017/2)
- FT em Acessibilidade e Inclusão (2018/01)
- FT em Estudos Internacionais (2019/2)

[5] Muitas das Formações Transversais permitem matrícula da comunidade externa. Par a mais informações, sugere-se a leitura de << https://www.ufmg.br/prograd/formacao-transversal/>>

• FT em Agricultura e Agroecologia (2024/1)
• FT Meio Ambiente e Sustentabilidade (2025/1)

A Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos é coerente com a compreensão da cultura como espaço de construção e difusão de conhecimentos, pluriepistêmicos e, muitas vezes, inter e transdisciplinares como se nota nas imbricações entre as linguagens artísticas, os saberes tradicionais, as ciências humanas. Consideramos, portanto, imprescindível viabilizar o trânsito dos estudantes e também dos professores proponentes por diversos campos de conhecimentos, saberes de povos tradicionais e processos criativos em geral. Portanto, essa formação foi estruturada em com duas ênfases: Culturas em Movimento e Processos Criativos.

Culturas em movimento abrange propostas de atividades acadêmicas que contemplam a diversidade de conhecimentos e saberes que se materializam sob de forma escrita, visual, corporal, oral. A ênfase em Processos Criativos valoriza os fazeres artísticos e criativos que coadunam teoria e prática. Ambas as ênfases possuem atividades acadêmicas com conteúdos variáveis que são posteriormente elencados a partir das proposições dos professores interessados em participar da FT.

A Procult lança chamadas semestrais a todos os docentes da UFMG para que esses proponham atividades acadêmicas que são analisadas e selecionadas pela comissão coordenadora desta FT, levando em consideração a natureza transversal e transdisciplinar da proposta acadêmica.

Entre seus objetivos principais listamos:

I. Contribuir para a formação cultural, artística, cidadã e crítica de alunos da comunidade universitária da UFMG e da comunidade em geral.
II. Promover e propor políticas de cultura que integram a pesquisa, a formação, a experimentação e práticas multidisciplinares e transversais.

> III. Promover a diversidade das culturas e de suas práticas; compreendendo seus processos criativos e sua dimensão patrimonial.
> IV. Afirmar as culturas e as artes e como campos de conhecimento e de produção de conhecimento, promovendo a pesquisa e a aprendizagem como práticas.
> V. Contribuir para a implementação de novas formas de conhecimento e acolher múltiplos saberes, acentuando o compromisso institucional com a sociedade na qual nos inserimos e com os princípios que nos regem. (UFMG, 2022, p.7-8)

A FT Culturas em Movimento e Processos Criativos tem como característica marcante a flexibilização em seus conteúdos, ao oferecer atividades acadêmicas sob a forma de Tópicos de Ementa Variável e em diferentes modalidades. São cinco as modalidades de atividades acadêmicas curriculares: Tópicos em Culturas em Movimento; Tópicos em Processos Criativos; o Passaporte Cultural; Laboratórios Transversais em Culturas e Artes e Seminários Transversais em Culturas e Artes. Como os professores são convidados a criarem suas propostas de atividades acadêmicas e incentivados a experimentarem atravessamentos entre campos de conhecimentos, saberes e linguagens artísticas, a matriz de cada semestre pode variar bastante. Professores das graduações em Engenharia, Biologia, Teatro, Dança, Arquitetura, Artes Visuais; Cinema de Animação; Música, Comunicação, entre outras, já ofereceram atividades acadêmicas para a FT Culturas em Movimento e processos Criativos.

São exemplos de tópicos variáveis que denotam o exercício da transversalidade em culturas e artes: Oficina de Croquis: Desenho e criatividade; Instrumentos sensíveis para cartografias poéticas: linhas, letras e tintas; Figurino e performatividade; Cinema na Mata; Paisagem, memória e águas urbanas em Belo Horizonte; Artes Têxteis – Poéticas e Políticas; Projetos Visuais em Fotolivros; Jogos e Educação; Artes e Saúde Mental: experimentação de intersecções entre arte e loucura; Práticas Musicais Brasileiras em Perspectiva Histórica e Sociocultural; música-corpo: contemplando diálogos entre música e as artes da cena.

Na atividade acadêmica da modalidade Laboratórios Transversais em Culturas e Artes propomos a oferta de conteúdos a serem desenvolvidos em laboratórios, grupos de pesquisa ou projetos de extensão. Os Seminários Transversais em Culturas e Artes são atividades que creditam a participação em seminários, colóquios, simpósios, congressos, encontros e eventos desde que tenham como recorte temático questões emergentes sob a perspectiva das culturas e das artes.

O passaporte cultural, foco desta reflexão, credita a participação em eventos de natureza artística e cultural nas linguagens artísticas, em festas e manifestações da tradição. Em sua ementa, lê-se:

> A partir da compreensão da fruição como prática de construção de conhecimento sobre artes e culturas, esta disciplina credita a participação de estudantes como público de diversas produções artísticas e culturais junto a espaços parceiros da PROCULT, tais como espetáculos, visitas a museus e exposições, concertos, festas em comunidades tradicionais, abrangendo os vários aspectos da cultura e suas formas de expressão. (UFMG, 2022, p. 14)

O Passaporte Cultural em Culturas e Artes traz em seu nome a ideia de autorização de passagem entre fronteiras. No âmbito da Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos, a atividade Passaporte Cultural opera como uma habilitação institucional para circulação entre eventos de artes e culturas, reconhecida e validada pela universidade. A cada estudante é fornecido um pequeno bloco, no formato de um passaporte, no qual devem ser registrados o nome e local do evento, bem como colhida a assinatura de um responsável pela produção para fins de comprovação de sua participação. Desse modo, o passaporte institucionaliza a experiência cultural como parte da trajetória formativa dos estudantes.

A Pró-reitoria de Cultura da UFMG renovou a resolução que estabelece os modos de participação na disciplina Passaporte Cultural em Culturas e Artes em julho de 2023 (RES. 02, 2023), estabelecendo que o estudante integraliza os créditos nessa disciplina ao participar de um circuito de atividades realizadas por parceiros os quais distinguem-se por terem, necessariamente, um recorte curatorial. É o próprio estudante

quem define a atividade artístico-cultural da qual participará, podendo ser eventos musicais, performances, teatro, exposições, circo, cinema, festas da tradição, entre outros. Todas as participações em atividades artístico-culturais realizadas pelo estudante desde o início de seu vínculo com a universidade poderão ser validadas na disciplina por meio de comprovação. Desse modo, os estudantes são convidados, em campanhas de divulgação realizadas durante o ano, a irem guardando os registros de suas participações para que quando iniciem a disciplina Passaporte Cultural em Culturas e Artes, já possuam os comprovantes para receber a devida creditação.

Ao oferecer uma atividade acadêmica no formato do Passaporte Cultural, a Procult fortalece a institucionalização da cultura na universidade. A efetivação do direito à cultura opera-se, nesse contexto, pela atribuição de créditos à fruição em artes e cultura legitimando-a como processo cognitivo-afetivo e simbólico de construção de conhecimento. Como é o estudante quem decide quando e o que assistir ou participar, desde que seja fruto de um recorte curatorial, ele exerce papel ativo na construção de seu percurso formativo. Compreendemos que aqui está em jogo um processo de ampliação da autonomia do estudante que pode escolher uma das formações transversais como alternativa para cumprimento de créditos optativos, qualquer que seja seu curso.

A oferta de uma atividade acadêmica no formato do Passaporte Cultural promove o acesso e a fruição cultural. Nessa atividade acadêmica, o estudante é convocado a reconhecer a cultura como parte também de sua vida acadêmica. Com Rubin (2007), reiteramos que a cultura não é apêndice da sociedade, mas sim dimensão estruturante da vida. Nesse sentido, sua inserção curricular por meio do Passaporte Cultural em Culturas e Artes é uma das estratégias possíveis para se efetivar o direito à cultura no espaço universitário. A fruição cultural deixa de ser extracurricular e passa a integrar o percurso formativo acadêmico do estudante, sendo reconhecida institucionalmente.

No passaporte cultural, a fruição é concebida como experiência estética formativa, na qual se desenvolvem a percepção estética, a sensibilidade e a capacidade

crítica, como nos ensina Ana Mae Barbosa (2012) ao tratar do processo de apreciação de arte. A própria experiência em artes e cultura é o que se busca construir na disciplina do Passaporte Cultural, uma vez que não se condiciona a fruição à elaboração discursiva formal. Isso implica que a experiência em si é reconhecida como formativa mesmo antes de uma possível formalização discursiva sob a forma de texto. Com isso, respeita-se o tempo de maturação da experiência de cada estudante, evitando-se que a fruição seja reduzida a mais uma tarefa avaliativa. Interessa a essa atividade a ampliação do acesso à cultura e, por meio dela, a valorização da experiência estética.

Desse modo, pretende-se ressaltar a dimensão sensível do conhecimento em artes e culturas, bem como fomentar temporalidades próprias da maturação da experiência, que escapam à linearidade característica do modelo tradicional de ensino — no qual se apresenta o conteúdo a ser aprendido; exercita-se o conteúdo visando testar sua assimilação e, posteriormente, verifica-se o aprendizado por meio de instrumentos avaliativos. A atribuição de valor formativo à própria experiência de fruição implica sublinhar e valorizar o processo mais que o resultado na formação acadêmica.

O Passaporte Cultural em Culturas e Artes é uma das atividades ofertadas semestralmente desde a criação da Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos. Com objetivo de verificarmos o alcance dessa proposta no âmbito dos cursos de graduação da UFMG, assim como observarmos a diversidade dos eventos artístico culturais experienciados pelos estudantes que concluíram essa atividade curricular, realizamos uma análise quantitativa preliminar, a partir das informações dispostas nas imagens a seguir.

Gráfico 1



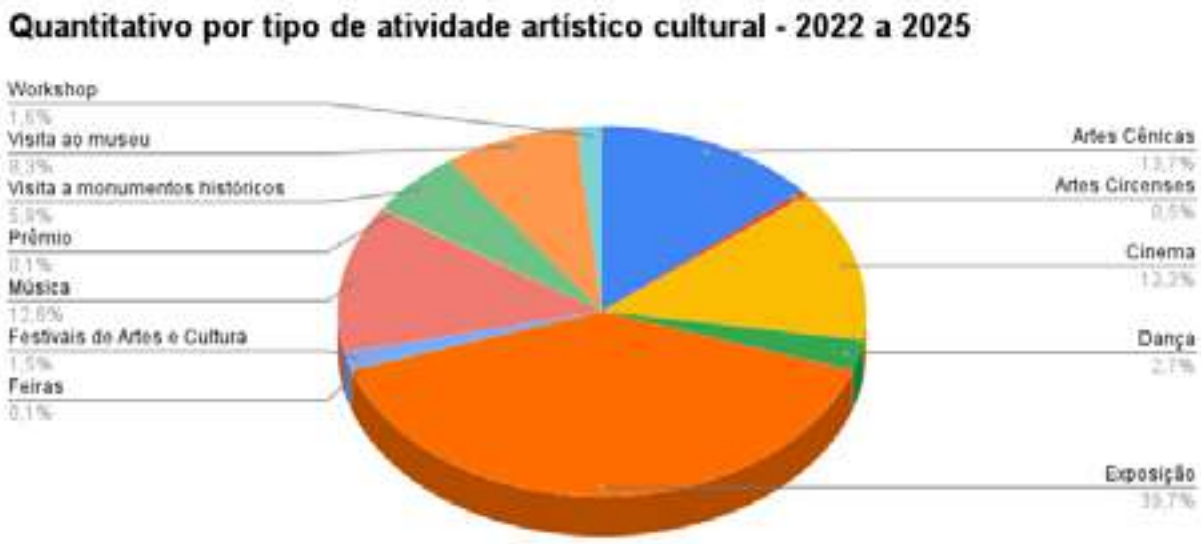
Fonte: Informações administrativas arquivadas pela Procult.

O gráfico 01 apresenta os cursos da somatória dos estudantes que concluíram a atividade curricular Passaporte Cultural do ano 2022 a 2025. De um total de 40 estudantes, tivemos uma distribuição que sublinha de modo expressivo a participação dos estudantes do curso de graduação em Museologia (25%). As graduações em Teatro, Arquitetura e Urbanismo, Ciências Biológicas e Música aparecem como graduação de origem dos estudantes em 7,5% cada, seguidas das Artes Visuais, Psicologia, Gestão de Serviços de Saúde e Jornalismo, com 5%. Também participaram do Passaporte Cultural estudantes dos cursos de Antropologia, Turismo, Química, Pedagogia, Letras, Medicina, Relações Econômicas Internacionais, Biblioteconomia, Cinema de Animação e artes digitais de maneira mais pontual (2,5%).

Observamos forte aderência dos estudantes do curso de Museologia à proposta desta disciplina da Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos, somando um quarto do total dos estudantes. Notamos uma predominância das áreas de artes e humanidades, ainda que estudantes da Medicina, de Química e de Relações Econômicas Internacionais também tenham participado. Podemos pensar que

a transversalidade ainda opera mais intensamente nas áreas afins ao campo cultural e artístico. Apresenta-se assim o desafio de ampliação da adesão de cursos pertencentes às áreas tecnológicas e biomédicas.

Gráfico 02



Fonte: Informações administrativas arquivadas pela Procult.

No gráfico 02 estão disponibilizados os quantitativos percentuais dos tipos de atividade artístico-culturais das quais os estudantes do Passaporte Cultural participaram. De um total de 1278 eventos de artes e cultura frequentados, a maioria dos estudantes foi exposições (39,7%), seguida de Artes Cênicas (13,7%), Cinema (13,3%) e Música (12,8%).

A predominância de estudantes oriundos do curso de graduação em Museologia condiz com a expressiva presença das exposições entre os eventos dos quais os estudantes mais participaram. Observamos mais um desafio a ser enfrentado que se refere ao fomento do acesso dos estudantes a atividades de manifestações da tradição como feiras, festas e visitas a comunidades indígenas e quilombolas, praticamente

ausentes dos eventos reportados. Pensamos que uma ação a ser incrementada é a ampliação de parcerias com essas comunidades e sua consequente divulgação na universidade.

Esses dois gráficos descrevem quantitativos de participação em diferentes tipos de eventos frequentados e revelam os cursos de graduação cujos estudantes mais aderem ao Passaporte Cultural. Com isso podemos refletir sobre a tendência de estudantes de um curso especifico frequentarem eventos diretamente relacionados a sua formação, como se observa no caso dos estudantes de Museologia e a expressiva presença de exposições e visitas a museus. Também pode-se pensar que a própria oferta cultural da cidade — possivelmente mais concentrada em exposições do que em outros tipos de eventos artístico-culturais — influencia suas escolhas.

Entretanto, importa mais que o registro dessas correlações avançar na ampliação do acesso às artes e culturas no que tange à diversidade e pluralidade formativa nesses campos. O objetivo do passaporte cultural não se restringe ao fomento do acesso por meio da creditação da participação em eventos artístico-culturais na integralização curricular, mas envolve a ampliação da diversidade de cursos de graduação dos estudantes que participam do Passaporte Cultural e dos horizontes culturais passiveis de serem construídos nessa experiência formativa.

Considerações finais

Este texto apresentou a *Formação Transversal Culturas em Movimento e Processos Criativos*, com destaque para a atividade curricular denominada Passaporte Cultural em Culturas e Artes. A partir do estudo do Projeto Político-Pedagógico dessa Formação Transversal, evidenciou-se a potência dessa atividade curricular como estratégia de efetivação do direito à Cultura, previsto na Política de Cultura da UFMG.

A dimensão da transversalidade da cultura na universidade e a proposta da atividade curricular Passaporte Cultural se alinham no que diz respeito ao incentivo ao trânsito por diversas linguagens artísticas e manifestações culturais. Ao conferir centralidade pedagógica ao ato de fruição artístico-cultural, essa atividade curricular

valoriza o processo formativo e tensiona a lógica linear do modelo tradicional de ensino. A partir dessa experiência pode-se desejar futuras reflexões acerca dos modos de avaliação pertinentes à formação em artes e culturas, especialmente quando inseridas em dinâmicas transversais.

Ressaltamos dois desafios que poderão orientar metas no futuro Plano Plurianual de Cultura da UFMG. O primeiro refere-se à criação de estratégias que ampliem a participação de estudantes de áreas tecnológicas e biomédicas de atividades culturais, em especial da Formação Transversal. O segundo aponta para a urgência em alargar o horizonte cultural daqueles já dispostos a viverem a cultura de modo constitutivo de sua formação universitária, por meio do fomento à diversidade cultural.

O Passaporte Cultural em Culturas e Artes pode ser compreendido como uma estratégia institucional relevante para integrar a cultura à formação acadêmica universitária.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRASIL. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 3 dez. 2010.

CHAUÌ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

GARCÌA CANCLINI, Néstor. *Política Cultural*: conceito, trajetória e reflexões. EDUFBA, 2019.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RUBIM, Albino. *Políticas culturais no Brasil*: desafios contemporâneos. Salvador: EDUFBA, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Plano de Desenvolvimento Institucional 2024-2029*. Belo Horizonte: UFMG, 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Resolução nº 07/2022, de 2 de junho de 2022. Estabelece a estrutura e as competências da Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal de Minas Gerais (PROCULT).* Belo Horizonte: UFMG, 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Resolução nº 19/2014, de 7 de outubro de 2014. Regulamenta a oferta de "Formação Transversal" aos alunos dos cursos de graduação da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Colegiado Especial das Formações Transversais. *Projeto da Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos*. Belo Horizonte: UFMG, 27 maio 2022.

REINVENÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL UNIVERSITÁRIA: O NOVO CICLO DO PROGRAMA DE PROMOÇÃO DA CULTURA ARTÍSTICA APÓS A CRIAÇÃO DA PRÓ-REITORIA DE CULTURA DA UFC

Bárbara Rodrigues Nogueira George[1]
Érika Bezerra de Meneses Pinho[2]
Glícia Maria Pontes Bezerra[3]
Sandro Thomaz Gouveia[4]

RESUMO:
Este artigo analisa a reconfiguração do Programa de Promoção da Cultura Artística (PPCA) da Universidade Federal do Ceará após a criação da Pró-Reitoria de Cultura, em 2023, entendendo o processo como parte da construção de uma política cultural universitária em bases mais institucionais, democráticas e transversais. Argumenta-se que a expansão do PPCA não se resume ao aumento de bolsas e projetos: ela operacionaliza uma concepção ampliada de cultura, como dimensão formativa e ética da experiência universitária e como campo que integra linguagens artísticas, memória, patrimônio e cultura digital. O texto descreve mudanças no desenho do programa (simplificação do edital, critérios afirmativos, interiorização, governança, ações formativas e acompanhamento pedagógico), discute desafios e analisa estratégias recentes de sustentabilidade econômica, com ênfase na circulação e em resultados obtidos em editais externos.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural universitária; transversalidade; cultura.

1. Cultura e institucionalização nas universidades públicas brasileiras

A cultura ocupa, historicamente, posição ambígua nas universidades públicas brasileiras: é intensa no cotidiano, mas nem sempre aparece como política institucional formalizada. Levantamento divulgado pelo Jornal da Universidade (UFRGS), a partir da análise de 63 universidades federais, indicou que apenas 13 haviam publicado políticas culturais estruturadas até 2019, enquanto 27% estavam em processo de implementação

[1] Produtora Cultural da Universidade Federal do Ceará. E-mail: barbarageorge@ufc.br
[2] Produtora Cultural da Universidade Federal do Ceará. E-mail: ericabpinho@ufc.br
[3] Professora Associada do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, atualmente Pró-reitora adjunta de Cultura da UFC. E-mail: glicia@ufc.br
[4] Professor Associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, atualmente Pró-reitor de Cultura da UFC. E-mail: sandrogouveia@ufc.br

e somente 21% possuíam política cultural aprovada em instâncias superiores (COSTA, 2019).

O dado evidencia uma tensão estrutural: embora produtoras de conhecimento, memória, arte e patrimônio, as universidades raramente formalizam a cultura como política pública interna. Albino Rubim (2019), ao analisar a institucionalização da cultura no ensino superior, afirma que a presença de atividades culturais não equivale à existência de política cultural estruturada. Como observa, embora as universidades desenvolvam inúmeras atividades culturais, "não reconhecem em um patamar institucional adequado o seu papel cultural" (RUBIM, 2019, p.8), o que revela a ausência de políticas, estruturas e recursos especificamente voltados ao campo.

A institucionalização da cultura exige, portanto, desenho institucional, governança e permanência. Políticas culturais não se reduzem à oferta de editais ou eventos isolados; implicam continuidade, orçamento próprio e reconhecimento formal.

Essa discussão dialoga com o Plano Nacional de Cultura (2025–2035), que reafirma a cultura como dimensão estratégica do desenvolvimento e transversal às políticas públicas, destacando seu papel na promoção da diversidade e da democracia. Ao deslocá-la do campo setorial para o estruturante, o Plano reforça que, no âmbito universitário, a cultura deve ser reconhecida como dimensão constitutiva da formação democrática.

2. A criação da Pró-Reitoria de Cultura da UFC e a redefinição institucional

É nesse cenário nacional de fortalecimento das políticas culturais que se insere a criação da Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará (UFC), em agosto de 2023. Em consonância com o Plano Nacional de Cultura 2025–2035, que destaca o planejamento e a transversalidade como princípios estruturantes da ação pública (BRASIL, 2025), a UFC eleva essa dimensão ao nível estratégico da gestão universitária, dotando-a de estrutura administrativa própria, orçamento e diretrizes permanentes.

Paralelamente à criação da Pró-Reitoria, a UFC iniciou processo participativo de elaboração de sua política cultural institucional, por meio da constituição de seu plano

de cultura, através de seminários abertos à comunidade acadêmica, envolvendo docentes, técnico-administrativos, estudantes e gestores.

O Plano de Cultura da UFC estabelece diretrizes, objetivos e eixos estruturantes voltados à democratização do acesso, à valorização da diversidade cultural e à integração entre ensino, pesquisa, extensão e cultura. Ao formalizar metas e instrumentos de acompanhamento, o documento consolida a cultura como política institucional de caráter permanente.

O artigo apresentado no EneCult por Santos et al. (2024), ao analisar esse processo, destaca que a institucionalização da cultura envolve disputas internas e redefinições de critérios de reconhecimento.

Santos et al. (2024) identificam a cultura universitária como “território de disputa por reconhecimento, visibilidade e pertencimento”. Essa leitura permite compreender que a formulação de uma política cultural implica negociação de sentidos e reconfiguração institucional.

A criação da PROCULT, articulada à elaboração do Plano de Cultura, não representa apenas reorganização administrativa. Trata-se de redefinição do lugar simbólico e estratégico da cultura na universidade, transformando iniciativas episódicas em política pública estruturada. Ao elevar a cultura ao nível de Pró-Reitoria e vinculá-la a um planejamento institucional próprio, a UFC cria condições para que programas como o Programa de Promoção da Cultura Artística (PPCA) integrem o planejamento universitário de longo prazo, superando a dependência de conjunturas administrativas.

3. O PPCA e a transformação de instrumento em política

O PPCA foi instituído em 2013, com a finalidade de oferecer condições para produção, realização e fruição de bens artístico-culturais por estudantes, docentes e técnico-administrativos. Ao longo de sua trajetória, consolidou projetos estáveis e ações formativas, mas sua transformação recente é marcada pela combinação entre expansão, requalificação conceitual e reorganização de procedimentos, em sintonia com a nova estrutura de gestão.

A consolidação de um programa ao longo de mais de uma década revela que o PPCA não surgiu como ação circunstancial, mas como mecanismo contínuo de fomento. No entanto, o que se observa a partir de 2023 não é apenas continuidade: trata-se de mudança de escala e de estatuto institucional. O programa passa a operar como engrenagem central da política cultural universitária em formulação.

Essa transição é coerente com o argumento de Rubim (2019), segundo o qual políticas culturais ganham densidade quando deixam de ser apenas instrumentos administrativos e passam a integrar projeto institucional mais amplo. Nesse sentido, o PPCA não é apenas executado pela Pró-Reitoria de Cultura; ele passa a expressar a própria diretriz estratégica da política cultural da UFC.

3.1. Expansão quantitativa e consolidação institucional

A expansão pode ser medida por números e por capilaridade. Em 2023, o edital do PPCA previa 100 bolsas. Em 2024, passou a 150, acompanhando o aumento de 46% nas inscrições de projetos e de quase 20% na solicitação de bolsas. No mesmo ciclo, 55 projetos foram contemplados, totalizando 150 bolsas aprovadas.

A lista de projetos evidencia a continuidade de corpos artísticos consolidados — como orquestras e grupos com longa trajetória — e, ao mesmo tempo, a incorporação de novas agendas e segmentos, ampliando o que passa a ser reconhecido e fomentado como cultura universitária.

Entre 2023 e 2025, os projetos vinculados ao PPCA passaram de 36 para 74 iniciativas ativas (36 em 2023; 55 em 2024; 74 em 2025), praticamente dobrando em dois ciclos. O crescimento indica não apenas expansão numérica, mas consolidação institucional, com maior adesão da comunidade acadêmica. Em 2025, o programa reúne 74 projetos, vinculados a 45 cursos e 11 áreas, sinalizando a passagem da cultura de ação episódica à política universitária com capilaridade acadêmica e potencial formativo ampliado.

O processo seletivo de 2026, ainda em andamento, registrou 92 inscrições — número superior aos ciclos anteriores. Embora os resultados não estejam consolidados,

o volume de propostas já aponta para a manutenção da tendência de expansão e reforça o alcance das ações de mobilização e divulgação da Pró-Reitoria de Cultura.

Esse conjunto de dados mostra que a expansão do PPCA não se resume ao aumento orçamentário, mas expressa um processo de legitimação institucional. O crescimento das inscrições indica reconhecimento simbólico; a adesão de múltiplos cursos, transversalidade acadêmica; e a ampliação de bolsas, consolidação administrativa.

Do ponto de vista das políticas públicas, trata-se de um movimento típico de consolidação: aumento da demanda, ampliação da oferta, aperfeiçoamento de critérios e fortalecimento da governança. O PPCA passa, assim, a operar não apenas como mecanismo distributivo, mas como política indutora de práticas culturais no interior da universidade.

3.2. Interiorização e equidade territorial

A interiorização é uma dimensão central desse novo ciclo. Em 2024, 13 projetos contemplados estavam sediados nos campi do interior, e atualmente o PPCA está presente em Fortaleza, Sobral, Russas e Crateús.

Ao transformar a interiorização em critério de mérito, com peso quantitativo na avaliação, o edital deixa de tratá-la como consequência indireta e passa a induzir descentralização territorial. Não se trata apenas de diretriz normativa, mas de mecanismo avaliativo que interfere na pontuação final das propostas, conferindo vantagem competitiva às iniciativas sediadas ou desenvolvidas nos campi do interior.

A medida dialoga com o Plano Nacional de Cultura (2025–2035), que enfatiza a democratização do acesso e redução de desigualdades regionais. No contexto universitário, a política multicampi amplia diversidade de repertórios e consolida a cultura como direito distribuído territorialmente.

3.3. Requalificação conceitual e ampliação temática

A requalificação conceitual do PPCA aparece com clareza na ampliação das temáticas contempladas. A partir de 2024, projetos nas áreas de memória, patrimônio e cultura digital foram incorporados ao escopo do programa, além das linguagens artísticas tradicionalmente associadas a editais culturais.

Iniciativas voltadas à mediação de acervos, tecnologia, cultura gamer e acessibilidade deslocam a cultura para campo transversal, compreendida como produção de sentido, memória pública e direito à fruição.

A ampliação do conceito de cultura também se materializa no fato de que o programa não se restringe a unidades acadêmicas tradicionalmente associadas às artes. Entre os projetos contemplados, há iniciativas que articulam cultura e saúde, cultura e divulgação científica e cultura e práticas de cuidado, além de propostas voltadas a patrimônios, memórias e narrativas de territórios.

Esse movimento reforça a cultura como dimensão ética e formativa no contexto universitário, conectando produção cultural a processos de aprendizagem, pesquisa aplicada e extensão com impacto social.

Sob perspectiva teórica, essa ampliação aproxima-se da concepção de cultura como campo expandido, defendida no Plano Nacional de Cultura e reafirmada nas discussões contemporâneas sobre transversalidade. Cultura deixa de ser entendida apenas como expressão artística e passa a ser compreendida como dimensão constitutiva de processos formativos, identitários e territoriais.

3.4. Governança administrativa e racionalidade distributiva

No plano administrativo, uma mudança decisiva foi o esforço de simplificação do processo seletivo, com linguagem mais acessível, redução de etapas e diminuição de exigências que elevavam barreiras burocráticas para coordenações e estudantes. O desenho atual do edital organiza os projetos por tempo de existência — Novos e Iniciantes (até 3 anos), Em Consolidação (3 a 5 anos) e Consolidados (mais de 5 anos) — e permite até cinco bolsas para projetos consolidados, reconhecendo necessidades

distintas de sustentabilidade e maturidade das iniciativas. O valor mensal da bolsa é de R$ 700,00, com vigência de nove meses, o que dá previsibilidade de execução e acompanhamento.

Alterações como a flexibilização de exigências acadêmicas para bolsistas, a eliminação de cadastros redundantes e a simplificação documental produziram efeito concreto de democratização do acesso ao programa, reduzindo obstáculos institucionais que historicamente limitavam a permanência estudantil em ações culturais.

Sob a perspectiva da institucionalização discutida por Rubim (2019), a consolidação de governança clara é elemento central para que a cultura deixe de depender de decisões conjunturais e passe a integrar planejamento universitário permanente. A simplificação administrativa, nesse sentido, amplia o acesso e fortalece a legitimidade.

3.5. Matriz de avaliação, diretrizes e nota de corte

Quanto aos critérios de avaliação, os editais do PPCA pós-criação da Procult continuaram priorizando dimensões da concepção ampliada do programa: relevância sociocultural, impacto acadêmico, inovação, contrapartidas sociais, ações formativas, apresentações públicas, exequibilidade, políticas afirmativas e interiorização. A inovação ganhou peso por dialogar com agendas contemporâneas da cultura digital, e a interiorização passou a ter pontuação específica, transformando-se em diretriz que incentiva a descentralização das ações culturais e incorpora a equidade territorial como componente estruturante.

As alterações na matriz reforçam o compromisso com projetos de relevância e pertinência social, articulando cultura e formação. No ciclo de 2026, diante do aumento da demanda frente ao número de bolsas, o programa adotou nota de corte na avaliação de mérito, garantindo equidade, transparência e qualidade mínima. A medida evidencia o amadurecimento dos mecanismos de seleção, alinhando expansão institucional e rigor avaliativo.

Do ponto de vista analítico, a nota de corte passa a ser critério qualificatório, reforçando padrões mínimos de qualidade e conciliando ampliação do acesso com coerência conceitual. A gestão sinaliza compromisso com justiça distributiva baseada em mérito qualificado, assegurando que o crescimento quantitativo não comprometa os objetivos do programa.

3.6. Políticas afirmativas e cultura como direito

As políticas afirmativas permaneceram como critério explícito, priorizando iniciativas protagonizadas por indígenas, negros, quilombolas, ciganos, periféricos, LGBTQIAPN+, pessoas com deficiência e mulheres. As contrapartidas sociais — voltadas a comunidades em vulnerabilidade, escolas públicas e ações afirmativas — seguem como exigência formal, consolidando a compreensão da cultura como direito e instrumento de democratização do acesso.

Esse eixo dialoga com a reinvenção do conceito de cultura defendida neste artigo: cultura como experiência coletiva, prática pública e ferramenta de enfrentamento das desigualdades.

A centralidade das ações afirmativas converge com o debate apresentado por Santos et al. (2024), que identificam, na construção do Plano de Cultura da UFC, a tríade equidade–diversidade–inclusão como eixo estruturante. Como afirmam os autores:

> Ao adotar modelos que priorizam a integração com a sociedade e a acessibilidade, esses planos garantem que a cultura universitária não fique restrita aos muros acadêmicos, mas dialogue ativamente com a comunidade, promovendo equidade e inclusão no acesso e na produção cultural.l (SANTOS et al., 2024, p.6).

Ao instituir as políticas afirmativas como critério formal de avaliação, o PPCA as consolida como diretriz normativa — não apenas declaratória. A cultura deixa de ser entendida como expressão neutra e passa a ser reconhecida como campo de disputa simbólica e instrumento de democratização.

Essa orientação também se articula ao Plano Nacional de Cultura (2025–2035), que estabelece como diretriz a promoção da diversidade cultural e o enfrentamento das desigualdades históricas de acesso e representação.

No contexto universitário, essa incorporação amplia repertórios, fortalece protagonismos historicamente marginalizados e reafirma a cultura como direito, não privilégio.

3.7. Ampliação de protagonismos e desenho institucional

Outro diferencial do PPCA, reforçado no novo ciclo, é permitir que projetos sejam coordenados por docentes e por servidores técnico-administrativos. Esse desenho amplia o campo de protagonismo cultural dentro da universidade e reconhece que a produção cultural universitária se faz também por saberes de gestão, mediação, memória, comunicação e acompanhamento pedagógico, não restritos ao corpo docente.

Essa decisão possui implicações institucionais relevantes. Ao ampliar o perfil de coordenação, o programa reconhece a cultura como campo transversal, que atravessa diferentes segmentos da comunidade acadêmica. A produção cultural deixa de ser entendida como atribuição exclusiva de determinadas áreas e passa a ser reconhecida como dimensão compartilhada da vida universitária.

Sob perspectiva institucional, essa ampliação contribui para romper hierarquizações implícitas entre produção artística, gestão cultural e mediação. O reconhecimento do papel dos técnico-administrativos na coordenação de projetos reafirma a cultura como prática coletiva e campo de saberes múltiplos.

3.8. Acompanhamento pedagógico e sistematização de rotinas

A governança do programa já estava estruturada antes da criação da Pró-Reitoria, com rotinas institucionais de acompanhamento e integração a sistemas públicos de cultura. O que se observa no novo ciclo é o reforço e a sistematização dessas práticas, com maior rigor no cumprimento de procedimentos como

preenchimento mensal de frequência, gestão de riscos, envio de relatórios, registro das ações e participação em momentos institucionais.

Bolsistas continuam a cumprir carga horária mínima semanal, apresentar resultados em eventos acadêmicos e participar de atividades formativas, reafirmando o caráter pedagógico da bolsa. Da mesma forma, a exigência de cadastro no Mapa Cultural do Ceará, já prevista anteriormente, segue sendo mantida como mecanismo de integração ao sistema estadual e de ampliação das possibilidades de circulação e monitoramento.

Esse conjunto de procedimentos não deve ser interpretado apenas como controle administrativo. Ele consolida o caráter pedagógico do programa. Ao exigir registros sistemáticos e participação formativa, o PPCA transforma o fomento em experiência estruturada de aprendizagem.

Rubim (2019) destaca que políticas culturais consolidadas articulam três dimensões: financiamento, formação e memória institucional. A sistematização de rotinas e registros no PPCA contribui para a construção dessa memória, permitindo que o programa produza histórico documentado de suas ações e impactos.

3.9. Seminário de Ambientação e construção de pertencimento

No campo formativo, o Seminário de Ambientação consolidou-se como rito institucional de início de ciclo, dirigido a coordenadores e bolsistas. O encontro combina apresentação do funcionamento do programa, orientações sobre execução e acompanhamento, roda de conversa com gestores e atividade artístico-cultural, além de certificação de horas complementares. Esse formato não é apenas informativo: ele produz integração, estabelece parâmetros comuns e reforça o caráter formativo e cultural do programa desde o início, criando uma base de pertencimento que tende a impactar engajamento, adesão a rotinas e qualidade da execução.

Essa dimensão de pertencimento aparece em registros discursivos de coordenações. Uma coordenadora sintetiza a experiência do novo ciclo ao afirmar: “Me sinto muito bem acolhida como PPCA e mais do que isso, sabe quando você se sente

respeitada e as pessoas acreditam no que você faz, no que você propõe, no que você defende? (...) a gente realiza muitas atividades e sente como é fazer parte de um grande movimento na Universidade, que aposta em outras formas de aprender — pela estética, pela ética, pela poética". A fala é relevante porque conecta acolhimento institucional, reconhecimento e aprendizado — exatamente os três eixos que sustentam a hipótese central do artigo: a cultura deixa de ser acessório e passa a operar como atravessamento formativo.

Outro coordenador, ao tratar de projetos voltados à acessibilidade e inovação, afirma que iniciativas cresceram com apoio, destacando que um deles é referência em acessibilidade e que outro se destaca por inovação e parcerias. Esse registro reforça que o PPCA, quando articulado a acompanhamento institucional e estímulo à circulação, pode funcionar como plataforma de maturação e de credencialização pública, ampliando alcance e capacidade de diálogo com instituições e eventos fora da UFC.

3.10. Comunicação institucional e visibilidade pública

Em um cenário nacional no qual a formalização de políticas culturais universitárias ainda é exceção, a experiência da UFC sugere que a criação de estruturas administrativas específicas é condição decisiva para que a cultura deixe de depender de iniciativas individuais e passe a constituir estratégia permanente de formação pública e democratização do acesso.

No campo da comunicação e da difusão, ações recentes indicam um esforço de qualificação da visibilidade institucional dos projetos. Foi realizada articulação para produção de conteúdos de divulgação, com gravação e edição de vídeos curtos, publicados nas redes sociais institucionais em formato colaborativo com os perfis dos projetos quando havia presença digital. No segundo semestre de 2025, foram produzidos cinco vídeos, com intenção de ampliar esse número nos ciclos seguintes, buscando consolidar uma cultura de comunicação entre os projetos vinculados ao programa.

Além da comunicação digital, o edital estabelece como contrapartida a participação dos bolsistas nos Encontros Universitários da UFC, espaço institucional de circulação acadêmica e diálogo público. Nessa ocasião, os projetos são apresentados por meio de diferentes linguagens e formatos — rodas de conversa, apresentações artísticas, exposições e oficinas — permitindo que os grupos pautem e comuniquem as atividades desenvolvidas ao longo do ciclo. A participação nos Encontros transforma a contrapartida em oportunidade formativa e de visibilidade, inserindo as práticas culturais no circuito acadêmico mais amplo e agregando ao seu reconhecimento institucional.

Também foram promovidas ações formativas voltadas a competências de registro, difusão e uso estratégico das redes sociais em alinhamento à comunicação institucional, reforçando a ideia de que a política cultural universitária também se sustenta por documentação, prestação pública de resultados e ampliação de públicos.

A comunicação, nesse contexto, deixa de ser etapa final e passa a integrar o próprio desenho da política. Tornar visíveis as ações culturais contribui para a legitimação institucional e para ampliação do alcance social da universidade.

3.11. Sustentabilidade econômica e inserção no ecossistema cultural

No cotidiano, o acompanhamento pedagógico dos projetos ocorre de forma contínua e próxima, com comunicação permanente e atendimento ágil às demandas. Ele atravessa todo o ciclo: elaboração e publicação do edital, seleção, pagamento de bolsas, controle de frequência, oficinas formativas, tira-dúvidas, apoio à execução e articulação para participação em eventos internos e externos. Esse acompanhamento é decisivo porque transforma o fomento em política acompanhada, capaz de produzir memória institucional e qualificar processos.

Os resultados externos de 2025 reforçam a inserção do PPCA no ecossistema cultural estadual. Projetos vinculados à Pró-Reitoria foram aprovados em edital de credenciamento de equipamento cultural estadual, com atuação em vivências, oficinas e cursos sobre infância, narrativas antirracistas e formação. No mesmo ano, um projeto

foi selecionado para programação cultural no biênio 2025/2026, em chamada pública que contemplou 55 propostas e investiu R$ 155 mil, priorizando diversidade cultural e atuação periférica, com programação gratuita entre agosto de 2025 e abril de 2026. Esses resultados indicam que o acompanhamento institucional fortalece a circulação e a competitividade em editais externos.

A sustentabilidade econômica, contudo, permanece um desafio. Os recursos do PPCA destinam-se exclusivamente ao pagamento de bolsas, sem custeio para produção, circulação ou materiais. Com o crescimento contínuo das inscrições, as bolsas tornam-se mais disputadas e insuficientes frente às demandas.

Essa limitação reforça a necessidade de estratégias complementares de captação. A gestão passou a estimular a participação em editais externos e a apoiar propostas estruturantes. Em edital voltado às juventudes, duas iniciativas foram selecionadas: uma web rádio em parceria com organização cultural comunitária e um circuito formativo para jovens de 15 a 29 anos em situação de vulnerabilidade, voltado à qualificação técnica e geração de renda por reaplicação de tecnologia social desenvolvida na universidade. O caso evidencia a cultura operando como formação, inclusão produtiva e política territorial.

O movimento sinaliza, assim, a transição de um modelo exclusivamente baseado em bolsas para uma estratégia híbrida, combinando financiamento interno, captação externa e articulação territorial.

4. Reinvenção do lugar da cultura: Governança, Avaliação e Consolidação Estrutural

A trajetória recente do PPCA evidencia um movimento que ultrapassa a expansão quantitativa e alcança o campo da consolidação estrutural. O programa passa a operar como política cultural universitária com diretrizes claras, critérios indutores, capilaridade territorial e horizonte formativo explícito. Esse deslocamento redefine o lugar da cultura na UFC, integrando-a ao núcleo estratégico da instituição.

No diálogo permanente com as coordenações, emergiu de forma recorrente a necessidade de que bolsistas desenvolvam competências relacionadas não apenas à dimensão artística, mas também à gestão de projetos e à inserção no campo da economia criativa. Demandas como elaboração de portfólios, uso estratégico de redes sociais, criação e atualização de perfis no Mapa Cultural, monitoramento de editais e elaboração de propostas para captação de recursos revelam que o programa vem se configurando também como espaço de profissionalização.

A formação promovida pelo PPCA, portanto, extrapola a experiência estética e incorpora competências técnicas de planejamento, comunicação e sustentabilidade financeira. Em consonância com as diretrizes do Plano Nacional de Cultura (2025–2035), que reconhece a economia criativa como eixo estratégico de desenvolvimento, o programa amplia as possibilidades de inserção profissional dos estudantes e fortalece sua autonomia no ecossistema cultural.

Nesse contexto, servidores da Pró-Reitoria de Cultura têm se alternado no apoio à escrita e revisão de propostas submetidas a editais externos, mesmo diante de carga significativa de projetos e atividades institucionais. Trata-se de uma limitação operacional típica de políticas em consolidação: o crescimento da demanda nem sempre é acompanhado por expansão proporcional da equipe técnica. O enfrentamento desse desafio tem ocorrido por meio de estratégias de formação e fortalecimento da autonomia dos grupos, buscando ampliar sua capacidade de captação e permanência no campo cultural.

Paralelamente, permanece o desafio de consolidar dados e evidências de impacto do programa de forma sistemática. A transformação de relatórios, registros de frequência, circulação externa e participação em eventos em séries históricas e indicadores estruturados constitui etapa decisiva para que o PPCA avance da fase operacional para uma fase avaliativa consolidada. A produção de evidências não se limita à exigência administrativa: fortalece a legitimidade institucional, qualifica o planejamento estratégico e assegura maior estabilidade frente a eventuais mudanças de gestão.

A consolidação do PPCA revela, assim, uma transformação mais ampla: a cultura deixa de ocupar posição periférica e passa a integrar o planejamento universitário de maneira estruturada, com governança definida, critérios de mérito, acompanhamento contínuo e compromisso formativo. Em um contexto nacional no qual a formalização de políticas culturais universitárias ainda não é regra, a experiência da UFC aponta para a construção de uma política pública interna que articula fomento, formação, avaliação e sustentabilidade.

Mais do que ampliar bolsas ou projetos, o novo ciclo do PPCA redefine o estatuto da cultura no interior da universidade. A passagem de ações episódicas para política estruturada constitui a principal reinvenção analisada neste artigo: a consolidação de uma política cultural universitária com base institucional, horizonte democrático e capacidade de continuidade.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura 2025–2035: resumo executivo do projeto de lei. Brasília: MinC, 2025. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/plano-nacional-de-cultura-2025-2035/PNC_digital.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2026.

COSTA, Fernanda da. 21% das federais possuem uma política cultural: gestão cultural – segunda reportagem da série aponta que instituições veem documentos como forma de proteção a projetos, programas e ações ameaçados por falta de verba. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 224, p. 12–13, jun./jul. 2019. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/214711. Acesso em: 23 fev. 2026.

RUBIM, Albino. Universidade, cultura e políticas culturais. Rev. Ed. Popular, Uberlândia, Ed. Especial, p. 6-17, 2019.

SANTOS, Ana Clara do Carmo Sousa et al. Equidade, diversidade e inclusão na construção do Plano de Cultura da UFC. In: ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2024. Salvador: UFBA, 2024.

MESA XV

Patrimônio II

A EFETIVIDADE DA SALVAGUARDA DE SABERES E PRODUTOS TRADICIONAIS NAS POLÍTICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL E DE INDICAÇÕES GEOGRÁFICAS: POTENCIALIDADES E ASSIMETRIAS NO ACORDO MERCOSUL–UNIÃO EUROPEIA

Marcelo Lages Murta[1]
Ana Paula Carvalho[2]

RESUMO:
O artigo analisa as convergências e assimetrias entre os regimes de proteção do patrimônio cultural imaterial (PCI) e das indicações geográficas (IGs) no contexto do Acordo Mercosul–União Europeia. Parte-se do argumento de que políticas culturais efetivas para a proteção de saberes e produtos tradicionais não depende apenas de instrumentos jurídicos formais, mas também de dispositivos institucionais e simbólicos que sustentem seu reconhecimento social e territorial. O estudo evidencia desigualdades estruturais que influenciam a capacidade de proteção e valorização desses ativos culturais, e destaca o papel dos museus como infraestruturas institucionais de legitimação e mediação, capazes de fortalecer a articulação entre salvaguarda cultural, desenvolvimento territorial e políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Patrimônio Cultural Imaterial, Indicações Geográficas, Museologia Social, Desenvolvimento Territorial.

Em janeiro de 2026, após mais de 20 anos de negociações diplomáticas, o Acordo de Parceria União Europeia-Mercosul (EMPA) foi assinado em Assunção, Paraguai. Um dos temas sensíveis destacados no acordo foi a proteção das Indicações Geográficas (IGs), com o objetivo de evitar relações desleais frente às perspectivas de livre mercado do acordo, particularmente no que se refere a produtos tradicionais como queijos, vinhos, azeite de oliva, entre outros. Esses produtos apresentam um forte componente cultural, ligado às histórias, memórias e aos lugares onde as comunidades tradicionalmente se reuniram para desenvolver práticas culturais e produzir alimentos

[1] Doutor em Museologia e Mestre Cooperação Internacional. Pesquisador da Fundação de Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT) / Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CEIED) / Universidade Lusófona (UL). E-mail: mlmurta@gmail.com.
[2] Doutoranda em Sociomuseologia na Universidade Lusófona pela Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”. Mestra em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP/UEG). Analista de Patrimônio Cultural no IPHAN. E-mail: gestaocultural.ambiental@gmail.com

tradicionais. Nesse sentido, a arena de discussão supera somente os componentes comerciais associados ao universo da propriedade intelectual, e passa a envolver embates discursivos associados ao patrimônio cultural.

A cultura e as políticas culturais, em muitas situações, são claramente definidas e abordadas a partir da compreensão da cultura como um setor específico, como no caso das artes musicais, performáticas, do cinema, e de outras referências associadas à economia da cultura. Em outros contextos, porém, a cultura encontra-se amalgamada a setores diversos da sociedade e da economia, seja em políticas educacionais, habitacionais, de saúde, dentre outras. Isso ocorre de maneira evidente nos processos de reprodução de saberes tradicionais e na produção de bens artesanais, em processos históricos que envolvem discussões sobre direitos coletivos e individuais, a depender de cada contexto e dos grupos sociais envolvidos.

Um caso emblemático de articulação intersetorial é a relação entre as IGs e o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI), expresso no primeiro registro de bens culturais de natureza imaterial no Brasil: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras/ES, inscrito no Livro de Registro dos Saberes em 20 de dezembro de 2002[3]. Em processo semelhante, as Panelas de Barro de Goiabeiras foram registradas como IG no dia 4 de outubro de 2011, evidenciando uma articulação possível entre ambos os instrumentos de proteção, numa clara associação entre processos culturais e salvaguarda de produtos genuínos[4].

Sob essa perspectiva, argumenta-se que a efetividade da proteção de saberes e produtos tradicionais não depende exclusivamente dos instrumentos jurídicos formais, como os regimes de IGs ou os sistemas de salvaguarda do PCI, mas também de dispositivos institucionais e simbólicos capazes de sustentar, legitimar e reproduzir socialmente esses valores. Entre esses dispositivos, destacam-se os museus e espaços expositivos, que atuam como arenas de mediação entre comunidades, Estado e mercado,

[3] Informações disponíveis em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Paneleiras%20de%20Goiabeiras.pdf Acesso no dia 23 de fevereiro de 2026.

[4] Em artigo publicado em 2011 discutimos a associação entre Denominações de Origem e Patrimônio Cultural Imaterial nos processos associados às paneleiras de Goiabeiras. Ver: Murta, 2011.

contribuindo para a legitimação pública, a valorização simbólica e a proteção dos modos de fazer associados a produtos tradicionais.

Diante desse quadro, o presente artigo analisa as convergências e assimetrias entre os regimes de proteção do PCI e das IGs no contexto do Acordo Mercosul–UE, destacando o papel dos museus como instrumentos complementares na efetivação dessas políticas públicas.

Patrimônio Cultural e Propriedade Intelectual: convergências entre campos e instituições

A noção de patrimônio cultural passou por uma ampliação conceitual significativa ao longo do século XX, acompanhando transformações políticas, sociais e econômicas e a consolidação de marcos normativos internacionais e nacionais. De uma concepção restrita ao patrimônio material, associada à monumentalidade e à afirmação das identidades nacionais, a ideia de bens patrimonializáveis expandiu-se para uma abordagem abrangente que incorpora bens materiais e imateriais, práticas sociais, saberes, expressões e modos de fazer, na noção de “referências culturais” discutida nos anos 1990 (Londres, 2000).

Essa inflexão foi progressivamente consolidada no plano internacional no âmbito da UNESCO, especialmente a partir das mudanças percebidas entre as abordagens da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972), que já incorporava discussões ambientalistas das décadas de 1960 e 1970, e, de forma mais sistemática, com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003).

Em paralelo, o campo da propriedade intelectual estruturou-se a partir de uma racionalidade predominantemente econômica e comercial, organizada em dois grandes ramos: o direito autoral e a propriedade industrial. No plano internacional, esse sistema é regulado por organismos como a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) e pela Organização Mundial do Comércio (OMC), especialmente por meio do “Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao

Comércio" (Acordo TRIPS), que estabelece padrões mínimos de proteção internacional. As IGs ocupam lugar central no sistema de propriedade industrial, subdividindo-se em indicações de procedência (IP) e denominações de origem (DO), e estão historicamente reguladas por rígidos sistemas de controle de origem e qualidade. (MATTES, 2023; ISLA, 2015; GIRARDEAU, 1999).

As IGs possuem forte vínculo cultural, considerando que são fortalecidas e reconhecidas a partir de profundos processos sociais, geográficos e históricos. Nesses regimes de proteção, frente às lógicas do mercado e convenções adotadas em diferentes contextos, "a qualidade é menos precisa. Para defini-la, é necessário recorrer à tradição, ao saber-fazer, à história e à origem. O vinho não é um bem como os outros; ele pode também ser considerado um patrimônio[5]" (ISLA, 2015). As articulações em volta das referências identificadas para proteção partem de definições técnicas voltadas à avaliação da origem e qualidade, mas também reflete opções políticas associadas à definição de que produtos proteger e de que maneira os promover.

No plano regional, os países do Mercosul e da UE incorporaram as IGs como instrumentos estratégicos de regulação de mercados e de proteção de produtos tradicionais, ainda que com diferentes níveis de maturidade institucional em cada Estado Nacional. As desigualdades estruturais dificultam o desenvolvimento dos sistemas de proteção e salvaguarda, uma vez que envolvem processos políticos, técnicos e, sobretudo, linhas de financiamento para garantir o funcionamento das cadeias produtivas com proteção geográfica. No espaço do Mercosul, os marcos jurídicos buscam harmonizar as legislações nacionais e assegurar a proteção recíproca das IGs, ainda que com níveis desiguais de implementação entre os Estados. Na UE, o sistema de proteção das IGs encontra-se altamente institucionalizado e interligado, integrando políticas agrícolas, comerciais e de desenvolvimento territorial, e assumindo papel central nas negociações comerciais internacionais.

[5] Tradução dos autores com base no original: *"la qualité est moins précise. Pour la définir, il faudra avoir recours à la tradition, au savoir-faire, à l'histoire, à l'origine. Le vin n'est pas un bien comme les autres, il peut être aussi considéré comme un patrimoine"* (ISLA, 2015).

No ordenamento jurídico brasileiro, as IGs são disciplinadas pela Lei nº 9.279/1996, que define a denominação de origem como o nome geográfico cujas qualidades ou características se devam exclusiva ou essencialmente ao meio geográfico, incluindo fatores naturais e humanos. A gestão e o registro desses instrumentos competem ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI), cuja regulamentação exige a descrição dos processos produtivos locais e das condições históricas e técnicas que conferem singularidade aos produtos. Ainda que formulada na esfera da propriedade industrial, essa definição reconhece implicitamente a centralidade dos saberes tradicionais, das práticas coletivas e das referências culturais territorializadas.

No caso do patrimônio cultural, a sua ampliação conceitual encontra respaldo constitucional no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, que já definia o patrimônio cultural brasileiro como o conjunto de bens de natureza material e imaterial portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade. A institucionalização jurídica do PCI foi consolidada com o Decreto nº 3.551/2000, que criou os Livros de Registro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares, sob a responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esses instrumentos deslocam o foco da proteção do objeto para os processos socioculturais, reconhecendo que os valores patrimoniais não são intrínsecos, mas atribuídos histórica e socialmente a partir de disputas simbólicas, políticas e econômicas.

Em Portugal, observa-se uma configuração institucional análoga, dadas as referências comuns existentes entre o Direito português e brasileiro. As IGs integram o sistema nacional de propriedade industrial, articulado com políticas agrícolas e de desenvolvimento rural e alinhado ao quadro normativo da União Europeia (UE) para a proteção de IPs e DOs. Já o PCI é regulado por legislação específica do setor cultural, em consonância com a Convenção da UNESCO de 2003, sendo tutelado por organismos públicos distintos. Essa separação normativa e administrativa reflete uma divisão estrutural entre os campos da cultura e da economia, que tende a fragmentar a compreensão dos bens de origem territorial.

Apesar desses quadros legais consolidados, persiste uma separação estrutural entre os regimes de patrimônio cultural e de propriedade intelectual. O primeiro é tratado prioritariamente como bem cultural a ser salvaguardado, enquanto o segundo é enquadrado como ativo econômico e instrumento de competitividade. As IGs, contudo, evidenciam uma zona de interseção entre esses campos, ao articularem território, saber-fazer, memória social e valor econômico. Essa interseção, entretanto, não ocorre em um campo neutro, mas em um espaço estruturado por relações de poder, capacidades institucionais desiguais e interesses econômicos.

A efetividade desses instrumentos depende não apenas de sua existência formal, mas da capacidade institucional de implementá-los, da participação das comunidades envolvidas e da presença de dispositivos de legitimação simbólica que reforcem seu reconhecimento social. Sob essa lógica, a proteção jurídica, por si só, mostra-se insuficiente, sendo necessário considerar os arranjos institucionais, culturais e museológicos que sustentam a reprodução social e econômica desses saberes e práticas. As qualidades que fundamentam o reconhecimento jurídico de uma IG são, portanto, indissociáveis das referências culturais e das construções sócio-históricas que sustentam os modos de produção locais.

A partir dessa abordagem, a análise das IGs e do PCI como dispositivos híbridos permite explicitar as convergências entre patrimônio cultural e propriedade intelectual, bem como os limites impostos pela fragmentação institucional. Reconhecer essas convergências no contexto do Brasil, de Portugal, do Mercosul e da UE constitui um passo fundamental para o desenvolvimento de políticas públicas integradas, capazes de articular salvaguarda cultural, valorização de identidades comunitárias e estratégias de desenvolvimento territorial sustentável. Ademais, as IGs e o PCI podem ser compreendidos como instrumentos de governança cultural e territorial, que articulam reconhecimento simbólico, proteção jurídica e estratégias de desenvolvimento econômico. Esses instrumentos operam simultaneamente nos planos cultural, político e econômico, contribuindo para a construção institucional de territórios e para a valorização dos ativos culturais das comunidades.

Patrimônio Imaterial e Indicações Geográficas em dois contextos

A articulação entre PCI e IGs assume contornos distintos nos contextos da UE e do Mercosul, refletindo diferentes graus de institucionalização, maturidade normativa e integração entre políticas culturais e regimes de propriedade intelectual. Em ambos os casos, o patrimônio imaterial constitui um referencial central para a valorização de saberes, práticas e modos de fazer socialmente enraizados e associados a territórios específicos. No entanto, a forma como esses elementos são reconhecidos, protegidos e articulados com os sistemas de IGs varia significativamente entre os dois espaços regionais, em particular nos casos de Portugal e do Brasil, refletindo trajetórias históricas, enquadramentos jurídicos e arranjos institucionais diferenciados.

Para fins desta análise, os dados relativos ao PCI foram levantados a partir da base oficial da UNESCO[6], considerando os elementos inscritos na Lista Representativa, na Lista de Salvaguarda Urgente e no Registo de Boas Práticas, em fevereiro de 2026[7]. A identificação de elementos com potencial articulação às IGs baseou-se em critérios de vinculação direta a produtos territoriais, processos produtivos tradicionais ou cadeias agroalimentares reconhecíveis como passíveis de proteção por origem. No caso das IGs, os dados foram extraídos das bases institucionais da Comissão Europeia, para registros europeus e portugueses, e do INPI, para os registros brasileiros, considerando os dados vigentes na mesma data[8]. As assimetrias iniciam-se pela disponibilidade de dados, uma vez que não há uma consolidação oficial das IGs no espaço do Mercosul, mas listas baseadas em diferentes graus de consolidação institucional. Trata-se, portanto, de uma análise comparativa de natureza qualitativa com apoio em dados quantitativos

[6] Informações disponíveis em: https://ich.unesco.org/en/lists Consulta realizada no dia 21 de fevereiro de 2026.

[7] Nos termos da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (2003), distinguem-se três instrumentos: a Lista Representativa, orientada à visibilidade e promoção das referências culturais; a Lista de Salvaguarda Urgente, destinada a elementos em risco; e o Registo de Boas Práticas, relativo a iniciativas exemplares de salvaguarda do PCI.

[8] Consulta realizada no dia 21 de fevereiro de 2026. Informações disponíveis nos seguintes sites:
IGs Europeias - https://ec.europa.eu/agriculture/eambrosia/geographical-indications-register/.
IGs Brasileiras - https://www.gov.br/agricultura/pt-br/assuntos/sustentabilidade/indicacao-geografica/listaigs

descritivos, cujo objetivo é evidenciar tendências estruturais e assimetrias institucionais, e não realizar levantamento exaustivo ou estatístico.

No âmbito das IGs, o Mercosul apresenta um nível de institucionalização ainda desigual, com maior consolidação sobretudo no Brasil e na Argentina, que dispõem de sistemas mais robustos de reconhecimento e proteção de IGs, abrangendo denominações de origem, indicações de procedência e, em menor medida, especialidades tradicionais. No caso brasileiro, o sistema administrado pelo INPI contabiliza 150 Indicações Geográficas registradas até dezembro de 2025[9], sendo 119 IPs e 31 DOs. Em contraste, A UE possui 3700 IGs, distribuídos entre 1953 Denominações de Origem Protegida (DOP), 1408 Indicações Geográficas Protegidas (IGP), 83 Especialidades Tradicionais Garantidas (ETG) e 256 IGs para *Spirits*[10]. Portugal, nesse mesmo quadro, apresenta 222 proteções reconhecidas no sistema europeu, distribuídas entre 100 DOPs, 105 IGPs, 3 ETGs e 14 IGs para *Spirits,* evidenciando a centralidade das IGs como instrumento de valorização territorial, econômica e cultural.

Já o PCI foi reconhecido e integrado a processos institucionais internacionais pela UNESCO ao abrigo da Convenção de 2003. Atualmente, 849 elementos encontram-se inscritos nas listagens da UNESCO, distribuídos entre a Lista Representativa, a Lista de Salvaguarda Urgente e o Registo de Boas Práticas de Salvaguarda. Desse total, 119 elementos estão localizados na América Latina e Caribe, sendo 40 em países do Mercosul, enquanto 196 elementos se encontram inscritos em países da UE. Nesse ponto, não há um descompasso ou desequilíbrio evidente entre as duas regiões, e o que interessa na presente discussão é associar tais políticas

[9] Informações disponíveis em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/central-de-conteudo/noticias/inpi-reconhece-duas-novas-igs-e-alcanca-150-registros-brasileiros? Acesso em 23 de fevereiro de 2026.

[10]Na União Europeia, os regimes de qualidade incluem a DOP (Denominação de Origem Protegida), que exige que todas as fases de produção ocorram na área delimitada; a IGP (Indicação Geográfica Protegida), que requer a realização de pelo menos uma fase no território; a ETG (Especialidade Tradicional Garantida), centrada em métodos ou receitas tradicionais independentemente da origem geográfica; e as Indicações Geográficas para bebidas espirituosas (IG), aplicáveis a destilados cuja qualidade ou reputação esteja associada à origem, ainda que apenas uma fase essencial ocorra na área definida. Dados disponíveis em: https://ec.europa.eu/agriculture/eambrosia/geographical-indications-register/ e https://ec.europa.eu/agriculture/eambrosia/geographical-indications-register/tsg. Consulta realizada no dia 23 de fevereiro de 2026.

patrimoniais aos processos de desenvolvimento territorial e de produtos locais, que são focos das políticas de IGs.

Ao analisar a lista de PCI com base nos critérios definidos de vinculação territorial e geográfica, passíveis de proteção por origem, foram identificados 58 elementos na EU com potencial articulação direta ou indireta a regimes de IGs, considerando sua vinculação a produtos territoriais, sistemas produtivos tradicionais ou práticas artesanais com forte ancoragem geográfica. Esse conjunto abrange práticas associadas à produção vinícola e de outras bebidas (4 elementos), referências culinárias (8), instrumentos musicais ligados a territórios específicos (6), práticas apícolas (2), bem como um conjunto expressivo de práticas artesanais com forte ancoragem territorial, incluindo tapetes, padrões de bordado, produção de pérolas tradicionais de vidro e cerâmicas regionais.

No caso de Portugal, identificam-se pelo menos cinco elementos de PCI com articulação direta com a lógica das IGs: o artesanato de barro de Estremoz, as cerâmicas negras de Bisalhães, o chocalho português, a dieta mediterrânica e o barco moliceiro, evidenciando a interseção entre salvaguarda do patrimônio imaterial, valorização territorial e regimes de proteção da propriedade intelectual.

No Mercosul, entre os 40 elementos de PCI inscritos, nove apresentam associação direta a produtos ou processos compatíveis com a lógica das IGs, sendo seis relacionados a práticas artesanais e três vinculados diretamente a produtos de consumo regional: o queijo de Minas Gerais, o *pan de yuca* na Venezuela e o *tereré* no Paraguai. Esses casos ilustram a convergência entre patrimônio imaterial, sistemas produtivos locais e estratégias de reconhecimento e valorização territorial.

A disparidade numérica, contudo, não deve ser interpretada apenas como diferença quantitativa, mas como indicador da desigual capacidade institucional de estruturação de políticas integradas entre cultura, agricultura e propriedade intelectual. As IGs aplicam-se predominantemente a produtos agroalimentares, como queijos, vinhos, azeites, bebidas espirituosas e doces tradicionais, que concentram simultaneamente valores econômicos e simbólicos. Esses produtos operam como

referências de identidade territorial e cultural, ao mesmo tempo em que constituem ativos estratégicos em mercados competitivos, evidenciando a articulação entre patrimônio, economia e desenvolvimento territorial.

Essa articulação entre cultura, economia e reconhecimento institucional confirma que o patrimônio cultural não constitui apenas um legado simbólico, mas também um recurso estratégico nos processos contemporâneos de desenvolvimento. Para Canclini (2008), os bens culturais operam simultaneamente como referências identitárias e como ativos inseridos em circuitos econômicos e institucionais, sendo sua valorização dependente das estruturas políticas e dos dispositivos institucionais que os legitimam. Nesse contexto, os regimes de IG e de salvaguarda do PCI integram estratégias mais amplas de governança cultural e territorial.

Assimetrias estruturais e possibilidades de salvaguarda a partir de políticas culturais

O Acordo Mercosul–União Europeia explícita e, em certa medida, aprofunda as assimetrias existentes entre os dois blocos no que se refere à proteção de IGs e dos saberes tradicionais. Se por um lado, a UE dispõe de sistemas consolidados, recursos financeiros robustos e estruturas institucionais maduras, os países do Mercosul, por outro lado, ainda enfrentam limitações estruturais que comprometem a efetividade desses instrumentos. Ademais, no espaço europeu, tais sistemas estão muito mais incorporados em práticas de associações locais e cooperativas, além de padrões de consumo que valorizam tais selos como garantias de qualidade. Assim, os países do Sul Global acabam por enfrentar com mais obstáculos a incorporação de tais sistemas em seus aparatos institucionais e nas dinâmicas de mercado.

As relações internacionais e as articulações entre blocos regionais, no caso do EMPA, expressam uma abordagem realista (realismo político, *realpolitik*) em um campo marcado por assimetrias estruturais, no qual a convergência entre agendas nacionais depende da capacidade institucional e da articulação estratégica entre os atores envolvidos. (MURTA, 2014; KEOHANE, 1984; TICKNER, 2003; MILLER &

YUDICE, 2002; THROSBY, 2010). Processos de cooperação e acordos eficazes entre blocos de países pressupõem alinhamento entre planejamento territorial, capacidade administrativa e articulação multiescalar (TICKNER, 2003), e a posição de países com mais fragilidades institucionais acentua assimetrias estruturais.

Outro ponto diz respeito às diferentes organizações dos Estados, e a efetividade de políticas públicas em contextos federativos, como no Brasil, depende da capacidade de coordenação entre diferentes níveis de governo e da existência de mecanismos institucionais que assegurem implementação coerente e contínua (ARRETCHE, 2012). No caso das IGs e do PCI, torna-se decisiva a articulação entre políticas domésticas e relações internacionais. Ademais, a coordenação entre cultura, economia, políticas nacionais e relações internacionais para a proteção jurídica somente produz efeitos sustentáveis quando integrada a estratégias de desenvolvimento local e a dispositivos institucionais integrados.

Essas assimetrias não se limitam ao plano jurídico, mas refletem desigualdades históricas, econômicas e institucionais que influenciam diretamente a capacidade de proteção e valorização dos produtos tradicionais. Diante dessas assimetrias estruturais, há o risco de que produtores do Mercosul enfrentem maiores dificuldades para proteger e promover seus produtos, enquanto produtores europeus se beneficiam de sistemas mais estruturados e reconhecidos internacionalmente. A literatura sobre relações internacionais e economia da cultura demonstra que a eficácia dos acordos multilaterais depende da capacidade interna dos Estados em estruturar mecanismos de implementação e coordenação interinstitucional (HERRERA, 2015; MURTA, 2014; MILLER & YUDICE, 2002; PUTNAM, 1988). Quando essa capacidade é desigual, os benefícios da liberalização e do reconhecimento mútuo tendem a se distribuir de forma assimétrica, reforçando hierarquias preexistentes. Dessa forma, a análise do acordo evidencia a necessidade de políticas públicas integradas que fortaleçam não apenas os instrumentos jurídicos, mas também os dispositivos institucionais e equipamentos culturais, a exemplo de programas de salvaguarda e da ação de museus, capazes de garantir a efetiva proteção e valorização dos saberes tradicionais.

Os museus constituem espaços privilegiados para a mediação entre patrimônio, memória e sociedade, permitindo não apenas a preservação material, mas também a reinterpretação crítica e a valorização social dos bens culturais (CARVALHO, 2024; SMITH, 2006; ABREU, 2007; SCHWARCZ, 2009). Essas instituições atuam como dispositivos ativos na construção de significados culturais e na legitimação pública de referências patrimoniais, operando como arenas nas quais valores simbólicos são negociados, reconhecidos e institucionalizados. Essa função torna-se particularmente relevante no contexto das IGs, onde o reconhecimento simbólico, social e institucional constitui elemento tão decisivo quanto a proteção jurídica formal, contribuindo para a consolidação territorial, econômica e cultural dos bens e saberes associados à sua origem. Os museus desempenham papel estratégico ao contribuir para a legitimação simbólica dos produtos e processos culturais, fortalecer a sua identidade territorial e ampliar seu reconhecimento público. Assim, os museus podem ser um ponto de convergência e articulação entre as políticas culturais e outras políticas públicas para a promoção do PCI e das IGs. Ao narrar as histórias, os modos de fazer e as práticas culturais associadas a esses produtos e processos, os museus reforçam os vínculos entre território, memória e produção, contribuindo para a proteção contra processos de apropriação indevida e exploração econômica desigual, e abrindo possibilidades de atuação sinérgica com comunidades, cooperativas e associações de produtores.

Da mesma forma, as políticas culturais em articulação com os museus possuem um papel proeminente no reconhecimento e salvaguarda de tais práticas associadas a produtos tradicionais, o que pode fortalecer processos de legalização dos sistemas produtivos. Os museus, nesse ponto, podem atuar fortemente na mediação para o fortalecimento da salvaguarda cultural, o desenvolvimento territorial e o apoio a políticas públicas, com a efetivação da proteção de saberes e produtos tradicionais associados às IGs e ao PCI. Mais do que espaços de preservação, os museus constituem arenas institucionais onde se produzem narrativas, se legitimam identidades e se consolidam referências culturais territorializadas. Os museus, nesse contexto, podem ser compreendidos como infraestruturas institucionais da governança cultural, ao contribuir

para a legitimação pública de saberes e produtos tradicionais e para a consolidação de suas referências territoriais. Ao institucionalizar narrativas sobre origem e singularidade de processos e produtos, essas instituições reforçam os elementos simbólicos que fortalecem as referências culturais e geográficas.

Ademais, sob a perspectiva da Sociomuseologia, os museus devem buscar a valorização de sua função social, numa compreensão alinhada às necessidades das comunidades, a valorização de direitos humanos, a discussão e solução de problemas sociais, e com os processos de desenvolvimento territorial e sustentabilidade (PRIMO, 2015; MOUTINHO, 2007). Essa abordagem centra-se na relação entre patrimônio e sociedade, priorizando os problemas das comunidades e utilizando o patrimônio como recurso para o empoderamento social e o desenvolvimento sustentável (CARVALHO, 2025; SANDERSON, 2010; FONSECA, 2009). Nesse sentido, os museus deixam de ser apenas espaços de conservação e passam a atuar como agentes ativos na salvaguarda, valorização e transmissão dos saberes tradicionais, ponto central das políticas de proteção das IGs e do PCI.

Exemplos como o Museu do Queijo da Covilhã e o Centro Interpretativo do Queijo Serpa, em Portugal, e o Museu da Cachaça de Salinas e o Centro de Referência do Queijo Artesanal, no Brasil, além de outros espaços dedicados à valorização de produtos tradicionais demonstram como essas instituições atuam como interfaces entre comunidades produtoras, políticas públicas e mercados. Nesses espaços, o patrimônio deixa de ser apenas um objeto de proteção jurídica e passa a ser um elemento ativo na construção de identidades territoriais e estratégias de desenvolvimento local. Políticas culturais efetivas são então necessárias para a manutenção de tais espaços e ampliação de novos museus, de maneira a trazer a discussão sobre a memória e o patrimônio para o cerne de questões associadas à economia da cultura.

Considerações finais: assimetrias e efetividade da proteção ao patrimônio imaterial e aos métodos produtivos tradicionais

A análise comparada dos regimes de proteção do PCI e das IGs revela assimetrias estruturais significativas entre a UE e o Mercosul, sobretudo no que diz respeito à maturidade institucional, aos quadros legais e à disponibilidade de financiamento. Enquanto a UE concentra mais de 3.500 IGs registradas e 196 elementos de PCI inscritos no âmbito da Convenção de 2003 da UNESCO, evidenciando um ecossistema normativo e financeiro altamente consolidado, o Mercosul reúne 40 elementos de PCI na lista da UNESCO e um número muito mais reduzido e desigual de IGs, com maior robustez apenas em países como Brasil e Argentina. Ainda assim, mesmo na UE, apenas uma parcela dos elementos de PCI tem sido efetivamente articulada a regimes de IGs, o que indica um potencial ainda subexplorado de integração entre salvaguarda cultural e proteção da origem.

Nos contextos sul-americanos, esse potencial é simultaneamente maior e mais vulnerável: as práticas tradicionais e seus métodos produtivos, frequentemente enraizados em territórios rurais e em comunidades economicamente fragilizadas, carecem de políticas públicas integradas, instrumentos financeiros consistentes e capacidades institucionais reforçadas para que a articulação entre PCI e IGs se traduza em proteção efetiva, valorização econômica, justiça social e equilíbrio na distribuição territorial. Em contextos específicos como Paraguai e Bolívia (em processo de adesão ao Mercosul), onde os sistemas de reconhecimento do PCI e de proteção das IGs ainda se encontram em fases iniciais de consolidação ou adesão progressiva, as práticas tradicionais e os métodos produtivos associados enfrentam limitações estruturais mais profundas. Muitas dessas práticas, localizadas em comunidades mais vulneráveis, dispõem de menores condições para se manter e se reproduzir sem políticas públicas robustas e investimentos ancorados nas dinâmicas culturais locais.

A ausência de financiamento adequado, de mecanismos de capacitação institucional e de dispositivos de participação comunitária compromete a capacidade desses instrumentos de cumprir sua função de salvaguarda cultural e valorização

econômica. Nesses contextos, o reforço de políticas públicas integradas que articulem PCI e IGs torna-se condição central para assegurar a proteção efetiva dos saberes tradicionais, o respeito às comunidades que deles dependem e a promoção de modelos de desenvolvimento territorial mais equitativos e sustentáveis.

Nesse quadro analítico, os museus emergem como dispositivos institucionais fundamentais para a efetivação dessas políticas, ao atuar como espaços de legitimação simbólica, mediação social e valorização territorial. Ao fortalecer a visibilidade, a legitimidade e o reconhecimento público dos saberes tradicionais, essas instituições contribuem diretamente para a proteção dos meios de vida das comunidades produtoras e para a promoção de modelos de desenvolvimento mais equitativos e sustentáveis. Essa identificação multifacetada abre possibilidades para novas pesquisas, relacionadas à relação que os museus estabelecem com as referências culturais e as dinâmicas existentes no âmbito da econômica da cultura. Se, por um lado, o PCI já se encontra diretamente referenciado em espaços de memória, por outro, as IGs requerem debates mais aprofundados, que possibilitem a sua articulação estruturada com políticas culturais, de memória, de patrimônio e de desenvolvimento dos territórios.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, v. 1, p. 263-287, 2007.

ARRETCHE, M. Democracia, federalismo e centralização no Brasil. [s.l.] Editora Da Fundação Oswaldo Cruz, 2012.

BRASIL, A. S. Lei nº 9.279, de 14 de maio de 1996. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. Diário Oficial da União, p. 8353-8353, 1996.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 2000.

CARVALHO, A. P. Patrimônios sensíveis, heranças difíceis: um diálogo sociomuseológico com o MUHNAC sobre coleções coloniais. Boletim do ICOM Portugal, n. 22, 2024.

CARVALHO, A. P. Explorando Nova Museologia, Museologia Social e Sociomuseologia: Uma Análise Bibliográfica das Teses de Doutorado em Museologia na Universidade Lusófona (2021-2023). Cadernos de Sociomuseologia, v. 69, n. 25, p. 145-160, 9 Jun. 2025.

FONSECA, Maria Cecília. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3. ed. rev. e ampl. *In*: Editora UFRJ; IPHAN. Rio de Janeiro: *[S.n.]*.

GIRARDEAU, Jean-Marc. The use of geographical indications in a collective marketing strategy: the example of Cognac. SYMPOSIUM ON THE INTERNATIONAL PROTECTION OF GEOGRAPHICAL INDICATIONS, v. 764, 1999.

HERRERA, Amalia. Ciencia y política en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

ISLA, Anne. La géotraçabilité dans le secteur vitivinicole: construction institutionnelle du marché. Revue d'économie industrielle, p. 73–102, 2015.

KEOHANE, Robert O. After hegemony: cooperation and discord in the world political economy. Princeton: Princeton University Press, 1984.

LONDRES, Cecília. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio in IPHAN Inventário Nacional de Referências Culturais INRC: Manual de Aplicação. Brasília: MINC, 2000.

MATTES, Anita. Indicações geográficas e patrimônio cultural: desafios contemporâneos. Consultor Jurídico, 2023. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2023-mar-19/mattes-areas-indicacoes-geograficas-patrimonio-cultural/ . Acesso em: 16/02/2026.

MILLER, Toby; YÚDICE, George. Cultural policy. 2002.

MOUTINHO, M. C. Definição evolutiva de sociomuseologia: proposta de reflexão. Cadernos de Sociomuseologia, n. 21, p. 7–22, 2007.

MURTA, Marcelo Lages. Patrimônio imaterial e denominações de origem no processo para o registro do ofício das paneleiras de Goiabeiras/ES. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI., 2011, São Paulo. Anais […]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

MURTA, Marcelo Lages. Convergencias entre la cooperación internacional de Brasil y de España en los países de la Comunidad de Países de Lengua Portuguesa (CPLP). In: RODRÍGUEZ GARCÍA, María (org.). Ensayos de cooperación internacional para el desarrollo. Santander: COIBA; Universidad de Cantabria, 2014. p. 81–106.

OLIVEIRA, Ivanilton. CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair Da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998. Boletim Goiano De Geografia, 2008.

PRIMO, J. Museologia e desenvolvimento sustentável: desafios contemporâneos. Cadernos de Sociomuseologia, n. 49, p. 11–26, 2015.

PUTNAM, Robert D. Diplomacy and domestic politics: the logic of two-level games. International Organization, v. 42, p. 427–460, 1988.

SANDERSON, Ian. Evidence-based policy making or policy-based evidence? Reflections on the politics of policy evaluation. Policy and Politics, v. 38, n. 2, p. 307–324, 2010.

SMITH, Laurajane. Uses of heritage. London: Routledge, 2006.

SCHWARCZ, Lilia. O espetáculo das raças. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TICKNER, Arlene. Seeing IR differently: Notes from the third world. Millennium Journal of International Studies, v. 32, n. 2, p. 295–324, 2003.

THROSBY, C. David. 2006 – Paying for the past: Economics, cultural heritage, and public policy. *In*: Australia's Economy in its International Context: The Joseph Fisher Lectures, Volume 2. *[S.l.]*: University of Adelaide Press, 2012. p. 527–540.

UNESCO. Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris, 1972.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris, 2003.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO: QUAL TEM SIDO A INSERÇÃO NA ESFERA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE PATRIMÔNIO IMATERIAL NA REGIÃO NORDESTE?

Cátia Wanderley Lubambo [1]
Diogo Henrique Helal [2]

RESUMO:
O artigo analisa a inserção do artesanato nas políticas públicas de patrimônio cultural imaterial no Nordeste brasileiro, a partir da relação entre o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e as ações do IPHAN. Com base em abordagem qualitativa, que combina análise documental e entrevistas com gestores e técnicos, examinam-se arranjos institucionais e tensões entre as dimensões econômica e cultural do artesanato. Os resultados evidenciam fragilidades na articulação entre políticas de fomento e de salvaguarda, indicando a necessidade de estratégias integradas, maior coordenação interinstitucional e fortalecimento da participação social.

PALAVRAS-CHAVE: Artesanato, Patrimônio cultural imaterial, Políticas públicas culturais, Programa do Artesanato Brasileiro, IPHAN

Introdução

O artesanato ocupa uma posição singular no campo das políticas contemporâneas, ao articular, de forma indissociável, dimensões culturais, econômicas e identitárias. Como expressão de saberes tradicionais, modos de fazer e referências simbólicas enraizadas nos territórios, o artesanato constitui uma fonte de renda para milhares de famílias e também um patrimônio cultural vivo que registra trajetórias coletivas, memórias sociais e formas históricas de relação com o trabalho, a natureza e a comunidade. No Brasil, especialmente na região Nordeste, o artesanato assume relevância maior, dada a densidade de tradições populares e a diversidade cultural e socioeconômica que atravessam o território.

[1] Doutora em Sociologia (UFPE). Pesquisadora Titular da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). catia.lubambo@fundaj.gov.br
[2] Doutor em Sociologia e Política (UFMG). Pesquisador Titular da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). diogo.helal@fundaj.gov.br

Recentemente, o reconhecimento do valor econômico do artesanato tem impulsionado sua inserção em agendas de desenvolvimento, turismo e economia criativa, ampliando mercados, visibilidade e oportunidades de geração de renda. Contudo, esse movimento tem ocorrido, muitas vezes, de forma dissociada de uma reflexão mais consistente sobre suas implicações culturais e patrimoniais. A crescente mercantilização da produção artesanal, aliada à padronização estética e à aceleração dos ritmos produtivos, tensiona os próprios fundamentos simbólicos que sustentam o artesanato enquanto prática cultural situada, levantando questionamentos sobre identidade, autonomia dos artesãos e preservação dos saberes tradicionais.

Nesse contexto, o Estado vem mantendo o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), desde 1991. O PAB consolidou-se como a principal política pública federal direcionada ao artesanato, passando por distintos arranjos institucionais, transitando entre órgãos vinculados às áreas de desenvolvimento econômico, indústria, comércio e, em menor medida, cultura. Revela-se uma ambiguidade estrutural: embora reconheça o caráter cultural do artesanato, o PAB tem privilegiado, em sua operacionalização, estratégias voltadas à comercialização, inserção em mercados e promoção econômica.

No campo das políticas culturais, o Brasil consolidou, a partir dos anos 2000, uma política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, sob a coordenação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Introduziu-se uma mudança paradigmática ao deslocar o foco da preservação do objeto material para os processos culturais, os saberes, as práticas e os modos de fazer, reconhecendo o protagonismo das comunidades detentoras dos bens culturais. Apesar dessa convergência conceitual entre artesanato e patrimônio imaterial, a articulação institucional entre o PAB e as políticas de salvaguarda do IPHAN permanece pouco explícita e, em muitos casos, fragmentada.

No Nordeste, a presença institucional do IPHAN nas ações diretamente voltadas ao artesanato tem sido frequentemente indireta, episódica ou dependente de iniciativas locais e de arranjos políticos específicos. As coordenações estaduais do PAB operam sob estruturas administrativas heterogêneas, vinculadas a secretarias de cultura, turismo

ou desenvolvimento econômico, o que resulta em compreensões distintas — e por vezes conflitantes — sobre o lugar do artesanato nas políticas públicas.

Diante desse cenário, pergunta-se: como o artesanato tem sido inserido — ou não — nas políticas públicas de patrimônio cultural imaterial no contexto do Programa do Artesanato Brasileiro? Mais especificamente: qual tem sido a inserção do artesanato na esfera das políticas públicas de patrimônio imaterial na região Nordeste, considerando a relação entre o Programa do Artesanato Brasileiro e as ações do IPHAN?

Objetivou-se compreender: (i) como gestores e técnicos do IPHAN percebem e operam a relação entre artesanato e patrimônio imaterial; (ii) que estratégias institucionais têm sido mobilizadas nos contextos estaduais analisados; e (iii) quais tensões, limites e possibilidades emergem dessa interface para a construção de uma política pública cultural mais integrada.

Foram tratadas três dimensões principais. Do ponto de vista teórico, contribui-se para o debate sobre políticas públicas culturais, ao problematizar a separação histórica entre economia e cultura na formulação e implementação de políticas voltadas ao artesanato. Do ponto de vista empírico, ofertam-se evidências tomadas nas unidades do IPHAN no Nordeste, setores ainda pouco explorados em estudos sobre patrimônio imaterial e artesanato. Por fim, do ponto de vista prático-institucional, o trabalho fornece subsídios para o aprimoramento de arranjos institucionais capazes de reconhecer o artesanato como expressão simultaneamente cultural, econômica e identitária, fortalecendo estratégias de salvaguarda que não desconsiderem a viabilidade material do trabalho artesão.

No plano metodológico, o estudo adotou uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e analítico, orientada pela perspectiva da análise de políticas públicas e dos arranjos institucionais. A pesquisa integra os resultados do projeto “*Artesanato no Nordeste hoje: políticas públicas, gestão e condição artesã*”, desenvolvido na Fundação Joaquim Nabuco, combinando levantamento documental, pesquisa de campo e entrevistas semiestruturadas.

Inicialmente, foi realizado um mapeamento do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e das políticas de patrimônio cultural imaterial, com base em legislação, documentos oficiais, relatórios técnicos e publicações institucionais, de modo a compreender a trajetória, os objetivos e os desenhos formais dessas políticas. A etapa empírica concentrou-se na realização de entrevistas com gestores e técnicos vinculados ao IPHAN, em nível federal e em superintendências estaduais (Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas e Paraíba), complementadas por visitas in loco a instituições culturais, museus, centros de referência e iniciativas relacionadas ao artesanato e ao patrimônio cultural. As entrevistas foram analisadas, buscando-se identificar percepções, práticas institucionais, convergências e tensões em torno da relação entre artesanato e patrimônio imaterial. Privilegiou-se uma leitura comparativa entre os casos, considerando os arranjos institucionais, as estratégias de atuação, os limites operacionais e as formas de participação social.

1. Artesanato, políticas públicas e patrimônio imaterial: entre economia e cultura

O artesanato constitui uma prática social que articula trabalho, cultura e identidade, estando historicamente associado à transmissão intergeracional de saberes, técnicas e valores simbólicos. No Brasil, essa atividade assume centralidade especialmente em regiões marcadas pela forte presença de tradições populares, como o Nordeste, onde o artesanato se afirma simultaneamente como meio de subsistência e como expressão cultural profundamente territorializada. Nessa perspectiva, o artesanato não pode ser compreendido apenas como mercadoria ou produto finalizado, mas como um processo cultural que envolve modos de fazer, relações sociais e formas de pertencimento coletivo.

Apesar de sua relevância cultural, o artesanato tem sido progressivamente reposicionado no interior das políticas públicas a partir de agendas voltadas ao desenvolvimento econômico, ao turismo e à economia criativa. Esse deslocamento tem enfatizado sua capacidade de gerar renda, ampliar mercados e dinamizar economias locais. Embora tais estratégias tenham contribuído para aumentar a visibilidade e a

circulação dos produtos artesanais, também produziram efeitos ambivalentes, como a padronização estética, a aceleração dos ritmos produtivos e a reconfiguração dos sentidos atribuídos ao trabalho artesanal. Essas dinâmicas tensionam a relação entre tradição e inovação, colocando em disputa a preservação dos saberes tradicionais e a adaptação às exigências do mercado.

Historicamente, a institucionalização do artesanato no campo da gestão e das políticas culturais no Brasil remonta ao movimento folclorista. Após a Semana de Arte Moderna de 1922 e as expedições etnográficas realizadas nas regiões Norte e Nordeste, o artesanato e outras expressões da cultura popular passaram a ser incorporados ao debate intelectual e às iniciativas estatais de reconhecimento cultural. Nesse contexto, Mário de Andrade desempenhou papel central ao buscar conciliar o projeto modernista com a valorização das tradições populares, criando, em 1935, o Departamento de Cultura do município de São Paulo e, em 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore, com o objetivo de formar pesquisadores e desenvolver novas categorias de análise das expressões culturais brasileiras (Sandroni, 1988; Brasil. Funarte, 1983).

Esse processo se intensificou a partir da década de 1930, com a participação de Mário de Andrade no Congresso Internacional do Folclore, em Paris, em 1937, e com a organização de missões etnográficas voltadas à documentação do folclore musical e da cultura material. Na década de 1940, a criação da Comissão Nacional do Folclore, sob recomendação da UNESCO, consolidou o reconhecimento institucional da cultura popular como campo legítimo de investigação e intervenção pública. No I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, a Carta do Folclore Brasileiro definiu o folclore como as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, sem influência direta dos círculos eruditos ou de instituições formais (Benjamim, 2001).

No plano jurídico-político, essa trajetória culmina no reconhecimento da cultura como direito fundamental na Constituição Federal de 1988. O artigo 215 estabelece que o Estado deve garantir o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações

culturais. Tal reconhecimento implica compreender a cultura como interesse coletivo e dimensão central da qualidade de vida, exigindo articulação entre diferentes áreas da administração pública (Botelho, 2016). Para tanto, o Estado operacionaliza suas decisões por meio de entes administrativos diretos e indiretos, cuja atuação deve integrar a gestão cultural a projetos mais amplos de desenvolvimento, capacitação institucional e coordenação intersetorial (Costin, 2010; Nascimento, 2021).

É nesse ambiente político-institucional que emergem questionamentos sobre o *locus* mais adequado para a agenda do artesanato: estaria ele prioritariamente vinculado ao setor cultural ou às políticas de desenvolvimento econômico? Quais são as implicações dessa diversidade de arranjos institucionais para sua efetivação como política pública? Indicações teóricas sugerem que uma política voltada ao artesanato demanda institucionalidade consistente, tanto na articulação entre os níveis federal, estadual e municipal quanto no reconhecimento das dinâmicas locais, onde se formam parcerias com o mercado e se experimentam intersetorialidades governamentais.

No âmbito nacional, essa institucionalização se materializa com a criação, em 1991, do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), que caracterizou o artesanato como um ofício manual e criativo ao qual se atribui valor cultural e econômico. Embora o PAB concentre as principais políticas federais direcionadas ao público artesão, apenas em 2006 passou a dispor de orçamento próprio. Atualmente regulado pela Lei nº 13.180/2015 e por normativas posteriores, o programa busca fortalecer o artesanato como forma de geração de renda e ampliar o acesso da produção artesanal a novos mercados, operando por meio de coordenações - nacional e estaduais, alocadas em estruturas administrativas diversas. Em processos recentes de reestruturação do PAB, tornou-se necessária a articulação com diferentes áreas governamentais — cultura, desenvolvimento econômico e social — conforme as múltiplas dimensões assumidas pelo artesanato nos contextos locais.

Nesse cenário, destaca-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com trajetória na salvaguarda e difusão da cultura popular. Entre suas iniciativas, a Sala do Artista Popular figura como um dos programas mais longevos de promoção do

artesanato no país, ao articular exposições temporárias, comercialização mediada e retorno financeiro direto aos artesãos participantes.

No que se refere à dimensão imaterial do artesanato, observa-se o fortalecimento da atuação do Departamento de Patrimônio Imaterial, responsável por deslocar o foco da preservação do objeto para os processos culturais, os saberes e os modos de fazer. Esse enfoque se expressa, por exemplo, em processos de registro de bens culturais que envolvem grafismos indígenas, técnicas produtivas e sistemas simbólicos complexos, nos quais o Estado atua como mediador entre a política de salvaguarda e os grupos detentores do conhecimento. Nesses casos, o reconhecimento institucional não se limita ao produto final, mas valoriza a cosmologia, a história e as práticas sociais associadas ao saber.

É nesse cenário que se insere o debate contemporâneo sobre o patrimônio cultural imaterial e sua relação com o artesanato. Embora exista afinidade conceitual evidente entre ambos — uma vez que compartilham a centralidade dos saberes, das práticas e do protagonismo comunitário —, o artesanato raramente aparece como eixo estruturante das ações institucionais. Como apontam técnicos do IPHAN em diferentes estados do Nordeste, sua incorporação ocorre, de forma indireta, por meio de bens registrados que tangenciam práticas artesanais, revelando limites na articulação entre políticas de fomento econômico e políticas de salvaguarda cultural.

Imagem 1 – Carrancas do São Francisco. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2025.



Fonte: dos autores, 2025.

2. O Programa do Artesanato Brasileiro e os arranjos institucionais em disputa

Por sua definição de ofício manual e criativo dotado de valor simultaneamente cultural e econômico, conforme já destacado, o PAB esteve vinculado a distintos loci institucionais, oscilando entre órgãos das estruturas voltadas ao desenvolvimento produtivo, com presença marginal no campo da cultura. Essa ambiguidade se reproduz de forma ainda mais evidente no plano subnacional. Nos estados, as coordenações do PAB encontram-se alocadas em secretarias diversas — cultura, turismo, desenvolvimento econômico— o que resulta em compreensões heterogêneas sobre os objetivos do programa e sobre o próprio significado do artesanato enquanto política pública. Tal diversidade de arranjos institucionais dificulta a construção de estratégias articuladas e contribui para a fragmentação das ações, especialmente daquelas associadas às políticas de patrimônio cultural imaterial.

A análise de um programa à luz da literatura sobre políticas públicas evidencia que múltiplos olhares são possíveis quando se examina a esfera governamental. Parte

dos estudos enfatiza a relevância da complexidade dos arranjos institucionais para a efetividade das políticas públicas, enquanto outros se debruçam sobre os efeitos da centralização e da descentralização na coordenação e no desempenho dos programas (Zimbrão, 2013). Esse debate ganhou relevo no contexto brasileiro a partir da Constituição Federal de 1988, que ampliou os instrumentos de controle, participação e transparência, tornando mais complexo o ambiente institucional de formulação, coordenação e execução das políticas públicas (Gomide; Pires, 2014). Nesse cenário, os gestores públicos passaram a atuar simultaneamente em três sistemas institucionais: o representativo, o participativo e o de controles burocráticos (Sá e Silva; Lopez; Pires, 2010).

É a partir dessa perspectiva que se buscam compreender os constrangimentos presentes no desenho institucional do PAB. Atualmente, o programa opera por meio de um arranjo fortemente descentralizado, envolvendo múltiplos atores e níveis administrativos: o Governo Federal, por intermédio da Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato; os Estados da Federação, por meio das coordenações estaduais de artesanato vinculadas a diferentes secretarias; os Municípios, por intermédio de suas estruturas de cultura ou desenvolvimento econômico; organizações da sociedade civil, como cooperativas de artesãos; e instituições de fomento, como o SEBRAE (Programa do Artesanato Brasileiro, 2022).

A referência a essa complexidade institucional não implica, por si só, um juízo negativo sobre o programa. Estudos indicam que políticas públicas baseadas em arranjos institucionais complexos podem ser mais efetivas quando bem desenhadas, ao otimizar recursos, ampliar a oferta de serviços públicos e fortalecer a transparência e a participação social (Lotta; Vaz, 2015). No entanto, no campo cultural, esses potenciais têm sido tensionados por processos recentes de desmonte institucional, fragilização orçamentária e descontinuidade de políticas públicas, que afetam diretamente a capacidade de coordenação e articulação das ações (Rubim; Almeida; Mettenheim, 2021).

No caso específico do PAB, o arranjo institucional vigente não favorece nem inviabiliza, de forma automática, sua articulação com as políticas de patrimônio cultural. O principal desafio reside na inexistência de um arranjo institucional específico e consolidado para o patrimônio cultural no país, processo que ainda se encontra em reconstrução a partir da retomada do Sistema Nacional de Patrimônio. Nos estados, observa-se grande variação na estruturação das políticas patrimoniais: em alguns casos há órgãos ou setores específicos dedicados ao tema; em outros, a cultura é tratada de forma difusa, associada a áreas como esporte, lazer ou juventude. Nesses contextos, a interlocução com o IPHAN tende a depender do alinhamento político local e da disposição dos gestores em priorizar a agenda cultural. Do ponto de vista institucional, o artesanato no âmbito do IPHAN tem sido abordado prioritariamente a partir da lógica da salvaguarda do patrimônio imaterial, com foco nos processos culturais, nos conhecimentos tradicionais, nas técnicas e nos modos de fazer, classificados na categoria de “saberes”, no Livro de Registro dos Saberes.

Diversos exemplos de reconhecimento ilustram essa abordagem, como o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (ES), o Modo de Fazer a Rede Irlandesa de Divina Pastora (SE), os Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá (GO, TO, MT e PA) e o Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas (AM). Além desses casos, outros bens culturais registrados em diferentes regiões do país dialogam diretamente com práticas artesanais, ainda que não sejam sistematizados sob a categoria “artesanato”. Entre eles destacam-se o Modo de Fazer Viola de Cocho (MT e MS), a Produção Tradicional da Cajuína (PI), o Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas (MG), as Tradições Doceiras de Pelotas (RS), o Ofício das Baianas de Acarajé, os Sistemas Agrícolas Tradicionais do Rio Negro (AM) e das Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira (SP), bem como a Feira de Campina Grande (PB). Em Pernambuco, o artesanato perpassa ainda bens culturais como o Frevo, o Maracatu Nação, o Maracatu de Baque Solto, o Cavalo Marinho, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (Mamulengo), a Literatura de Cordel — incluindo a xilogravura — e a Feira de Caruaru.

O que orienta o processo de reconhecimento e registro desses bens, na ótica do IPHAN, é a centralidade dos processos culturais. O produto material é compreendido como materialização de saberes e práticas, e a preservação incide sobre os conhecimentos, técnicas e modos de fazer. Em geral, os processos de registro têm início a partir de demandas da sociedade civil ou de outros órgãos públicos, sendo precedidos por inventários culturais que subsidiam os pedidos formais de registro. Tanto o IPHAN quanto os solicitantes podem conduzir esses inventários, cabendo ao Instituto a supervisão técnica de todo o processo, independentemente de quem execute a pesquisa.

As variações nos arranjos institucionais locais impactam diretamente a operacionalização dessas políticas. As superintendências estaduais do IPHAN, em sua maioria, operam com quadros reduzidos de servidores efetivos, o que limita sua capacidade de atuação. Embora unidades como Pernambuco, Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro disponham de estruturas mais robustas, observa-se relativa homogeneidade metodológica entre as superintendências do Nordeste, contrastando com as diferenças de capacidade institucional.

A ausência de um arranjo institucional minimamente padronizado repercute, assim, nas múltiplas dimensões do papel desempenhado pelo IPHAN. Ao analisar esse contexto, buscou-se compreender de que modo o artesanato, enquanto expressão cultural, carrega e atualiza o legado do patrimônio imaterial das comunidades — memória, identidade, práticas sociais e saberes — e como esses elementos são, ou não, incorporados de forma sistemática nos desenhos institucionais que estruturam o Programa do Artesanato Brasileiro.

Imagem 2 – Exposição de arte popular no IPHAN-AL, 2024; coleção de Tânia de Maya Pedrosa.



Fonte: dos autores, 2024.

3. Patrimônio imaterial, participação social e possibilidades de articulação

Apesar dos limites institucionais identificados na articulação entre o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e as políticas culturais, as experiências analisadas indicam que o campo do patrimônio cultural imaterial oferece caminhos promissores para a inserção do artesanato em uma política cultural mais integrada. Isso porque, há evidências de que o patrimônio imaterial tem operado como um espaço de mediação entre Estado e sociedade, possibilitando que saberes historicamente marginalizados adquiram visibilidade e reconhecimento institucional. Técnicos do IPHAN ressaltam que, embora o artesanato não figure como área finalística explícita da instituição, muitos processos de registro incorporam práticas artesanais de forma transversal, ao reconhecer modos de fazer, técnicas produtivas e sistemas simbólicos associados a bens culturais mais amplos. Essa transversalidade, tanto conceitual quanto operacional, entretanto, ocorre de maneira desigual e pouco sistematizada, variando conforme as

capacidades institucionais das superintendências estaduais e os contextos políticos locais.

As entrevistas evidenciam, ainda, um entendimento compartilhado de que a separação rígida entre materialidade e imaterialidade tem sido progressivamente superada no campo do patrimônio cultural. Segundo alguns técnicos do IPHAN, todo bem imaterial possui uma dimensão de materialidade, assim como todo bem material carrega em sua origem uma dimensão imaterial associada a saberes, práticas e valores simbólicos. No caso do artesanato, essa fronteira torna-se particularmente difusa, uma vez que o objeto produzido é inseparável do conhecimento tradicional que o sustenta, frequentemente transmitido de forma intergeracional e ancorado em vocações históricas regionais (técnico do IPHAN, Pernambuco; técnico do IPHAN, Alagoas).

Gestores e técnicos consultados, em sua maioria, reconhecem que o artesanato tende a permanecer à margem das prioridades institucionais do IPHAN, que se concentram nos processos formais de identificação, registro e salvaguarda de bens já reconhecidos. Em estados com quadros técnicos reduzidos, a atuação institucional se limita, muitas vezes, à gestão de processos em curso, dificultando uma abordagem mais proativa em relação ao artesanato enquanto campo mais amplo e transversal (superintendente do IPHAN, Paraíba; superintendente do IPHAN, Ceará).

Nesse contexto, o PAB emerge como um espaço de disputa entre diferentes interesses e concepções, refletindo as interseções — e tensões — entre as dimensões material e imaterial do artesanato. Embora o programa reconheça formalmente o valor cultural da produção artesanal, sua implementação permanece predominantemente orientada por objetivos econômicos, sem a participação estruturada do IPHAN em seu desenho institucional. A ausência do Instituto no arranjo federal do PAB repercute nos níveis descentralizados, fazendo com que a relação entre artesanato e patrimônio imaterial dependa fortemente de iniciativas locais e da disposição política de gestores estaduais. Tal ausência suscita o questionamento sobre até que ponto persiste uma incompreensão do artesanato como patrimônio cultural imaterial no interior das políticas públicas.

As entrevistas também revelam a existência de compreensões díspares sobre o patrimônio imaterial no interior do próprio IPHAN, tanto entre gestores e técnicos quanto entre diferentes gerações institucionais. Embora haja um movimento claro, em termos normativos e conceituais, no sentido de superar a dicotomia entre bens materiais e imateriais, essa visão não é plenamente consensual nem uniformemente incorporada às rotinas institucionais. Gestores reconhecem que a discussão sobre imaterialidade ainda é frágil no cotidiano da instituição e que a consolidação dessa abordagem depende de maior capacitação técnica, ampliação das equipes e fortalecimento das estruturas voltadas ao patrimônio imaterial (superintendente do IPHAN, Pernambuco; técnico do IPHAN, Alagoas).

As limitações operacionais enfrentadas pelas superintendências estaduais reforçam esse quadro. Em alguns estados, a presença de técnicos especializados em patrimônio imaterial é recente, resultado de concursos públicos realizados há pouco tempo, o que implica trajetórias institucionais ainda em construção. Além disso, a dificuldade de incorporar de forma sistemática dimensões socioterritoriais e ambientais aos processos de salvaguarda evidencia os desafios de lidar com sociedades tradicionais que, embora frequentemente classificadas como tal, são marcadas por elevada capacidade de mobilização política e reivindicação de direitos (superintendente do IPHAN, Paraíba; técnico do IPHAN, Ceará).

Nesse cenário, o processo participativo de registro de bens culturais emerge como um caminho promissor para a aproximação entre artesanato e patrimônio imaterial. As normativas que orientam as políticas de patrimônio enfatizam a necessidade de participação social, mediação institucional e fortalecimento do protagonismo dos grupos detentores dos bens. No caso do patrimônio imaterial, o registro pressupõe a anuência explícita das comunidades envolvidas e a sua participação ativa em todas as etapas do processo, desde a identificação até a elaboração dos inventários e planos de salvaguarda.

Experiências relatadas em estados como Pernambuco e Paraíba ilustram esse potencial. Processos de reconhecimento patrimonial frequentemente têm origem em

demandas apresentadas por coletivos locais, associações culturais e grupos de artesãos, que articulam documentação, mobilizam atores políticos e constroem interlocução com o IPHAN. Ainda assim, os entrevistados ressaltam que tais iniciativas dificilmente avançam sem o engajamento efetivo de técnicos e gestores da instituição, capazes de mediar demandas, orientar procedimentos e assegurar a adequação normativa dos processos (superintendente do IPHAN, Pernambuco; superintendente do IPHAN, Paraíba).

Os depoimentos convergem para o reconhecimento de que a política de patrimônio cultural não merece ser exercida exclusivamente a partir de um olhar técnico-administrativo. O protagonismo das comunidades e a construção compartilhada das referências culturais constituem elementos centrais da própria política pública. Ainda que de forma incipiente e desigual, esses processos participativos apontam para possibilidades concretas de articulação entre o artesanato e o patrimônio imaterial. Vislumbram-se subsídios a uma política cultural integrada, territorialmente situada e sensível às dimensões simbólicas e econômicas do trabalho artesanal, em consonância com os princípios constitucionais do direito à cultura.

Considerações finais à inserção do artesanato em uma política cultural

Este estudo partiu da premissa de que a arte popular, em especial o artesanato, desempenha papel central na preservação das identidades culturais, das tradições e dos modos de vida, constituindo-se, simultaneamente, como prática econômica e expressão simbólica profundamente territorializada. Ao analisar a intersecção entre o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e as políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, conduzidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o trabalho buscou compreender de que modo o artesanato tem sido incorporado — ou marginalizado — no interior das políticas públicas culturais, particularmente no contexto da região Nordeste.

Os achados evidenciam que, embora gestores e técnicos reconheçam a importância do artesanato enquanto expressão cultural e patrimônio vivo, persiste uma

fragilidade estrutural na articulação entre as políticas de fomento econômico e as políticas de salvaguarda cultural. O PAB tem migrado por diferentes sítios institucionais, oscilando entre enfoques materiais e imateriais, ora vinculado a agendas de desenvolvimento econômico, ora aproximando-se, de forma pontual, do campo cultural. No entanto, nas experiências analisadas, o IPHAN — agência institucionalmente responsável pela política de patrimônio imaterial — permanece pouco presente no desenho e na governança do PAB, tanto em nível federal quanto nos arranjos descentralizados, submetendo-se, em grande medida, às dinâmicas políticas locais e às limitações institucionais das superintendências estaduais.

Essa dissociação resulta em abordagens frequentemente pouco explícitas e fragmentadas: enquanto o PAB prioriza a comercialização, a inserção em mercados e o fortalecimento da economia criativa, o IPHAN enfatiza a preservação patrimonial, com foco nos processos de registro e salvaguarda de bens culturais específicos. A ausência de referências claras ao IPHAN, no escopo do PAB, e a fluidez de responsabilidades entre as agências envolvidas revelam falta de firmeza conceitual para a inserção do artesanato numa política de patrimônio cultural imaterial.

Em consonância com a literatura sobre políticas públicas, os resultados apontam para a necessidade de estratégias institucionais mais articuladas, capazes de lidar com a complexidade dos arranjos federativos, a ampliação dos instrumentos de controle e a crescente demanda por participação e transparência nas decisões públicas, com a participação de atores estatais e não estatais. Os resultados também reforçam a compreensão de que o patrimônio cultural imaterial, expresso em saberes, práticas, tradições e narrativas, pode fortalecer a participação social, a valorização da diversidade cultural e o exercício da cidadania, sem desconsiderar a viabilidade econômica do trabalho artesanal.

Nesse sentido, algumas estratégias emergem como particularmente relevantes para o fortalecimento da inserção do artesanato em uma política cultural. Entre elas, destacam-se: (a) o equilíbrio entre centralização e descentralização, com o fortalecimento do papel do IPHAN em nível federal e a construção de elos de

coordenação mais consistentes entre as superintendências estaduais; (b) a ampliação de espaços públicos e participativos que favoreçam a transparência, o controle social e a corresponsabilização nos processos de reconhecimento e salvaguarda de bens culturais; e (c) o investimento em educação patrimonial — incluindo a dimensão imaterial do patrimônio intangível — associado à ampliação e especialização dos recursos humanos envolvidos na gestão cultural.

No plano teórico e empírico, o estudo dialoga com debates clássicos e contemporâneos sobre a relação entre tradição e inovação no artesanato. A literatura aponta que os artesãos são constantemente desafiados a equilibrar a fidelidade às técnicas e estéticas tradicionais com as exigências de um mercado cada vez mais competitivo e padronizado. A economia criativa, ao mesmo tempo em que amplia oportunidades de visibilidade e comercialização, tende a estimular adaptações formais e produtivas que podem tensionar a autenticidade cultural e a autonomia dos produtores.

De modo complementar, os processos de mercantilização, musealização e patrimonialização da arte popular revelam a complexidade do papel de mediação exercido por instituições culturais. Museus e centros de referência, ao incorporarem o artesanato em seus acervos e exposições, produzem novas leituras simbólicas desses bens, mas também correm o risco de afastá-los de seus contextos sociais de origem, reforçando sua transformação em mercadorias. O desafio reside, justamente, em construir políticas públicas capazes de minimizar o risco da redução do artesanato a mera mercadoria ou da cristalização de bens em processos de musealização descontextualizados.

Por fim, o estudo reconhece que uma indústria do artesanato vem se expandindo em regiões em desenvolvimento, incluindo territórios periféricos e comunidades indígenas e tradicionais, impulsionada pelo turismo, pela digitalização e pela abertura de novos canais de comercialização. Para potencializar essas oportunidades, faz-se necessário investir não apenas em infraestrutura e capacitação produtiva, mas também em marcos jurídicos e institucionais capazes de salvaguardar os conhecimentos, os

direitos e a criatividade de artesãos e artesãs individuais, associações e pequenos empreendimentos.

Assim, ao evidenciar limites, tensões e possibilidades, este trabalho contribui para o debate sobre a inserção do artesanato em uma política cultural mais integrada, territorialmente situada e socialmente participativa, apontando caminhos para a construção de estratégias públicas que reconheçam o artesanato como patrimônio vivo, econômico e cultural, indissociável das comunidades que o produzem.

Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS. *Notas Sobre o Silêncio*: Cultura no MERCOSUL. Disponível em: <http://www.abri.org.br/anais/3_Encontro_Nacional_ABRI/Integracao_Regional/IR%202_Janira%20Tr+%A1podi%20Borja%20Notas%20sobre%20o%20sil+%ACncio%20cultura%20no%20Mercosul.pdf>. Acesso em: abril. 2022

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo.* Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Roberto. Folclore no terceiro milênio. In: IV SEMINÁRIO DE AÇÕES INTEGRADAS EM FOLCLORE. *Anais...* Comissão Maranhense de Folclore. Boletim n.º 21, dezembro de 2001.

BOTELHO. Isaura. *Dimensões da cultura*: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Sesc, 2016.

BRASIL. FUNARTE. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Departamento de Cultura do Município de São Paulo [1936-1939]*. Instituto Nacional do Folclore; São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Rio de janeiro: Funarte, 1983.

_____. *Lei nº 13.180, de 22 de outubro de 2015.* Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências.Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm>. Acesso em set. 2022.

_____. *Portaria Nº 29, de 5 de outubro de 2010.* Torna pública a base conceitual do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB). Diário Oficial da União, Brasília, DF, Nº 192, 6 de outubro de 2010, Seção 1, p. 100, 2010.

_____. *Portaria Nº 1.007, de 11 de Junho de 2018.* Institui o Programa do Artesanato Brasileiro, cria a Comissão Nacional do Artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro. Disponível em:

<https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>. Acesso em set. 2022.

COSTIN, Cláudia. *Administração Pública*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

GOMIDE, Alexandre.; PIRES, Roberto. Capacidades estatais e democracia: a abordagem dos arranjos institucionais para análise de políticas públicas. In: GOMIDE, A.; PIRES, R. (ed.) *Capacidades estatais e democracia: arranjos institucionais de políticas públicas.* Brasília: Ipea, 2014.

LOTTA, Gabriella. S.; VAZ, J. C. Arranjos institucionais de políticas públicas: aprendizados a partir de casos de arranjos institucionais complexos no Brasil. *Revista do Serviço Público*, v. 66, n. 2, Brasília, 2015.

MORAES, M.; SERAINE, A.; BARBOSA, C. Artesanato e políticas públicas no Brasil: uma trajetória entre economia e cultura. *Conhecer,* v. 10, n. 25, p. 159-182, 2020.

NASCIMENTO, E. R. *Gestão Pública.* 4 ed. São Paulo: Saraiva: 2021

RUBIM, A; ALMEIDA; METTENHEIM, S. Federalismo e políticas municipais de financiamento à cultura no Brasil. *PragMATIZES* Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, 20, 2021.

SÁ e SILVA, F. S. E.; LOPEZ, F. G.; PIRES, R. Introdução: a democracia no desenvolvimento e o desenvolvimento da democracia. In: SÁ e SILVA, F. S. E.; LOPEZ, F. G.; PIRES, R. (Org.). *Estado, instituições e democracia*: democracia. Brasília: Ipea, 2010. v. 2, p. 17-46.

SANDRONI, C. *Mário de Andrade contra Macunaíma*: cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Vértice, Ed. Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

UNESCO, *Pesquisa de percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil*: resumo. Brasília: R. C. do Amaral, P. A. I. Franco e A. L. G. Lira (Coords). Brasília: Unesco, 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069>. Acesso em set. 2022.

ZIMBRÃO, A. *Políticas públicas e relações federativas*: O Sistema Nacional de Cultura como arranjo institucional de coordenação e cooperação intergovernamental. Brasília: Enap, 2013.

DIPLOMACIA ESCULPIDA: POLÍTICAS CULTURAIS E PROJEÇÃO INTERNACIONAL FLORENTINA DE COSIMO DE' MEDICI ÀS CRÔNICAS DE NUREMBERG (1434–1493)

Gabriel Olinto[1]

RESUMO:
Este artigo examina as políticas culturais da cidade de Florença, entre 1434 e 1493, como instrumento estruturado de diplomacia e projeção internacional. A partir da consolidação do poder de Cosimo de' Medici, argumenta-se que a monumentalização urbana, o patronato artístico, a produção cartográfica e a circulação de manuscritos e impressos constituíram dimensões articuladas de uma estratégia de construção imagética urbana. A superioridade da representação topográfica de Florença nas *Crônicas de Nuremberg* (1493) é interpretada como evidência material da circulação sistemática de informações visuais e descritivas promovida por redes diplomáticas e mercantis ligadas à cidade toscana. O presente estudo articula historiografia sobre o Estado renascentista, cultura visual e teoria contemporânea da diplomacia cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Urbanismo, Diplomacia Cultural, Florença.

I - Introdução

A ascensão de Cosimo de' Medici ao centro do poder florentino, em 1434, marcou uma inflexão decisiva na articulação entre governo, cultura e relações exteriores na península itálica. Embora formalmente preservada a estrutura republicana, consolidou-se uma direção política estável que integrou reorganização urbana, investimentos arquitetônicos e diplomacia cultural em uma estratégia coerente de legitimação interna e projeção externa[2].

A historiografia tradicional, sobretudo a partir do modelo burckhardtiano, enfatizou o mecenato como expressão de prestígio familiar e afirmação individual[3]. Entretanto, estudos mais recentes demonstram que a produção cultural mediceia deve

[1] Gabriel Olinto é mestre em Relações Internacionais e Diplomacia Cultural pela Università Cattolica del Sacro Cuore, historiador pela UFRJ e membro do ICOMOS Brasil. E-mail: gabriel.olinto29@gmail.com
[2] RUBINSTEIN, Nicolai. "The Government of Florence under the Medici (1434-1494)". Oxford: Clarendon Press, 1966, p. 147-152.
[3] BURCKHARDT, Jacob. A Cultura do Renascimento na Itália. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 217-223.

ser compreendida como política de Estado, coordenada pela elite governante e organicamente vinculada à consolidação de reputação internacional[3]. Nesse sentido, o presente artigo sustenta que a monumentalização urbana de Florença e a circulação internacional de sua imagem integraram um projeto diplomático sistemático, que culminou na representação privilegiada da cidade nas *Crônicas de Nuremberg*, publicadas em 1493 por Hartmann Schedel[4].

Metodologicamente, o estudo combina três eixos complementares: análise historiográfica sobre patronato, humanismo cívico e diplomacia renascentista; investigação da cultura visual urbana e da cartografia do Quattrocento; e comparação iconográfica entre as representações de cidades europeias no *Liber Chronicarum*. A hipótese central é que a precisão topográfica da imagem florentina resulta da circulação estruturada de material visual promovida por redes diplomáticas e mercantis articuladas pelos Medici, configurando um antecedente histórico relevante para o campo contemporâneo das políticas culturais.

O recorte cronológico, de 1434, ano do retorno de Cosimo do exílio em Padova e Veneza e da efetiva consolidação de sua hegemonia política, a 1493, data da publicação das *Crônicas de Nuremberg*, propicia acompanharmos a elaboração e trajetória governamental das políticas culturais investidas por três gerações da família Medici.

II - A Construção de uma Urbe Modelo: 1934 e a Monumentalização de Florença

Dale Kent, em seu estudo fundamental sobre o patronato de Cosimo[5], demonstra que sua atuação como mecenas não deve ser interpretada apenas como expressão de piedade religiosa ou gosto estético, mas como obra política sistemática, um *oeuvre* de legitimação dinástica que abrangia desde encomendas arquitetônicas até o financiamento de projetos intelectuais[6]. A autora observa que "o patronato de Cosimo

[4] SCHEDEL, Hartmann. Liber Chronicarum. Nuremberg: Anton Koberger, 1493; WILSON, Adrian. The Making of the Nuremberg Chronicle. Amsterdam: A. Asher, 1976.
[5] KENT, Dale. Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre. New Haven: Yale University Press, 2000, p.125.
[6] Op. Cit. KENT, 2000, p. 87

não era acessório à política; era política em outro registro" (KENT, 2000)[7]. A arquitetura, o urbanismo e o patrocínio artístico constituíram mecanismos de construção de autoridade e de consolidação de consenso social, operando tanto no plano interno quanto na projeção externa da cidade.

Richard Goldthwaite, ao analisar a economia da construção em Florença, evidencia que o investimento em edifícios religiosos e civis integrava uma lógica mais ampla de redistribuição simbólica da riqueza e de consolidação de prestígio social. O fenômeno construtivo florentino não foi espasmódico ou meramente devocional, mas sistemático e economicamente estruturado, envolvendo as principais guildas, as famílias dirigentes e as instituições eclesiásticas em um projeto coordenado de transformação urbana[8].

A conclusão da cúpula de Santa Maria del Fiore e sua consagração em 1436 constituem o marco paradigmático dessa política. A catedral, cujo projeto fora iniciado no século XIII, ganhava finalmente seu coroamento com a estrutura concebida por Filippo Brunelleschi, até os dias atuais a maior cúpula de tijolos construída sem o auxílio de armações de madeira, o que por si só atestava a eficiência técnica florentina. A presença do papa Eugênio IV, que pessoalmente consagrou o edifício, conferiu à cerimônia uma dimensão política adicional, sinalizando a aliança entre o pontífice veneziano e a emergente potência toscana[9]. A catedral não era apenas um edifício religioso, mas um manifesto urbano de superioridade técnica, espiritual e política.

A teoria da magnificência, discutida por Leon Battista Alberti em *De re aedificatoria*, ofereceu arcabouço conceitual à prática mediceia. A construção de palácios, igrejas e espaços públicos deveria refletir a grandeza moral e política do governante, materializando em pedra as virtudes que se esperava fossem reconhecidas pela comunidade[17]. Alberti sustentava que a cidade deve ser construída de modo que sua forma expresse a virtuosidade de seus governantes e que a arquitetura "não é apenas

[7] GOLDTHWAITE, Richard. The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, p. 3-15.
[8] Op. Cit. GOLDTHWAITE, 1980, p. 212-218.
[9] HOLMES, George. "How the Medici Became the Pope's Bankers". In: RUBINSTEIN, Nicolai (ed.). Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence. Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 357-380.

abrigo, mas expressão da alma cívica" (ALBERTI, 1452)[10].

Fraser Jenkins analisou como Cosimo incorporou essa noção aristotélica reinterpretada pelo humanismo, utilizando a arquitetura como instrumento de projeção de virtude cívica[11]. O Palazzo Medici, projetado por Michelozzo di Bartolomeo e iniciado em 1444, materializou o conceito de magnificência calibrada: monumental, mas não ostensivamente régia; imponente, mas integrada ao tecido urbano.

O interior do palácio, particularmente a Capela dos Magos decorada por Benozzo Gozzoli em 1459, exemplifica a fusão entre espaço privado e representação pública. O ciclo iconográfico, que narra à jornada dos Reis Magos, integra referências diplomáticas explícitas: membros da família Medici, aliados políticos norte-italianos e figuras associadas ao Concílio de Florença são retratados em meio à comitiva sacra. Os historiadores da arte Rab Hatfield e Roger Crum demonstram que a escolha dos personagens representados não foi aleatória, mas cuidadosamente calibrada para comunicar alianças e hierarquias políticas[12].

A presença do imperador bizantino João VIII Paleólogo, do patriarca José II de Constantinopla e de humanistas gregos como Gemisto Pletão e João Argiropulo nos afrescos não era mera homenagem retrospectiva ao Concílio, mas afirmação da centralidade florentina nas redes intelectuais e diplomáticas do Mediterrâneo[13]. A capela, utilizada para cerimônias religiosas que contavam com a presença de embaixadores e dignitários estrangeiros, constituía um dispositivo de comunicação política permanente: a cada recepção, as alianças eram visualmente encenadas.

A relevância diplomática desses espaços é atestada pela reação de Galeazzo Maria Sforza, duque de Milão, ao visitar Florença em 1459. Após duas semanas hospedado no Palazzo Medici, o jovem duque dedicou a Piero de’ Medici um poema no

[10] ALBERTI, Leon Battista. De re aedificatoria. Florença: 1452. Ed. consultada: Da arte de construir. Tradução de Luiz A. M. Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1988, Livro I.
[11] JENKINS, Fraser. "Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence". Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, v. 33, p. 162-170, 1970.
[12] HATFIELD, Rab. "Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459". The Art Bulletin, v. 52, n. 3, p. 232-249, 1970; CRUM, Roger J. "Roberto Martelli, the Council of Florence, and the Medici Palace Chapel". Zeitschrift Für Kunstgeschichte, v. 59, n. 3, p. 403-417, 1996.
[13] FIELD, Arthur. The Intellectual Struggle for Florence: Humanists and the Beginnings of the Medici Regime, 1420–1440. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 211-225.

qual exaltava a imponência estética e classifica o edifício como o mais belo em que já esteve.[14] Seu assessor, Niccolò de' Carissimi di Parma, enviou impressões igualmente entusiásticas a Francesco Sforza, relatando a magnificência da residência mediceia[15].

O episódio inverso, a insatisfação de Galeazzo ao não ser incluído nos afrescos da *Camera Picta* de Andrea Mantegna, no Palácio Ducal de Mântua, é igualmente revelador. Como documentam as *Lettere Mantovane*, o duque sentiu-se ofendido por sua ausência nas pinturas que decoravam a sala de audiências dos Gonzaga e instruiu seus diplomatas a buscarem esclarecimentos, temendo que a omissão fosse interpretada como sinal de relações desgastadas. A troca de correspondências entre as cortes de Milão e Mântua demonstra que "representação e visibilidade em artes visuais importavam para a aristocracia da Itália renascentista" (ROBERTS, 2017), e que a inclusão ou exclusão em ciclos pictóricos podia gerar tensões diplomáticas concretas entre governantes quatrocentistas[16].

Sean Roberts sintetiza essa dinâmica ao afirmar que "a diplomacia renascentista, assim como toda manifestação diplomática, é uma questão de representação. Estados e seus governantes debruçaram-se em embaixadores, mas também em uma vibrante e diversa cultura material para representar suas alianças e poder político" (ROBERTS, 2017)[17]. A cultura material, nesse sentido, não era mero reflexo das relações políticas, mas parte constitutiva delas.

III - Redes Diplomáticas e a Circulação Imagética Florentina

Isabella Lazzarini sustenta que a articulação entre economia e diplomacia foi característica distintiva do sistema político italiano do Quattrocento. As "atividades diplomáticas tornaram-se parte integral da existência das cidades-estado italianas do século XV, legitimando políticas internas e impulsionando o reconhecimento externo

[14] HATFIELD, Rab. "Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459". The Art Bulletin, v. 52, n. 3, p. 232-249, 1970

[15] MCCALL, Timothy; ROBERTS, Sean. "Art and the Material Culture of Diplomacy". In: AZZOLINI, Monica; LAZZARINI, Isabella (ed.). Italian Renaissance Diplomacy: A Sourcebook. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2017, p. 221.

[16] Op. Cit. MCCALL; ROBERTS, 2017, p. 228-229.

[17] Op. Cit. MCCALL; ROBERTS, 2017, p. 228-229.

dos centros econômicos urbanos do norte da Itália" (LAZZARINI, 2015)[18]. A autora destaca que as praças mercantis mais desenvolvidas do continente europeu, como Bruges, Antuérpia, Florença, Veneza e Milão, entrelaçaram redes de interlocução econômica, produção cultural e alianças políticas, divulgando produções artísticas e cartográficas por meio de agentes diplomáticos que comunicavam os interesses do Estado que os comissionava[19].

Garrett Mattingly, em seu destacado livro *Renaissance Diplomacy*, já havia identificado a emergência da diplomacia permanente como fenômeno associado ao desenvolvimento das relações interestatais na Itália renascentista[20]. O autor observa que a escalada de embaixadores residentes em Roma respondia aos anseios da cúria em estabelecer interlocução administrativa com Estados de potente capacidade política, e que esse processo foi contemporâneo às primeiras obras públicas patrocinadas no círculo político de Cosimo de' Medici[21].

No caso florentino, a expansão bancária coincidiu com o fortalecimento de uma política deliberada de monumentalização urbana. A cronologia é significativa: a consagração do Duomo, em 1436, ocorre no mesmo ano em que Cosimo, retornado do exílio veneziano, consolida definitivamente sua posição; a abertura da filial de Bruges, inaugurada em 1439, coincide com a realização do Concílio de Florença; a inauguração do Palazzo Medici, finalizado em 1444, e sucede a expansão das operações bancárias para além dos Alpes. Arquitetura, diplomacia e finanças avançavam em sincronia[22].

O 16º Concílio Ecumênico da Igreja Católica, transferido de Ferrara para Florença em 1439, constituiu momento decisivo na projeção internacional da cidade. A reunião, que visava à reunificação das igrejas latina e ortodoxa, atraiu a Florença delegações de múltiplas procedências geográficas: gregos, russos, etíopes, egípcios,

[18] LAZZARINI, Isabella. "Communication and Conflict: Italian Diplomacy in the Early Renaissance, 1350- 1520". Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 87.
[19] GAMBERINI, Andrea; LAZZARINI, Isabella (ed.). The Italian Renaissance State. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 429.
[20] MATTINGLY, Garrett. Renaissance Diplomacy. New York: Cosimo Classics, 2008, p. 55-71.
[21] Op. Cit. MATTINGLY, 2008, p. 67-69.
[22] TANZINI, Lorenzo. "Florentine Foreign Policy in the Fifteenth Century". In: GAMBERINI; LAZZARINI, 2014, p. 97.

tunisianos, sírios e bizantinos[35]. A presença do imperador bizantino João VIII Paleólogo, do patriarca José II e de uma comitiva de mais de setecentas pessoas transformou a capital toscana em palco de negociações ecumênicas de alcance continental[23].

Nora Hamerman destaca que a internacionalização do concílio propiciou a propagação da cultura humanista em Florença e, simultaneamente, projetou a cidade como centro de acolhimento diplomático[24]. A leitura da bula *Laetentur Coeli*, que proclamava a união, foi realizada em grego pelo cardeal Bessarion e em latim por Juliano Cesarini no púlpito da catedral, um gesto de enorme significado simbólico, que sinalizava a disposição florentina de atuar como mediadora entre Oriente e Ocidente[25].

O financiamento integral do evento por Cosimo de' Medici, estimado em 400.000 florins[26], representou um investimento calculado em prestígio internacional. Lorenzo Tanzini observa que "Cosimo de' Medici introduziu inovações na política externa florentina a fim de promover contundente apoio estrangeiro para sua hegemonia interna" (TANZINI, 2014) e que o acolhimento do evento ecumênico propiciou imediata valorização da imagem internacional dos Medici[27].

A presença de figuras como Gemisto Pletão, que ali proferiu conferências sobre Platão e Aristóteles, e de João Argiropulo, que mais tarde se tornaria professor de Lorenzo e Giuliano de' Medici, inseriu Florença nas redes intelectuais do humanismo grego[40]. A Academia Platônica, que Marsilio Ficino viria a dirigir sob patrocínio de Cosimo, teve no Concílio um de seus momentos germinais. O fluxo de estudiosos, manuscritos e ideias que acompanhou o evento deixou marcos duradouros na cultura florentina[28].

A representação de João VIII Paleólogo na Capela dos Magos, duas décadas após sua passagem por Florença, atesta a longa reverberação do Concílio na memória

---

[23] HAMERMAN, Nora. "The Council of Florence: The Religious Event that Shaped the Era of Discovery". Fidelio, v. 1, n. 2, p. 23-38, 1992.
[24] Op. Cit. HAMERMAN, 1992, p. 35.
[25] Op. Cit. TANZINI, p. 97-99.
[26] BRAUDEL, Fernand. Le Modèle italien. Paris: Arthaud, 1989, p. 38.
[27] Op. Cit. TANZINI, p. 98-99.
[28] ILARDI, Vincent. Studies in Italian Renaissance Diplomatic History. Aldershot: Ashgate, 1986.

política mediceia. O imperador aparece como um dos magos, ao lado de outros dignitários orientais e ocidentais, em uma composição que transforma o evento religioso em crônica diplomática. Como observa Franco Cardini, a capela dos Magos é, ao mesmo tempo, um espaço de devoção e um salão de representação política, onde as alianças são permanentemente encenadas por meio de artes visuais[29].

IV - Cartografia, Geografia e Diplomacia Mediterrânica

O interesse florentino por geografia intensificou-se na segunda metade do século XV, em diálogo com a recuperação humanista da *Geographia* de Ptolomeu. A tradução da obra para o latim por Jacopo d'Angelo, já em 1402, despertara interesse nos círculos eruditos, mas foi a partir da década de 1460 que a produção cartográfica florentina conheceu desenvolvimento sistemático[30].

Francesco Berlinghieri iniciou em 1464 seu tratado baseado em Ptolomeu, que viria a ser imp resso em 1482 com mapas gravados em cobre por Nicolaus Laurentii (Niccolò Tedesco), sob o título *Septe Giornate della Geographia*[31]. Como demonstrado por Sean Roberts, essa edição vernacular representou momento crucial na "renascença da geografia" (ROBERTS, 2013), sendo um dos primeiros trabalhos impressos baseados em Ptolomeu e o primeiro a ser publicado em língua vulgar. Mapas e escritos geográficos eram considerados presentes adequados para governantes renascentistas, pois combinavam informação estratégica e demonstração de domínio territorial[32].

O envio de exemplares da *Geographia* à corte otomana em 1483 ilustra essa dimensão diplomática da cartografia. Paolo da Colle, mercador florentino e ocasional enviado diplomático, transportou um exemplar impresso a Constantinopla, destinado ao sultão Bayezid II, filho de Mehmed, o Conquistador. Na primavera seguinte, Paolo chegou às terras de Saboia com outra cópia do mesmo texto, portando carta de doação

[29] CARDINI, Franco. The Chapel of the Magi in Palazzo Medici. Florença: Mandragora, 2001, p. 3
[30] ROBERTS, Sean. "The Rebirth of Geography". In: Printing a Mediterranean World. Cambridge: Harvard University Press, 2013, p. 55-78.
[31] ROBERTS, Sean. Printing a Mediterranean World: Florence, Constantinople, and the Renaissance of Geography. Cambridge: Harvard University Press, 2013, p. 23-27.
[32] Op. Cit. ROBERTS, 2013, p. 26-27.

ao meio- irmão de Bayezid[33].

Roberts argumenta que tais intercâmbios revelam a integração da produção cartográfica florentina em circuitos diplomáticos que ultrapassavam o espaço cristão latino, alcançando o mundo islâmico mediterrânico. A geografia impressa tornava-se instrumento de negociação política e demonstração de desenvolvimento urbanístico e cultural[34].

Paralelamente, a atividade cartográfica florentina estendia-se também em direção ao Ocidente. Em 1474, o cosmógrafo Paolo dal Pozzo Toscanelli escreveu carta, acompanhada de mapa, a Fernão Martins, cônego da Sé de Lisboa, propondo a navegação para ocidente como rota para alcançar a Ásia, documento que mais tarde seria associado às viagens de Colombo[35]. A Itália, embora excluída do empreendimento colonial ibérico, desempenhou papel crucial na recepção e difusão de notícias sobre o Novo Mundo, com editores florentinos e venezianos publicando as primeiras edições ilustradas das viagens colombianas já em 1493[36].

V - As Crônicas de Nuremberg: Evidência Material da Circulação de Mapas e Vistas Aéreas Florentinas

A publicação do *Liber Chronicarum* em 1493, por Anton Koberger, em Nuremberg, constitui um dos marcos editoriais do século XV. A obra, redigida por Hartmann Schedel e ilustrada com mais de 1800 xilogravuras realizadas na oficina de Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, pretendia oferecer uma história do mundo desde a criação até os tempos contemporâneos, com ênfase na geografia urbana e na sucessão dos impérios[37].

Adrian Wilson, em estudo fundamental sobre a produção da crônica, demonstra

[33] Op. Cit. ROBERTS, 2013, p. 29-30
[34] Op. Cit. ROBERTS, 2013, p. 29-33
[35] UZIELLI, Gustavo. La Vita e i tempi di Paolo di Pozo Toscanelli. Roma: Ministero della pubblica istruzione, 1894, p. 145-152.
[36] DOMENICI, Davide. "Missionary Gift Records of Mexican Objects in Early Modern Italy". In: HORODOWICH, Elizabeth; MARKEY, Lia (ed.). The New World in Early Modern Italy, 1492–1750. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 86-102.
[37] Op. Cit. SCHEDEL, 1493; WILSON, 1976.

que a confecção das xilogravuras envolveu intensa circulação de modelos gráficos e informações urbanas, com os gravadores recorrendo a fontes visuais disponíveis para representar cidades que não conheciam pessoalmente[38]. A obra, nesse sentido, funciona como um índice da circulação de imagens na Europa tardo-quatrocentista: a qualidade e precisão das representações urbanas refletem diretamente a disponibilidade de material visual sobre cada cidade.

Sean Roberts destaca que, no período, "mapas e escritos geográficos eram considerados presentes adequados para príncipes" (ROBERTS, 2013) e que a crescente valorização da representação precisa do espaço transformou a cartografia em instrumento de comunicação política[39]. Jessica Maier, por sua vez, argumenta que o retrato urbano renascentista evoluiu de representação simbólica para descrição cada vez mais precisa do tecido urbano, com a perspectiva aérea e a fidelidade topográfica operando como afirmações de autoridade e conhecimento[40].

VI - Análise Comparativa das Representações Urbanas Renascentistas

A comparação sistemática das vistas urbanas presentes no *Liber Chronicarum* revela diferenças qualitativas significativas que não podem ser atribuídas apenas a escolhas estéticas ou à habilidade dos gravadores, mas indicam acesso desigual a fontes visuais confiáveis.

Florença surge em vista elevada, com articulação coerente entre o curso do Arno, o traçado das muralhas e a disposição dos principais edifícios. A cúpula de Santa Maria del Fiore domina a composição, perfeitamente reconhecível, ladeada pelo campanário de Giotto e pelo Batistério. O Palazzo Vecchio, a igreja de Santa Croce e outros marcos arquitetônicos aparecem em posições que correspondem à topografia real da cidade. A malha urbana é representada com densidade e variedade, sugerindo familiaridade com a estrutura interna da cidade[41].

[38] WILSON, Adrian. The Making of the Nuremberg Chronicle. Amsterdam: A. Asher, 1976.
[39] Op. Cit. ROBERTS, 2013, p. 34
[40] MAIER, Jessica. "A 'True Likeness': The Renaissance City Portrait". Renaissance Quarterly, v. 65, n. 3, p. 711-752, 2012.
[41] Op. Cit. SCHEDEL, 1493; WILSON, 1976, p. 2-5.

Milão, embora politicamente relevante sob o ducado dos Sforza e aliada próxima de Florença após a Paz de Lodi, aparece retratada de modo significativamente mais genérico. Montanhas são inseridas no interior da composição, a malha urbana é apresentada de forma esquemática e os edifícios não são individualizados. A cidade não é representada em vista aérea estruturada, mas como conjunto convencional de torres e muralhas, típico de imagens de cunho genérico, imprecisas topograficamente[42].

Paris apresenta situação análoga: a cidade surge com colinas e montanhas ao fundo, com a catedral de Notre-Dame representada de maneira inespecífica, uma malha urbana que carece de correspondência reconhecível com a disposição real da atual capital francesa. A representação aproxima-se do esquema iconográfico de centros citadinos arquétipos, mais alegóricos do que factualmente reproduzidos[43].

Constantinopla, apesar de sua dimensão e complexidade geográfica, é divulgada principalmente por meio de suas muralhas e de edifícios emblemáticos como Santa Sofia, sem detalhamento interno de sua extensa malha urbana. A cidade surge como conjunto monumental encerrado por fortificações, com ênfase em seus elementos mais célebres, mas sem a articulação orgânica que caracteriza a minuciosa representação urbanística de Veneza ou Florença[44].

A discrepância entre essas representações sugere que a qualidade iconográfica não está diretamente vinculada à importância política ou demográfica da cidade, mas ao grau de circulação de imagens e descrições detalhadas disponíveis aos produtores da crônica. Florença e Veneza, centros prolíficos de xilogravura e cartografia, apresentavam condições estruturais para disseminar vistas aéreas, mapas e descrições urbanas.

Milão, Paris e Constantinopla, ainda que política e economicamente relevantes, não disponibilizaram transnacionalmente, em equivalente escala e afinco, material impresso denotando precisas informações geográficas, urbanísticas e cartográficas no

[42] Op. Cit. SCHEDEL, 1493; WILSON, 1976, p. 5-7.
[43] Op. Cit. SCHEDEL, 1493; WILSON, 1976, p. 11-13.
[44] Op. Cit. SCHEDEL, 1493; WILSON, 1976, p. 18-21.

período imediatamente anterior à 1493, [45].

VII - A Hipótese da Circulação Cartográfica Politicamente Estruturada

A superioridade informacional da imagem florentina nas *Crônicas de Nuremberg* indica, portanto, que houve compartilhamento sistemático de material visual e descritivo através de canais diplomáticos, mercantis e artísticos. Trata-se de evidência material da eficácia da política cultural mediceia, que não apenas monumentalizou a cidade, mas também difundiu internacionalmente sua imagem.

A cronologia é sugestiva: Francesco Rosselli, o principal cartógrafo e gravador florentino do período, produziram vistas aéreas de Florença já na década de 1470, que circularam amplamente e serviram de modelo para representações posteriores[75]. Rosselli viajou à Hungria em 1480, onde trabalhou para o rei Matthias Corvinus, e manteve uma loja em Florença que foi a primeira na Itália a comercializar mapas impressos, incluindo exemplares de sua própria autoria[46].

Seu irmão, Cosimo Rosselli, também gravador, correspondia-se com Michelangelo, e seu filho, Piero Rosselli, manteve interlocução com artistas e cardeais em Roma, atuando como vetor de transmissão de informações entre Florença e a cúria papal[47]. A família Rosselli exemplifica a articulação entre produção artística, circulação comercial e redes diplomáticas que caracterizou a política cultural florentina.

A atuação de Benedetto Dei, que manteve correspondência com cortes de toda a Europa e produziu notícias semanais, as *Nuove d'Asia e d'Africa e d'Europe*, para diplomatas e membros da corte, como Lorenzo de' Medici, Ludovico Sforza e até o sultão Mehmet II, inscreve-se nesse mesmo contexto[48]. Dei funcionava como um agente de inteligência informal, coletando e disseminando informações que alimentavam a percepção internacional sobre Florença.

Sean Roberts e Giancarlo Fiorenza destacam ainda a existência de culturas

[45] WOODWARD, David. "The Italian Map Trade, 1480-1650". In: HARLEY, J. B.; WOODWARD, David (ed.). The History of Cartography. v. 3. Chicago: University of Chicago Press, 2007. p. 773-804.
[46] Op. Cit. WOODWARD, 2007, p. 759-766.
[47] Op. Cit. WOODWARD, 2007, p. 771-772.
[48] ROBERTS, Sean. "A Global Florence and its Blind Spots". In: SAVOY, Daniel (ed.). The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review. Leiden: Brill, 2017, p. 145-170.

visuais codificadas na Europa moderna inicial, indicando que mapas podiam conter informações sensíveis e que sua difusão seletiva implicava marcante cálculo político[49]. Florença, ao dominar a produção e circulação de cartografia impressa, consolidava reputação de centro de conhecimento artístico, técnico e humanista, simultaneamente exportando sua autoimagem por meio de criteriosas redes de circulação material e diplomática[50].

VIII - Considerações Finais

Este estudo demonstrou que a política cultural florentina do Quattrocento, em especial a partir do governo de Cosimo de' Medici, em 1434, pode ser analisada como antecedente histórico de práticas contemporâneas de diplomacia cultural e governança simbólica. A partir da articulação entre historiografia política, análise de cultura visual e comparação iconográfica, evidenciou-se que a monumentalização urbana integrou uma estratégia diplomática deliberada, coordenada pela elite governante e organicamente vinculada à consolidação de prestígio internacional.

A precisão topográfica da representação florentina nas *Crônicas de Nuremberg* (1493) constitui evidência empírica da circulação sistemática de informação visual promovida por Florença nas décadas anteriores à sua publicação. A elite política da cidade transformou sua paisagem cultural em instrumento de governança simbólica, difundindo internacionalmente uma imagem urbanisticamente modelizada de si mesma.

A hipótese central, que argumenta superioridade informacional da imagem de Florença nas *Crônicas*, em comparação com outras urbes quatrocentistas, não resulta de acaso editorial. Décadas de investimento deliberado na produção e difusão de cultura material arquitetônica, artística e cartográfica permitiram a ampla difusão de modelos visuais florentinos. Difusão essa, exercida por diplomatas, embaixadores e artistas itinerantes, que cumpriam papel ativo como agentes operadores de complexas redes que conectavam a atual capital toscana aos principais centros políticos e econômicos da Europa.

[49] Op. Cit. ROBERTS, 2017, p. 158
[50] Op. Cit. ROBERTS, 2017, p. 158-159

A análise permitiu também qualificar o conceito de diplomacia cultural em sua aplicação histórica. Longe de ser fenômeno exclusivamente moderno, a mobilização estratégica de recursos culturais para projeção internacional encontra no Quattrocento florentino um caso paradigmático. Os Medici não apenas patrocinaram artistas, mas articularam arquitetura, cartografia e diplomacia em projeto coerente de construção reputacional.

As implicações para o campo contemporâneo das políticas culturais são significativas. O caso florentino demonstra que a cultura pode operar como infraestrutura de poder simbólico, e que a construção de imagem internacional não é fenômeno recente, mas prática com longa trajetória histórica. Compreender essa trajetória permite iluminar desafios contemporâneos da diplomacia cultural, da gestão do patrimônio e da projeção internacional de cidades e Estados.

Florença esculpiu sua diplomacia em pedra, papel e perspectiva. Sua paisagem urbana transformou-se em linguagem institucional. A política cultural que ali se desenvolveu entre 1434 e 1493 oferece, ainda hoje, um laboratório histórico para refletir as complexas relações entre cultura, poder e circulação simbólica no espaço internacional.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Florença: 1452. Edição consultada: *Da arte de construir*. Tradução de Luiz A. M. Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AZZOLINI, Monica; LAZZARINI, Isabella (ed.). *Italian Renaissance Diplomacy: A Sourcebook*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2017.

BRAUDEL, Fernand. *Le Modèle italien*. Paris: Arthaud, 1989.

CARDINI, Franco. *The Chapel of the Magi in Palazzo Medici*. Florença: Mandragora, 2001.

COX, Rosanna; ADAMS, Robyn (ed.). *Diplomacy and Early Modern Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

DEI, Benedetto. *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*. Ed. Roberto Barducci. Florence: F. Papafava, 1985.

DE ROOVER, Raymond. "The Rise and Decline of the Medici Bank (1397-1494)". Cambridge: Harvard University Press, 1963.

FIELD, Arthur. *The Intellectual Struggle for Florence: Humanists and the Beginnings of the Medici Regime, 1420–1440*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FLETCHER, Catherine. *Diplomacy in Renaissance Rome: The Rise of the Resident Ambassador*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

FORSTER, Kurt W. "The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings". *The Art Bulletin*, v. 58, n. 1, p. 109-113, 1976.

FRIEDMAN, David. "Fiorenza: Geography and Representation in a Fifteenth Century City View". *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, v. 64, n. 1, p. 56-77, 2001.

GAMBERINI, Andrea; LAZZARINI, Isabella (ed.). *The Italian Renaissance State*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

GOLDTHWAITE, Richard. *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

HALE, J. R. *Florence and the Medici*. New York: Thames and Hudson, 1977.

HAMERMAN, Nora. "The Council of Florence: The Religious Event that Shaped the Era of Discovery". *Fidelio*, v. 1, n. 2, p. 23-38, 1992.

HANKINS, James. *Virtue Politics: Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*. Cambridge: Harvard University Press, 2019.

HOLMES, George. "How the Medici Became the Pope's Bankers". In: RUBINSTEIN, Nicolai (ed.). *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*.

Evanston: Northwestern University Press, 1968. p. 357-380.ILARDI, Vincent. *Studies in Italian Renaissance Diplomatic History*. Aldershot: Ashgate, 1986.

JENKINS, Fraser. "Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 33, p. 162-170, 1970.

KAUFMANN, Thomas D. *Toward a Geography of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

KENT, Dale. *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre*. New Haven: Yale University Press, 2000.

LAZZARINI, Isabella. "Communication and Conflict: Italian Diplomacy in the Early Renaissance, 1350-1520". Oxford: Oxford University Press, 2015.

LUITPOLD, Frommel. *The achitecture of the Italian Renaissance*. London: Thames & Hudson, 2007.

MAIER, Jessica. "A 'True Likeness': The Renaissance City Portrait". *Renaissance Quarterly*, v. 65, n. 3, p. 711-752, 2012.

MARKEY, Lia. *Imagining the Americas in Medici Florence*. University Park: Penn State University Press, 2016.

MATTINGLY, Garrett. *Renaissance Diplomacy*. New York: Cosimo Classics, 2008.

MCCALL, Timothy; ROBERTS, Sean. "Art and the Material Culture of Diplomacy". In: AZZOLINI, Monica; LAZZARINI, Isabella (ed.). *Italian Renaissance Diplomacy: A Sourcebook*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2017. p. 214-233.

ROBERTS, Sean. "Francesco Rosselli and Berlinghieri's *Geographia* Re- Examined". *Print Quarterly*, v. 28, n. 1, p. 4-17, 2011.

ROBERTS, Sean. *Printing a Mediterranean World: Florence, Constantinople, and the Renaissance of Geography*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

ROBERTS, Sean; FIORENZA, Giancarlo. *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*. Kirksville: Truman State University Press, 2013.

ROBERTS, Sean. *Francesco Rosselli and Berlinghieri's 'Geographia' Re-Examined.* Print Quarterly, vol. 28, n. 1, 2011, p. 4–17.

RUBINSTEIN, Nicolai. "The Government of Florence under the Medici (1434-1494)". Oxford: Clarendon Press, 1966.

SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493.

SCHMITT, Jean Claude. *Le corps des images.* Paris: Gallimard, 2002.

TANZINI, Lorenzo. "Florentine Foreign Policy in the Fifteenth Century". In: GAMBERINI, Andrea; LAZZARINI, Isabella (ed.). *The Italian Renaissance State*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 96-115.

WILSON, Adrian. *The Making of the Nuremberg Chronicle*. Amsterdam: A. Asher, 1976.

WOODWARD, David. "The Italian Map Trade, 1480-1650". In: HARLEY, J. B.; WOODWARD, David (ed.). *The History of Cartography*. v. 3. Chicago: University of Chicago Press, 2007. p. 773-804.

ESBOÇOS DA PRESERVAÇÃO: AS TENTATIVAS DE IMPLEMENTAÇÃO DO TOMBAMENTO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Rafael Hime Funari[1]
Fernando Atique[2]

RESUMO:
O artigo procura investigar três tentativas de implementação do tombamento na cidade de São Paulo, para entender como foram se construindo os caminhos da preservação no município, partindo-se do entendimento de que, pensar a estruturação de órgãos de patrimônio locais é pensar também formas de construção de políticas culturais. Para tanto, foram consultados a legislação municipal, projetos de lei da Câmara Municipal e processos administrativos da Prefeitura. A análise das experiências pretéritas apontam que a institucionalização do tombamento enquanto instrumento jurídico, se não associada a outras políticas culturais que lhe garantam estruturação e aplicabilidade prática, pode colocar em risco sua efetividade, reforçando o caráter político do instrumento e do próprio campo do patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE: tombamento, preservação, patrimônio, política cultural, São Paulo.

Introdução

A descentralização das políticas de preservação do patrimônio cultural, no Brasil, passou a ganhar mais força na transição entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como marco os Encontros de Governadores ocorridos em 1970 e 1971, organizados pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e pelo Ministério da Educação e Cultura. Fruto das discussões gestadas no Conselho Nacional de Cultura (MAIA, 2011; e CÔRREA, 2012), os encontros resultaram nos documentos conhecidos por Compromisso de Brasília e Compromisso de Salvador, em que se reconheceu a necessidade de criação de órgãos de patrimônio estaduais e municipais,

[1] Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrando em História (UNIFESP). Email: rhfunari@unifesp.br.
[2] Professor associado de História, Espaço e Patrimônio Edificado (UNIFESP). Líder do grupo de pesquisa CAPPH – Cidade, Arquitetura e Preservação em Perspectiva Histórica, e orientador no Programa de Pós-Graduação em História (UNIFESP). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: fernando.atique@unifesp.br.

garantindo-se uma ação supletiva à atuação federal, para proteção de bens de valor nacional e, principalmente, regional.

Na cidade de São Paulo, o conselho municipal de patrimônio atualmente existente remonta a 1985, quando foi criado pela Lei Municipal nº 10.032, de dezembro daquele ano, frente à insuficiência dos instrumentos que não o tombamento na preservação dos bens culturais do Município.[3] No entanto, embora tenha sido a primeira vez que a cidade passou a, efetivamente, tombar bens de interesse local, não se tratou da primeira tentativa de implementação de um serviço municipal de patrimônio na cidade.

Este artigo pretende, portanto, analisar o que identificamos como três tentativas anteriores de implementação de um órgão de preservação municipal, tendo como referência o instrumento que veio a ocupar uma centralidade nas políticas de proteção do patrimônio – o tombamento, nos moldes previstos no Decreto-Lei nº 25/1937. A existência dessas experiências, como esboços da preservação, não significa, necessariamente, que haja um liame lógico ou temporal entre elas, mas podem ajudar a entender como foram se construindo os caminhos da preservação na cidade de São Paulo, permeados por disputas e interesses políticos a depender do contexto em que estavam inseridas – e, assim, contribuir com as discussões que hoje existem no campo das políticas culturais.

Para tanto, foram consultados a legislação municipal da cidade de São Paulo, projetos de lei da Câmara Municipal e processos administrativos da Prefeitura, arquivados no ARQUIP - Arquivo Público Municipal Jornalista Paulo Roberto Dutra e no Departamento do Patrimônio Histórico, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

1. A criação do tombamento em nível federal e seus reflexos na cidade de São Paulo

No Brasil, as primeiras iniciativas voltadas à proteção institucional do patrimônio cultural foram introduzidas no ordenamento jurídico a partir da segunda década do século XX, e um dos marcos da institucionalização foi a criação, em 1936, do

[3] Sobre o tema, vide TONASSO, 2018; e FUNARI e GIACOMINI, 2024.

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Inicialmente vinculado ao Ministério da Educação, foi responsável pela tutela e conservação dos bens culturais do país, vindo a desempenhar, ao longo do século XX, papel protagonista nas discussões e ações no campo do patrimônio.[4]

Concomitante à organização institucional da política preservacionista, tem-se a edição do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e disciplinou o instituto do tombamento, que, desde então, veio a se tornar o principal instrumento jurídico responsável pela proteção e promoção do patrimônio cultural no Brasil, permitindo a conservação – ainda que muitas vezes insuficiente e permeada por disputas políticas – de um substrato material das heranças do passado, sobre o qual se estruturam discussões sobre o patrimônio.[5]

O conceito de tombamento, tal qual consagrado no Decreto-Lei nº 25/1937, porém, não era algo dado, e sua construção se deu tanto pelas tentativas anteriores de regulamentação do patrimônio, como pela atuação prática do Sphan no início de sua trajetória. Inicialmente, era uma expressão técnica relacionada com a *catalogação* de terras, após sua demarcação e delimitação. Não é a mesma coisa que demarcar, etapa antecedente; primeiro, identificam-se as terras por meio de seus marcos, individualizando-as, para, em seguida, proceder com a sua inscrição, cadastro ou registro. Tombamento, assim, seria o ato final de inscrever os bens imóveis já inventariados em registros ou cadastros da municipalidade. E, com o tempo, o termo passou a ser utilizado não apenas para imóveis, mas bens em geral.[6]

---

[4] Funcionando em bases provisórias desde 1936, veio a integrar oficialmente a estrutura do Ministério da Educação e Saúde em janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro daquele ano. Inicialmente nomeado como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, também foi Diretoria (DPHAN) e Instituto (IPHAN).

[5] A despeito de existir há quase noventa anos, Sônia Rabello pontua que o Decreto-Lei 25/37, por sua precisão e concisão, continua sendo uma normal atual, ainda que renovada por meio da atividade interpretativa (RABELLO, 2009, p. 146). E, embora tivesse por objetivo geral organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, referida norma acabou por disciplinar apenas o instituto do tombamento, que, por conta disso, "não surgiu no Direito Brasileiro apenas como um instrumento de proteção, mas como o próprio eixo do sistema estatal de tutela do patrimônio cultural; situação que só se alterou com o advento da Constituição de 1988." (ZANDONADE, 2012, p. 40).

[6] Analisando sua origem etimológica, tombamento deriva de tombar, do verbo cair, derribar; e de tumba (pedra sepulcral ou sepultura). Tumba, por sua vez, deriva do latim eclesiástico tumba, derivado do grego týmbos. Nesse tronco, tombamento significa "arrolar, inventariar, registrar"; e tombo significa "inventários de terrenos demarcados, arquivo" (CUNHA, 2010, p. 640).

Não há relação, ao menos direta, portanto, com a ideia de patrimônio cultural, embora guarde relação com a noção de *patrimônio*. E isso se confirma pelo fato de que, nas primeiras tentativas de proteção do patrimônio artístico e histórico, em nível nacional e estadual, não havia qualquer referência ao tombamento – valendo-se, antes, de conceitos em uso em outros países, como a *classificação*, a *listagem* e a *catalogação*.

Progressivamente, o tombamento, enquanto levantamento e inventário de bens de interesse histórico e arquitetônico, vai se consolidando como opção para proteção do patrimônio nacional. E isso pode ser explicado, neste momento, pela necessidade de se conhecer e identificar os bens espalhados pelo Brasil que seriam dignos de preservação – daí porque a recorrente preocupação exposta na imprensa com o tombamento de edifícios e monumentos históricos e artísticos. Segundo pontuou RUBINO (1991), não se conhecia ao certo o acervo a ser preservado, de modo que "tão urgente quanto proteger um acervo era constituir um acervo" (p. 60). A escolha da palavra tombamento, nesse contexto, parece que vem a calhar com as duas necessidades prementes – de um lado, inventariar/conhecer o acervo e, de outro, protegê-lo juridicamente.

Mário de Andrade, quando da elaboração do anteprojeto de lei do Sphan, de 1936, trouxe o que seria a primeira referência ao tombamento em um texto legal: previa-se a criação do *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional* (SPAN - sem o adjetivo "histórico"), que tinha por objetivo "determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional", competindo-lhe "determinar e organizar o *tombamento geral* do patrimônio artístico nacional" e sugerir medidas necessárias para conservação, defesa e enriquecimento desse patrimônio. Previa-se, ainda, quatro *livros de tombamento*, nos quais seriam inscritas as obras de arte, divididas em oito categorias distintas, condição para que fossem consideradas oficialmente parte Patrimônio Artístico Nacional.

Se comparado com as iniciativas anteriores, o anteprojeto foi o primeiro que se valeu do tombamento como instrumento central do sistema público de preservação do patrimônio artístico e histórico, com menção, pela primeira vez na legislação brasileira, aos livros do tombo. Chama a atenção, porém, a falta de regulamentação do

tombamento enquanto instrumento legal, sem detalhamento, por exemplo, sobre suas implicações jurídicas e práticas, a evidenciar um conceito ainda em gestação, mais próximo à ideia de inventariação.

E já na década de 1930, quando ainda se estruturava o serviço de patrimônio em nível nacional, Mário de Andrade, em diálogo com as discussões em torno do anteprojeto de lei e inspirado na atuação do recém-criado Departamento Municipal de Cultura,[7] identifica a necessidade de também capacitar a cidade de São Paulo com um instrumento destinando à tutela do patrimônio, valendo-se do tombamento, conforme explicado em carta enviada à Rodrigo Melo Franco de Andrade.[8]

A sugestão de Mário de Andrade garantiu que, dentro das competências da Diretoria do Departamento de Cultura, passasse a constar "traçar, organizar e fazer executar o plano geral do *tombamento* e defesa do patrimônio artístico e histórico do Município".[9] Isso não implicava, porém, na atuação autônoma do Município, e sim em uma espécie de representação do então SPHAN em São Paulo ou mesmo uma atuação complementar, direcionada a bens de interesse regional e local, mas sempre em diálogo com o Governo Federal.[10]

Tal previsão legal, no entanto, não veio acompanhada de regulamentação normativa, o que tornou a menção ao tombamento desprovida de efeitos práticos, não tendo a municipalidade atuado diretamente na identificação e preservação de bens de interesse histórico, senão pela representação do Iphan em São Paulo, na figura do próprio Mário de Andrade.[11] Não obstante, não deixa de ser relevante pensar que, entre as diversas competências já previstas para o Departamento de Cultura, seria necessário que se acrescentasse o "tombamento artístico e histórico de município", e, mais ainda,

[7] O Departamento de Cultura e Recreação foi instituído por meio do Ato do Prefeito nº 861, de 30 de maio de 1935, e tinha por objetivo, entre outros, estimular e desenvolver as iniciativas de cunho educacional, artístico e cultural na cidade.
[8] Vide carta enviada à Rodrigo M. F. de Andrade em 27/09/1936 (ANDRADE, 2023, p. 122).
[9] Art. 180, caput, do Ato do Prefeito nº 1.146, de 06 de julho de 1936, que consolida e modifica disposições referentes aos serviços, repartições e funcionários da Prefeitura.
[10] Vide carta enviada à Rodrigo M. F. de Andrade em 06/04/1937 (ANDRADE, 2023, p. 139).
[11] A convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário foi o primeiro assistente técnico da então Sexta Região Administrativa do Sphan, entre 1937 e 1938, colaborando com o novo órgão até sua morte, em 1945 (ANDRADE, 2023).

sob a tutela da Diretoria – a evidenciar a importância estratégia de tal instrumento, pois, mais do que um simples instrumento jurídico, é um meio pelo qual se constroem sentidos e significados sobre a nação e a memória oficial (PEREIRA, 2012, p. 165).

2. Um Serviço de Patrimônio Municipal no contexto das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo

Se a inclusão do tombamento no art. 180 do Ato do Prefeito nº 1.146/1936, por iniciativa de Mário de Andrade, não teve efeitos práticos em termos de preservação oficial de bens históricos e artísticos pelo Município, ela deixou as portas abertas para eventual regulamentação da matéria. Em 16 de novembro de 1951, o então prefeito da cidade de São Paulo, Armando de Arruda Pereira (1951-1953), encaminhou à Câmara Municipal uma minuta de projeto de lei, elaborada pelo Executivo, propondo a criação do "Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico do Município", pontuando justamente a necessidade de dotar o Departamento de Cultura com meios adequados para fazer cumprir a competência prevista no referido art. 180.[12]

A proposta apresentada pelo Poder Executivo foi fruto de estudos procedidos pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, com a colaboração de elementos representativos dos meios intelectuais e culturais de São Paulo, tendo como referência o Decreto-Lei nº 25/1937, juntado como anexo ao ofício enviado à Câmara. Previa-se a criação, até então inédita, de um Serviço Municipal de Patrimônio, vinculando-o ao Departamento de Cultura e em regime de plena cooperação com os órgãos de mesma natureza do Estado e da União.

Entre as finalidades do serviço a ser criado, destacam-se a preservação de monumentos históricos, artísticos e culturais, isolados ou integrados em conjuntos urbanos ou rurais; proteção e valorização de paisagens locais, particularmente dotadas pela natureza, ou agenciadas pela indústria humana; incentivo e manutenção do apreço a tradições e usos locais, inclusive em seus aspectos etnográficos, que se possam justificar pelo interesse cultural e turístico; guarda e conservação de arquivos, documentos e bens

[12] Ofício nº 2306/51, *in* CMSP, Projeto de Lei nº 590/1951, processo nº 5628/1951

móveis de qualquer natureza, que ofereçam interesse histórico, artístico e cultural; e aprovação de monumentos em logradouros públicos da cidade.[13]

A sistemática proposta era muito semelhante àquela prevista no Decreto-Lei nº 25/1937: a proteção se daria por meio do tombamento, que poderia ocorrer de ofício, em caso de bens públicos, e via procedimento administrativo, em caso de bens particulares. E tais bens somente passariam a integrar o patrimônio histórico e artístico municipal após sua inclusão no chamado "Catálogo do Patrimônio", a ser elaborado pelo Serviço Municipal e composto por quatro livros de tombo, respeitada a mesma divisão e nomenclatura prevista em nível nacional.[14]

Observa-se, porém, algumas imprecisões de ordem conceitual: o catálogo seria composto de "todos os bens mencionados no artigo 1º e, em seguida, aqueles que, embora não se achem mencionados nesta lei, devam ser preservados e zelados como parte integrante do patrimônio histórico e artístico e cultural do Município de São Paulo", mas o referido art. 1º do Projeto de Lei nada trazia a respeito do critério de seleção e valoração dos bens – deixando bastante em aberto, portanto, quais bens seriam passíveis de proteção, vinculando a escolha a critérios genéricos como "histórico", "artístico" e "cultural". A própria ideia de "catálogo", misturada com os livros do tombo, evidencia uma confusão entre os instrumentos do tombamento e da catalogação - justificada, é verdade, pelas suas lógicas semelhantes de inventariação e registro.

A própria estrutura do Serviço Municipal de Patrimônio carecia de melhor detalhamento: sem informações sobre a estrutura administrativa, previa-se, apenas, a criação de um único cargo ("Chefe de Serviço"), com a colaboração, para questões de ordem técnica, de servidores já lotados na Secretaria de Educação e Cultura. E havia, por fim, a previsão de um Conselho Consultivo, com atribuição de "prestar assistência" ao Serviço Municipal, composto por membros obrigatórios e membros facultativos – sem maiores detalhes, porém, sobre seu funcionamento e competências.

[13] Artigos 2º e 10 do Projeto de Lei nº 590/1951.
[14] A semelhança não parava por aí, e, na realidade, o rito do processo administrativo municipal era quase que um espelho do Decreto-Lei 25/1937, conforme art. 6º, §3º, do PL 590/1951: "São aplicáveis às coisas tombadas nos termos desta lei, os princípios consagrados nos artigos 11 a 29 do Decreto-lei federal nº 25, de 30 de novembro de 1937".

Essas incongruências não impediram que o Projeto de Lei avançasse na Câmara Municipal, obtendo pareceres favoráveis da Comissão de Justiça, que, por maioria, reconheceu a constitucionalidade e a legalidade do projeto, e da Comissão de Educação e Cultura, que destacou o mérito da proposta em razão da possibilidade de defesa do patrimônio municipal.[15] A Comissão de Finanças e Orçamento, por outro lado, apontou que o Projeto de Lei, ao propor a criação do cargo de "Chefe de Serviço", deixou de indicar recursos hábeis para prover aos novos encargos, o que impediria a aprovação da proposta, recomendando-se, então, a devolução da proposta ao Executivo, para que se indicasse os recursos necessários.[16]

Ao retornar para o Poder Executivo, já sob a gestão do Prefeito William Salem, a Comissão de Organização e Planejamento do Município, em parecer datado de janeiro de 1955, identificou inconsistências na minuta do Projeto de Lei, notadamente a fragilidade da estrutura administrativa do órgão, seja porque não se especificou sua categoria dentro da hierarquia da municipalidade (se divisão ou secção), seja pela ausência de quadro funcional para o Serviço Municipal. Sugeriu-se, ao final, a retirada e devolução do Projeto de Lei, para aperfeiçoamento, o que posteriormente foi acatado pela Câmara, em votação ocorrida em 06 de junho de 1956.

A escassez de fontes sobre essa tentativa de criação de um serviço municipal do patrimônio dificulta análises mais aprofundadas sobre o tema, especialmente a respeito das circunstâncias que levaram à elaboração do projeto de lei, em um período em que o Sphan ainda consolidava suas bases de atuação e praticamente não se discutia a municipalização do patrimônio.[17] Dispomos, apenas, do processo administrativo que tramitou na Câmara Municipal, originado por um ofício assinado pelo então Prefeito Armando de Arruda Pereira encaminhando a minuta do projeto de lei e a exposição de motivos. Em consultas ao Arquivo Intermediário da Prefeitura de São Paulo (ARQUIP)

[15] Parecer nº 88, de 03 de março de 1952, e Parecer nº 32, de 26 de maio de 1952, juntados, respectivamente, às fls.25/32 e 37 do Projeto de Lei nº 590/1951.
[16] Parecer s/n, datado de 06 de agosto de 1952.
[17] A despeito do art. 23 do Decreto-Lei 25/1937, que previa a cooperação entre União e Estados, o Iphan costuma atuar de forma solitária, contando, quando muito, com a colaboração dos gestores locais, sem que isso se caracterizasse como uma política pública. Vide, nesse sentido, Côrrea, 2012, p. 77.

e ao Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), não foram localizados documentos referentes aos estudos que culminaram na apresentação da proposta.

No entanto, os documentos existentes já acessados permitem a formulação de uma hipótese, ainda a ser confirmada, que é a relação entre a tentativa de criação do Serviço Municipal do Patrimônio e os preparativos da comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, que seria celebrado no ano de 1954.

Em primeiro lugar, merece destaque o papel exercido por Armando de Arruda Pereira. Em 1948, quando do início dos preparativos para a grande celebração, figurou entre os membros da Comissão de Festejos da Comemoração do IV Centenário, instituída por meio de Portaria do então prefeito Paulo Lauro (1947-1958).[18] E, durante sua gestão à frente do Executivo Municipal (1951-1953), foi o autor do Projeto de Lei nº 577/1951, que culminou na Lei Municipal nº 4.166/1951, criando-se uma autarquia temporária para planejar, promover e executar os festejos e comemorações relativos ao IV Centenário da fundação da cidade – substituindo, assim, as comissões anteriores.

Mas não é só. Os acontecimentos em torno do IV Centenário tinham por objetivo mobilizar um passado glorioso para, no presente, justificar as aspirações do futuro e a posição que a cidade de São Paulo almejava em relação ao Brasil e ao mundo. Valendo-se de um aparato público e privado de grande envergadura, foram criados e exaltados símbolos da memória paulistana (e paulista) para garantir a identidade e a unidade de um povo que se sentia representante da própria origem nacional.[19]

A ocasião festiva era, assim, uma oportunidade para a cidade de São Paulo, de caráter industrial, cosmopolita e progressista, ressaltar sua superioridade política e econômica em relação ao Brasil, e a figura do bandeirante (e das bandeiras) foi escolhida como o principal símbolo da altivez e da predestinação do paulista ao trabalho e ao progresso. E, uma vez feita a escolha, “Os símbolos significantes do caráter de São Paulo – o índio, o bandeirantismo e o crescimento industrial e urbano – espalharam-se

[18] LOFEGO, 2004; e MAYUMI, 2005.

[19] Segundo a exposição de motivos do projeto de lei que culminou na criação da autarquia do IV Centenário, “Impõe-se, como um dever cívico, seja a data condignamente comemorada, eis que a fundação da cidade teve decisiva e capital influência na formação da nacionalidade, não podendo, por conseguinte, deixar de ser considerada como data nacional de relevante significado.” (CMSP, Projeto de Lei nº 577/1951, processo nº 5.526/1951).

comercialmente através dos meios de comunicação, e foram o tema de vasta produção arquitetônica, literária e iconográfica" (MAYUMI, 2005, p. 39-40).

A mobilização do passado significava, em outras palavras, a construção de uma narrativa que permitisse justificar as escolhas do presente, e, nesse sentido, envolve o processo de seleção das memórias dignas de preservação, em detrimento de outras que devem ser esquecidas. Em uma cidade que buscava recontar sua história, dando destaque ao papel de seus novos heróis, seria conveniente que se dispusesse de um Serviço Municipal do Patrimônio, importante agência de formação da identidade de uma nação por meio dos processos de atribuição de valor a bens de caráter artístico e histórico – processo semelhante vivenciando em nível nacional quando da criação do Sphan.[20] Aqui, a preservação ganha outra perspectiva ao permitir que, identificado aquilo que deveria ser considerado a herança paulista, a materialidade pudesse ser apropriada pela sociedade (ATIQUE, 2014) – e a seleção dos bens caberia justamente à municipalidade, por meio do seu serviço de patrimônio.

3. Transformações no campo do patrimônio e o CONDEPAM

Passados quase vinte anos desde a apresentação do Projeto de Lei nº 590/1951, transformações significativas na sociedade brasileira acabaram por mudar as dinâmicas e a correlação de forças no campo do patrimônio. Processos como a industrialização, os movimentos migratórios internos e a urbanização passaram a impor uma crescente pressão sobre as materialidades do passado, sem que se tivesse um aparato estatal apto a lidar com esses novos desafios.[21]

Além disso, a década de 1960 ficou marcada pela Carta de Veneza, promulgada em 1964 no II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos

[20] CHUVA (2017) explica que a necessidade de proteger o patrimônio cultural nacional está diretamente relacionada com o surgimento dos Estados nacionais modernos e com o processo de construção de uma nação a ele inerente, já que a "invenção" de um passado nacional serviria para dar identidade à nação recém-nascida, uma história comum que uniria todos os seus membros: "Tratava-se, portanto, de se construir, associadamente ao processo de formação do Estado, uma 'biografia' da nação que lhe desse profundidade histórica. Se havia, no Brasil, desde fins do século XIX, ideias nesse sentido, somente com o projeto de nacionalização, implementado pelo governo Vargas, aglutinaram-se as medidas no sentido da construção efetiva de uma 'memória nacional'." (p. 24).

[21] Vide FONSECA, 2017, p. 150; e MAYUMI, 2005, p. 145-146.

Históricos, sendo considerada um marco das transformações que viriam a ocorrer nas décadas seguintes nas práticas e estudos preservacionistas. Embora tenha se proposto, inicialmente, a discutir critérios e técnicas de restauração e intervenção em monumentos históricos, a Carta lançou olhar para outros possíveis tipos de construções que não apenas as de caráter excepcional, contemplando, também, realizações mais "modestas" – tornando-se, referência, portanto, nas discussões que levaram à ampliação da noção de patrimônio (MOTTA, 2000).

Da mesma forma, o conceito de patrimônio passou a incluir as realizações de grupos e segmentos sociais marginalizados da história e cultura dominantes, de tal sorte que "a noção de cultura deixa de se relacionar exclusivamente com a chamada cultura erudita, passando a englobar também as manifestações populares e a moderna cultura de massa" (CASTRIOTA, 2009, p. 84). E, como consequência dessa ampliação e deslocamento de conceitos e práticas, tem-se a introdução de novos grupos e agentes sociais, que deixam de ser encarados apenas como consumidores de produtos culturais, para se tornarem protagonistas nos processos de identificação e criação dos valores que justificam a proteção dos bens culturais pelo Estado.

Nesse cenário, sobressaíram-se as limitações do IPHAN – propaladas por membros de seu próprio corpo técnico, em pareceres, como Lucio Costa – para, sozinho, dar conta das novas demandas que emergiam e colocavam em xeque os cânones do órgão, mostrando-se necessária, cada vez mais, a descentralização da tutela estatal de preservação do patrimônio cultural (ATIQUE, 2019, p. 132). Tal peleja ganhou corpo principalmente a partir dos Encontros de Governadores, em 1970 e 1971, que resultaram nos documentos conhecidos por Compromisso de Brasília e Compromisso de Salvador.[22]

Segundo NASCIMENTO (2016), a ampliação do campo de atuação do patrimônio, "com a mudança dos cânones teóricos, cada vez mais culturais, enraíza-se nos anos 1970 e na política lançada pelo Iphan como resultado dos Compromissos de

[22] E, segundo explica Côrrea (2012), em paralelo, "[...] a partir de 1965, quando a Unesco inicia um programa de desenvolvimento do turismo relacionado ao patrimônio cultural e natural, o Dphan pleiteia e consegue o apoio técnico do organismo internacional, recebendo diversos consultores que elaborarão planos urbanos para as cidades históricas, buscando a articulação com outras políticas públicas." (p. 77).

Brasília (1970) e de Salvador (1971)" (p. 135), quando se entendeu pela necessidade de criação e/ou fortalecimento de órgãos de preservação locais, para discutir a proteção de bens de valor regional. Em outras palavras, essas transformações levam a uma "ampliação da participação das outras duas esferas do poder público, que passam a dividir com o poder federal o monopólio desse assunto, reproduzindo, na maior parte das vezes, as legislações federais para os estados e municípios." (CHUVA, 2008, p. 36).

É justamente nesse período, na passagem entre as décadas de 1960 e 1970, que serão criados os primeiros órgãos estaduais de preservação, como é o caso dos Estados do Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco. A cidade de São Paulo não fica de fora, e, em 15 de março de 1971, é promulgado, pelo então Prefeito Paulo Maluf, o Decreto Municipal nº 9.414, que cria o Conselho de Defesa do Patrimonio Histórico e Cultural do Município (CONDEPAM).

Segundo consta da exposição de motivos encaminhada pelo Grupo de Assessoria do Prefeito, responsável pela elaboração da minuta que viria a dar origem ao Decreto Municipal nº 9.414/1971, identificou-se a "imperiosidade de preservação do patrimônio histórico da cidade, cuja consecução demanda a existência de órgão próprio, do qual participem elementos de notórios conhecimentos especializados."[23]. E, nos "considerandos" do Decreto, a criação do órgão se justificava pela necessidade de atuação concorrente do Município com o recém-criado Condephaat na defesa dos bens e locais de valor histórico, artístico, turístico e arqueológico – o que vai ao encontro das recomendações assinaladas nos Compromissos de Brasília e de Salvador.

Competia ao Conselho a adoção de todas as medidas cabíveis para a "*defesa dos bens e locais de valor histórico, artístico, turístico e arqueológico, cuja conservação se imponha em razão de fatos históricos memoráveis, de seu valor folclórico, artístico, documental, ou turístico, bem assim dos recantos paisagísticos que mereçam ser preservados.*". Para tanto, poderia propor às autoridades competentes o tombamento de bens, com o respectivo registro, ou sua desapropriação; sugerir a celebração de convênios e acordos com entidades públicas ou particulares; promover estudos e a

[23] Processo Municipal nº 28.949/1971, fls. 01.

divulgação de estudos sobre a evolução da cidade e sua iconografia; e opinar sobre a localização de monumentos em logradouros públicos.

Composto originalmente por oito membros, o Decreto nº 9.414/1971 sofreu duas alterações posteriores em sua composição, contando, ao final, com doze conselheiros, com representantes de secretarias municipais e diferentes entidades.[24] Assim como a tentativa anterior de 1951, o Decreto que criou o CONDEPAM carecia de mais detalhamento, principalmente com relação à tramitação do procedimento administrativo de tombamento e à delimitação de competências – não havia indicação, por exemplo, de quem seria a autoridade competente pela oficialização do tombamento (se o próprio Conselho ou o Secretário de Educação e Cultura). Essa falta de estruturação se refletiu, por exemplo, quando da elaboração do Regimento Interno por iniciativa dos conselheiros: na tentativa de garantir instrumentos adequados ao Conselho, foram incluídas disposições normativas na minuta que extrapolavam a finalidade regulamentar do Regimento, criando-se obrigações legais que deveriam constar, na realidade, do próprio Decreto (ou até de lei municipal).

Isso não impediu, porém, a atuação do Conselho: nomeados em novembro de 1971, os conselheiros passaram a se manifestar em processos que já estavam em andamento, como aqueles que discutiam a preservação de algumas casas bandeiristas (Casa do Tatuapé e a do Sítio Mirim) e outro tratando de convênio com a Cúria Metropolitana para dar uma destinação à Capela de São Miguel. Da mesma forma, atuaram a partir de demandas trazidas pela sociedade, como os processos de tombamento do antigo Palácio Pio XII, no bairro do Paraíso, e das ruínas da antiga fábrica de fundição de ferro em Santo Amaro.

Ainda que com limitações, o Conselho se reunia de forma constante e tentava pautar as políticas de preservação do patrimônio, a partir dos casos concretos com que se deparava ou era provocado. No entanto, à falta de estrutura administrativa se somou,

[24] Secretaria de Educação e Cultura; Secretaria Municipal de Turismo; Departamento de História da USP; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo; Serviço de Museus Históricos do Estado de SP; Instituto de Arquitetos do Brasil – Seccional de São Paulo; Órgão de Planejamento Urbano Integrado do Município; Cúria Metropolitana; Instituto de Engenharia de São Paulo; Instituto Genealógico Brasileiro; e Museu Histórico Jose Bonifácio.

com o passar do tempo, limitações de ordem política, bem evidenciado no conflito envolvendo o Palácio Pio XII, quando o Conselho opinou pelo tombamento do edifício, mas que acabou sendo rejeitado pelo então Prefeito, Figueiredo Ferraz – o que levou à renúncia dos Conselheiros e à reestruturação do Conselho, que passou a ter natureza apenas consultiva, e não mais deliberativa. E, esvaziado de suas funções primordiais, permaneceu à deriva sem a nomeação de um presidente desde a reestruturação, em setembro de 1973, e aos poucos foi sendo esquecido dentro do organograma do Município, principalmente após a criação da Secretaria Municipal de Cultura e do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH).

Assim, se é verdade que a proteção e salvaguarda do patrimônio cultural é um dos deveres do Estado no âmbito do sistema nacional de cultura, a tentativa de implementação do tombamento, por exemplo, desarticulada de outras políticas públicas de cultura, pode levar à ineficiência ou mesmo inaplicabilidade do instrumento, frente à ausência de condições institucionais propícias para tanto – como se observou, por exemplo, no caso do CONDEPAM.

Considerações Finais

O artigo procurou investigar as tentativas de implementação do tombamento na cidade de São Paulo, para entender de que forma se foram construindo os caminhos da preservação no Município, partindo-se do entendimento de que, pensar a estruturação de órgãos de patrimônio locais e regionais é pensar também formas de construção de políticas culturais – lógica sob a qual se estruturou, por exemplo, o Conselho Federal de Cultura, criado em 1966.

Foram identificadas três tentativas distintas de se pensar o patrimônio a partir da perspectiva municipal, embora não necessariamente conectadas entre si: a primeira delas, de caráter mais pontual, se deu ainda em 1935 quando da estruturação do Departamento Municipal de Cultura, oportunidade que Mário de Andrade aproveitou, para incluir entre suas competências, a execução do plano geral do tombamento e defesa

do patrimônio artístico e histórico do Município, sob a influências das discussões que levaram à aprovação do Decreto-Lei nº 25/1937.

Embora sem aplicação prática, a nova competência atribuída ao Departamento de Cultura abriu espaço para que, quinze anos depois, o então Prefeito Armando de Arruda Pereira apresentasse um projeto de lei para criação do Serviço Municipal do Patrimônio, nos mesmos moldes previstos no Decreto-Lei 25/1937. Inserido do contexto dos preparativos para a celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, essa iniciativa pode ser lida a partir do papel que essas agências estatais tinham na construção de uma identidade para a sociedade, ao selecionar memórias e fatos históricos dignos de preservação oficial.

Por último, e já sob a influência do I Encontro de Governadores ocorrido em 1970, a terceira iniciativa se deu em março de 1971, com a criação, por meio de decreto, do Conselho de Defesa do Patrimonio Histórico e Cultural do Município – que ao contrário das experiências anteriores, chegou a ser implementado e teve atuação prática, ainda que limitada a entraves burocráticos e políticos.

Essas experiências evidenciam que a institucionalização do tombamento enquanto instrumento jurídico, se não associada a outras políticas culturais que lhe garantam estruturação e aplicabilidade prática, pode colocar em risco sua efetividade – reforçando o caráter político do instrumento e do próprio campo do patrimônio, arena de disputas de interesse por excelência.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Maria de (org.). Mário de Andrade Rodrigo M. F. de Andrade: Correspondência anotada. Notas de Clara Andrade Alvim e Lélia Coelho Frota. 1ª Edição. São Paulo: Todavia, 2023.

ATIQUE, Fernando. Arquitetura Evanescente: o desaparecimento de edifícios cariocas em perspectiva histórica. São Paulo: Edusp, 2019.

_____. Memória moderna: a trajetória do edifício Esther. 2ª Edição. São Carlos: RiMa, 2014.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: Conceitos, políticas instrumentos. São Paulo: Belo Horizonte: Anablume: IEDS, 2009.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. O ofício do historiador: sobre a ética e patrimônio cultural. Anais da 1 Oficina de Pesquisa: A Pesquisa Histórica no Iphan. Rio de Janeiro: Iphan/Copedoc, 2008.

_____. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 e 1940) – 2ª Edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

CÔRREA, Sandra Rafaela Magalhães. O Programa de Cidades Históricas (PCH): por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural – 1973/1979. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4ª ed., revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 4ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FUNARI, Rafael Hime; GIACOMINI, Ana Beatriz. A Lei Municipal nº 10.032/1985 da cidade de São Paulo à luz das transformações no campo do patrimônio nas décadas de 1960 a 1980. In: Anais do 18º Seminário de história da cidade e do Urbanismo: Horizontes (Im)possíveis. Natal (RN), UFRN, 2024.

LOFEGO, Silvio Luiz. IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro. São Paulo: Annablume, 2004.

MAIA, Tatyana de Amaral. O patrimônio cultural brasileiro em debate: a ação do Conselho Federal de Cultura (1967-1975). Revista CPC, São Paulo, n.11, p. 60-86, nov. 2010/abr. 2011.

MAYUMI, Lia. Taipa, canela preta e concreto: Um estudo sobre a restauração de casas bandeiristas em São Paulo. Tese de doutorado. FAU/USP. São Paulo, 2005.

MOTTA, Lia. Patrimônio Urbano e Memória Social: práticas discursivas e seletivas de preservação cultural 1975 a 1990. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) como requisito para a obtenção do grau de mestre. Orientador Prof. Dr. Paulo André Parente. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2000.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Blocos de memória: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2016.

PEREIRA, Julia Wagner. O tombamento: de instrumento a processo na construção de uma ideia de nação. In Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil. Chuva, Márcia, e Nogueira, Antonio Gilberto Ramos Nogueira (org.). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011.

RABELLO, Sonia. O Estado na preservação dos bens culturais: o tombamento – Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.

RUBINO, Silvana. As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação de Mestrado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 1991.

TONASSO, Mariana Cavalcanti Pessoa. Zonas de conflito? Zoneamento e preservação do patrimônio cultural em São Paulo (1975-2016) – São Paulo, 2019.

ZANDONADE, Adriana. O Tombamento à Luz da Constituição Federal de 1988. São Paulo: Malheiros, 2012.

Legislação e fontes consultadas

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937; Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Compromisso de Brasília, abril de 1970; Compromisso de Salvador, outubro de 1971.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (CMSP). Projeto de Lei nº 40, de 1951; Projeto de Lei nº 577, de 1951; Projeto de Lei nº 590, de 1951.

CARTA DE VENEZA. Carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios. ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, 1964.

SÃO PAULO (CIDADE). Ato do Prefeito nº 861, de 30 de maio de 1935; Ato do Prefeito nº 1.146, de 06 de julho de 1936; Lei Municipal nº 4.052, de 30 de maio de 1951; Lei Municipal nº 4.166, de 29 de dezembro de 1951; Decreto Municipal nº 9.414, de 15 de março de 1971; Decreto Municipal nº 9.453, de 06 de maio de 1971; Decreto Municipal nº 10.369, de 16 de fevereiro de 1973; Processo municipal nº 28.949/1971.

MESA XVI

Patrimônio III

INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO LITORAL DE SERGIPE E NORTE DA BAHIA: FORTALECENDO OS TERRITÓRIOS DE VIDA DE POVOS E COMUNIDADES TRADICIONAIS

Mariana Galvão Nascimento[1]
Flávio Henrique Santos Ferreira[2]

RESUMO:
O trabalho que ora apresentamos trata-se dos resultados parciais da pesquisa de pós-doutoramento referente ao Mapeamento Cultural realizado junto a comunidades litorâneas de Sergipe e norte da Bahia. Desenvolvida pelo PEAC (Programa de Educação Ambiental Crítica com Comunidades Costeiras), a pesquisa se realiza no Núcleo de Educomunicação Socioambiental Crítica, cujas ações têm como foco a Formação, Salvaguarda e Difusão. Inspirada na metodologia do INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), a pesquisa tem como objetivo realizar o inventário cultural na região de abrangência do PEAC, além de inserir agentes culturais nas políticas de fomento, incentivando processos populares de auto-organização comunitária em torno do direito à cultura e ferramenta de fortalecimento dos territórios de vida.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, comunidades tradicionais, Educomunicação, licenciamento ambiental.

Introdução

O Programa de Educação Ambiental com Comunidades Costeiras (PEAC/UFS) se articula ao conjunto das políticas públicas brasileiras que demandam a Educação Ambiental Crítica como condicionante dos processos de licenciamento ambiental. Atua na mitigação de impactos da exploração de petróleo e gás offshore na bacia SE/AL e abrange 98 comunidades tradicionais em todo o litoral de Sergipe e em dois municípios da região Norte da Bahia. Decorrente da atividade petrolífera da Petrobrás na região, datada do ano de 1969, foi apenas no final da década de 1990 que o licenciamento federal conduzido pelo IBAMA passou a exigir a implementação de programas de

[1]Doutora em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pós-doutoranda em Geografia (PPGEO/UFS). Email :galvaomariana74@gmail.com
[2]Comunicador Social com habilitação em jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pesquisador em Ciências Sociais e Humanas (PEAC/UFS). Email: flaviously@gmail.com

educação ambiental voltados às populações potencialmente impactadas pelos empreendimentos marítimos.

Esta condicionante está ancorada na Lei nº 6.938 de 31 de agosto de 1981, a Política Nacional do Meio Ambiente (PNMA), que institui o licenciamento como instrumento de controle e prevenção de danos ambientais e reforçada pela Política Nacional de Educação Ambiental (PNEA), que estabelece a educação ambiental como componente essencial e permanente da educação nacional. No âmbito específico do setor petrolífero offshore, as diretrizes técnicas desenvolvidas por meio da Coordenação Geral de Petróleo e Gás (CGPEG) do IBAMA passaram a orientar que programas educativos integrassem as condicionantes impostas às empresas, com o objetivo central de mitigar impactos sociais e fortalecer a capacidade de compreensão crítica por parte das comunidades afetadas.

É neste cenário que o PEAC se consolida como uma experiência singular no Brasil. Considerado o pioneiro dos PEAs no Brasil, é executado pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) desde o ano de 2009, sob as diretrizes da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa (POSGRAP) e é realizado por meio da administração de um convênio firmado com a Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão do Estado de Sergipe (Fapese), sob acompanhamento do órgão licenciador federal – o IBAMA. Desde sua implementação, o programa tem atuado junto a comunidades pesqueiras, marisqueiras e demais povos e comunidades tradicionais da região costeira, acompanhando diversos territórios impactados direta ou indiretamente pela cadeia produtiva do petróleo.

Destacamos a parceria com a UFS como elemento diferencial dessa experiência, que se destaca por seu pioneirismo no país, uma vez que o PEAC é executado através de um Convênio firmado entre o órgão licenciador e uma universidade pública, contrastando com a predominância atual dos contratos de prestação de serviços no âmbito do licenciamento ambiental. A execução via convênio envolve a cooperação de interesses mútuos e, portanto, prioriza ações voltadas à construção de um objetivo comum. Ao longo de sua trajetória, o PEAC tem adotado metodologias participativas,

oficinas dialógicas e processos formativos que reconhecem as comunidades como sujeitos de saber e de intervenção política, promovendo uma leitura crítica dos conflitos socioambientais, a valorização das territorialidades tradicionais e o fortalecimento de instâncias coletivas de organização social.

No documento Orientações Pedagógicas do Ibama Para Elaboração e Implementação de Programas de Educação Ambiental no Licenciamento de Atividades de Produção e Escoamento de Petróleo e Gás Natural, divulgado no ano de 2005, o órgão licenciador determina que "as ações educativas devem viabilizar a participação qualificada dos grupos sociais afetados pelo processo de licenciamento" (IBAMA, 2005, p.6), evidenciando o principal objetivo dessas iniciativas em reafirmar o papel estratégico da organização pelos direitos da coletividade. Esta orientação está em consonância com o marco regulatório do licenciamento ambiental brasileiro, que desde a Resolução CONAMA nº 001/1986 reconhece a necessidade de publicidade e participação social nos processos decisórios. Assim, a participação deixa de figurar apenas como requisito formal do processo de licenciamento e passa a constituir elemento estruturante da própria condução do Programa.

Em uma digressão histórica, retomamos o processo de elaboração dos sentidos político-pedagógicos do PEAC, que se constrói desde o ano de 1999 enquanto ação educativa ligada ao cumprimento de medidas mitigadoras, com atividades voltadas, principalmente, ao público adulto. Em seu primeiro momento, a execução do Programa era comprometida por dinâmicas territoriais muito diversas, muitas das quais não estavam contempladas nem mesmo nos documentos oficiais de estudo de impacto dos empreendimentos petrolíferos. Os esforços para o reconhecimento de realidades tão diversas foram intensificados em uma segunda fase, através do estabelecimento do instrumento de convênio entre os órgãos ambientais e a Universidade Federal de Sergipe. Nesse percurso de reconfiguração das bases teórico-metodológicas do Programa, buscando alcançar os sujeitos do licenciamento, as equipes passaram a incorporar diferentes abordagens pedagógicas que incluem ações voltadas à juventude, possibilitando processos educativos mais dialógicos e plurais, dentre os quais,

incentivando a produção audiovisual, dentre outras linguagens artísticas de apropriação crítica da realidade. Contudo, apesar da diversidade de abordagens, a Educação Ambiental Crítica (EAC) sempre foi a base teórica condutora dos processos educativos junto às comunidades, conforme revelam os autores:

> A Educação Ambiental Crítica, como instrumento na análise dos conflitos socioambientais, articula princípios teórico-metodológicos que visam qualificar a compreensão dos processos de impacto, ampliar a participação dos atores sociais e estabelecer a educação como campo antagonista às visões reducionistas e meramente adaptativas dos processos de intervenção territorial (SILVA; SANTOS; LOUREIRO, 2021, p. 216).

O pensamento de Loureiro enfatiza que a Educação Ambiental Crítica não se limita a métodos isolados ou instrumentais, mas se constitui como um processo abrangente, uma vez que "deve estimular a construção de processos de reflexão crítica sobre as bases sociais que produzem desigualdades e degradação ambiental" (2004 p. 13). Também temos como base teórica das ações do Programa, a Educação Popular de Paulo Freire (1980, 2013), cujo olhar para os sujeitos da opressão capitalista contribui, ainda hoje, para a "leitura do mundo".

> A dialogicidade verdadeira, em que os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença, sobretudo, no respeito a ela, é a forma de estar sendo coerentemente exigida por seres que, inacabados, assumindo-se como tais, se tornam radicalmente éticos (FREIRE, 1996, p. 31).

Para abarcar tamanha diversidade de perfis, dialogar com sujeitos políticos e acessar a beleza das expressões culturais e saberes dos povos e comunidades tradicionais nestas áreas, é essencial a aderência aos princípios freireanos como a dialogicidade, a valorização de saberes e a horizontalidade entre educadores/as e educandos/as, dentre outros, já que reconhecemos a necessidade de considerar os saberes e experiências históricas das comunidades como dimensões epistemologicamente legítimas no processo de decisão socioambiental. Este

entendimento é essencial para compreender os territórios e os sujeitos das áreas de abrangência do Programa – que se estende por 12 municípios nos estados de Sergipe e Bahia.

A Educomunicação no contexto da mitigação

É neste contexto que a mitigação deixa de ser entendida apenas como compensação material de danos e passa a se configurar como processo de fortalecimento da autonomia coletiva, no ano de 2017, que surge o Núcleo de Educomunicação, responsável por articular ações formativas e produção de narrativas territoriais junto às comunidades costeiras. A criação do Núcleo representa uma reformulação importante em relação à concepção tradicional de programas educativos vinculados ao licenciamento ambiental, que historicamente priorizaram ações informativas, expositivas e atividades de assessoria de comunicação. Inspirado em referenciais da comunicação popular e comunitária, como os desenvolvidos por Ismar Soares e Cicilia Peruzzo (SOARES, 2011; PERUZZO, 2004) e baseado no diálogo, somada a fundamentação crítica da educação ambiental, o Núcleo de Educomunicação atua na construção de ecossistemas comunicativos nos Territórios de Vida. Isso implica reconhecer que o conflito socioambiental não é constituído apenas pelo impacto material, mas também simbólico: de perda física dos seus territórios, mas também de desterritorialização de seus modos de vida. Por isso, como forma de afirmação da luta pela permanência em suas terras ancestrais, valorizamos, incentivando, as narrativas sobre o mar, o mangue, o trabalho pesqueiro e os modos de vida tradicionais em suas mais variadas dimensões.

Desde sua criação, a Educom do PEAC realizou diversos processos participativos em torno da comunicação, da arte e da cultura nas comunidades. Alguns desses processos resultaram em produções audiovisuais, vídeo-denúncias, álbuns musicais, programas de rádio, formação de um coletivo de jovens comunicadores, entre outros. Pelo caráter transversal do Núcleo, as primeiras experiências de identificação dos elementos culturais se deram em cooperação com a equipe técnica do Projeto Conselho Gestor do PEAC, ainda no ano de 2018, com o objetivo de mobilizar as

comunidades para a I Feira Cultural dos Povos e Comunidades Tradicionais, evento que celebrou a diversidade produtiva da culinária e de expressões artísticas das comunidades, apresentando-a para o público externo geral. Destacamos, no entanto, que durante essa fase experimental, não havia definição de quaisquer metodologias específicas para a abordagem com os grupos e agentes culturais, mas reconhecemos que essas atividades de campo alimentaram o desejo de aprofundar o olhar para a cultura nos territórios de vida do PEAC, além de terem se tornado um processo que se tornou essencial para o estabelecimento de relações de confiança e cooperação da equipe da Educom junto às comunidades. Desse processo resultaram a produção dos três volumes da coletânea de CD's "Mestres e Mestras da Cultura Popular", o lançamento do livro "Território, Trabalho e Alimento - Marisqueiras e Pescadoras Artesanais em Sergipe" e as mais de 73 edições do podcast Canal do Mangue, experiência de comunicação popular resultante de uma oficina de rádio realizada durante o X Encontro do PEAC. A busca por reconhecer formas de vida próprias das populações pesqueiras pautou as narrativas do que até então se entendia meramente como assessoria de comunicação.

Ao analisarmos a trajetória da Educom, é possível perceber o elemento comum a todas as ações do Núcleo: a cultura enquanto potencial estratégico para a defesa dos territórios. A valorização, documentação e divulgação de elementos constitutivos da identidade dos povos dos rios, mangues e mares dos territórios tradicionais foi uma determinação das próprias lideranças comunitárias que puderam, a partir da educomunicação, reclamar o lugar de centralidade da cultura nos processos de disputa. Em um projeto de educomunicação socioambiental crítica, é necessário considerar que os impactos ambientais incidem, simultaneamente, sobre modos de vida, memórias simbólicas, atividades produtivas e formas de organização social e, por isso, partimos do reconhecimento da cultura como elemento estruturante da defesa do território e não pode ser compreendida como dimensão acessória ou meramente figurativa das intervenções técnicas de artistas, grupos musicais e folguedos.

Em conformidade ao pensamento elaborado por Chauí (2006), entendemos que a cultura constitui um campo de produção de sentidos e representações sociais

atravessada por relações de poder, no qual determinadas narrativas tendem a se apresentar como se fossem neutras. Reconhecer a centralidade da cultura para os povos e comunidades tradicionais implica, portanto, problematizar as narrativas fatalistas sobre “perda cultural” ou mesmo aquelas de conteúdo racista e discriminatório, que hierarquizam modos de vida do campo e das periferias em relação aos centros urbanos. Desse modo, a atuação do Núcleo tensiona as margens dos processos de licenciamento, pois, se o empreendimento dispõe de equipes técnicas, assessorias jurídicas e estruturas de comunicação corporativa, com a Educom, as comunidades passam a construir seus próprios repertórios narrativos e instrumentos de visibilidade. Assim, a Educomunicação deixa de ser apenas ferramenta pedagógica e assume a função política de disputar os sentidos e significados sobre desenvolvimento, impacto e direito territorial. O que está em disputa, neste cenário, não é apenas o cumprimento de metas estabelecidas em condicionantes técnicas, mas o sentido político da educação ambiental. A ação não é apenas ferramenta de gestão de conflitos, mas se torna, sobretudo, um dispositivo de fortalecimento comunitário.

Ao analisar o PEAC sob a perspectiva histórica, torna-se possível compreendê-lo não apenas como um programa institucional da UFS, mas como uma experiência localizada numa encruzilhada entre política pública, universidade, comunidades tradicionais e indústria petrolífera. Essa condição híbrida é justamente o que o torna um modelo tão poderoso para pensar a educomunicação como mediação cultural pela defesa territorial no contexto do licenciamento ambiental brasileiro.

Inventariar as referências culturais como estratégia de fortalecimento dos territórios de vida

As alterações na paisagem originária do território brasileiro no século XVI até o atual cenário de catástrofes ambientais e de seus impactos nas culturas teve início com as invasões europeias e a exploração do território de Abya Ayala, atos que justificaram o genocídio dos povos originários e o comércio de pessoas escravizadas desde África. Reconhecemos, sob a denominação de *novas colonialidades*, as invasões, usurpação de terras e perda de territórios tradicionais atualmente em curso, ações que vêm se

intensificando exponencialmente, agravando cada vez os prejuízos ao patrimônio material e imaterial, atingindo sujeitos vulnerabilizados. Vemos, portanto, que os impactos da crise climática são diferenciados e os grupos sociais são afetados de forma desigual, evidenciando um cenário de injustiças climáticas, em que as pessoas mais vulneráveis economicamente sentem de forma mais contundente os impactos das catástrofes ambientais e de perda de áreas naturais fundamentais à manutenção de seus modos de vida. Em oposição à exploração predatória dos recursos naturais nas sociedades urbano-industriais, comunidades tradicionais, como as populações indígenas, quilombolas, extrativistas, ribeirinhas, dentre outras, que possuem uma relação de interdependência direta da natureza, são as que mais conservam os ecossistemas e a biodiversidade. Contudo, evidenciando as injustiças a que são submetidas, são as que mais sofrem os impactos da crise ambiental, cenário que escancara as desigualdades sociais já existentes e é uma das faces perversas do racismo ambiental, a discriminação que incide sobre as populações negras e minorias étnicas periféricas e marginalizadas.

> No plano individual, as pessoas *afro-pindorâmicas* foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tida como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens. Se a identidade coletiva se constitui em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas. No entanto, na perspectiva da resistência cultural, essas identidades vêm sendo ressignificadas como forma de enfrentar o preconceito e o etnocídio praticado contra povos afro-pindorâmicos e os seus descendentes (SANTOS, 2015, p. 38).

A realização, portanto, de um inventário de referências culturais no contexto de um programa de mitigação aos impactos socioambientais, considerando suas matrizes fundamentadas na Educação Popular e na Educação Ambiental Crítica, está ligada ao

reconhecimento da cultura como elemento fundamental para a defesa dos territórios de vida. Partimos da consideração de que estamos lidando com as memórias dos chamados "povos e comunidades tradicionais" do litoral norte da Bahia e de Sergipe que, in loco, se evidencia como população negra, que carrega memórias de uma ancestralidade africana e também indígena, compreendendo se tratar de pessoas que formam a população *afro-pindorâmica*, para usar a expressão cunhada por Bispo (2015). Assim, como perspectiva coletiva de construção de futuros possíveis e criativos para o bem viver, reconhecemos a cultura como elemento de fortalecimento dos vínculos comunitários, como marcador de elos ancestrais e de pertencimento, possibilitando a construção de alternativas autênticas para o enfrentamento das crises do século XXI, dentre as mais urgentes, as invasões e perdas de territórios tradicionais. A cultura guarda um legado da história coletiva dos grupos sociais e evoca os saberes ancestrais tradicionais que guardam as memórias de sabedorias antigas dos povos da terra, o que, para a defesa dos territórios de vida representa um fortíssimo elo e amálgama para a organização comunitária. Além disso, a força da cultura impulsiona o motor da criatividade, da alegria, da abundância e da generosidade como elementos estruturantes das festas populares, que carrega valores comunitários opostos à lógica neoliberal. Como nos lembra Simas (2025):

> A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. A gente não brinca, canso de repetir isso, e festeja porque a vida é mole: a turma faz isso porque a vida é dura. Sem o repouso nas alegrias, cá pra nós, ninguém segura o rojão (SIMAS, 2023, p. 111).

Conhecer, mapear, inventariar é, para nós, visibilizar o repertório cultural das comunidades litorâneas de Sergipe e norte da Bahia que é, majoritariamente, negro. Reconhecer as expressões culturais, saberes, fazeres e ofícios apagados pela lógica do branqueamento e tornar público esse repertório cultural torna-se estratégia de enfrentamento ao racismo estrutural, uma vez que, as ações afirmativas colocam mulheres, comunidades tradicionais e periferias negras como público prioritário das políticas de fomento cultural, o que se justifica pela chave da reparação histórica. Quando nos voltamos ao conhecimento de referências culturais nas regiões abarcadas

pela pesquisa, identificamos elementos da ancestralidade *afro-pindorâmica*: os modos de ser e existir, as formas de festejar e de organizar as lutas de povos e comunidades tradicionais. A manutenção dos modos de vida tradicionais nos territórios ancestrais possibilita o bem viver comunitário e, nas brechas do sistema neoliberal, essas culturas resistem, evocando memórias de uma ligação íntima com a terra, com as águas, as matas e outras formas de vida essenciais para a preservação das tradições.

Longe de reproduzir uma leitura romântica, que opera a visão "folclórica" da cultura, reconhecemos os sujeitos das maiorias menorizadas, que materializam memórias e a história social em suas contradições, mas que, em suas lutas cotidianas, defendem o território tradicional. Sejam quilombos, reservas extrativistas, áreas de proteção permanente ou povoados tradicionais, são grupos formados por uma maioria negra, que sempre esteve alijada das políticas de atendimento prioritário, por sua configuração específica. Por isso, por se tratar de uma pesquisa e ação de extensão que tem como público uma maioria de população negra, um importante referencial teórico que nos sustenta é Lélia González e o seu constructo intelectual sobre a perspectiva de amefricanidade. Ao lançar aos quatro ventos o reconhecimento de uma América Africana, daí a ideia de Améfrica, Lélia abre o campo teórico das humanidades na década de 1970/80 para o reconhecimento do nosso repertório cultural afrodiaspórico. Assim, em seu livro recentemente reeditado, "Festas populares no Brasil" (2024), ela aponta aspectos fundamentais para pensarmos a presença africana nos folguedos populares e que, no entanto, muitas vezes são apropriados e apagados pela perspectiva do "branqueamento", em que os elementos culturais do amplo espectro afro-indígena se tornam, apenas, "cultura brasileira".

> A intervenção de formas procedentes de outros modelos culturais – africanos e indígenas – torna-se crucial para a compreensão da dinâmica das festas populares brasileiras. (...) O que queremos dizer é que, na verdade, a dinâmica cultural é a grande responsável pelo estilhaçamento de classificações impostas de cima pra baixo; essa dinâmica que tem por sujeito os anônimos representantes das chamadas classes populares (GONZALEZ, 2024, p. 46).

Ainda no campo do aporte teórico da pesquisa, sustentamos que adentrar esses territórios e revirar essas memórias, mexer e remexer conhecimentos antigos, é tratar do repertório cultural *amefricano*, afro-brasileiro **denegado** na cultura brasileira (para usar expressão psicanalítica de González, para tratar daqueles conteúdos negados, mas que na verdade, evidenciam imensa força). Dessa maneira, a dupla negação do repertório cultural africano na constituição da nossa identidade, revela, para a autora, a verdadeira grandeza estruturante dos elementos amefricanos na nossa cultura.

> Enquanto denegação dessa ladino-amefricanidade, processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença (...) o racismo se volta justamente contra aqueles que, do ponto de vista étnico, são os testemunhos vivos da mesma, tentando tirá-los de cena, apagá-los do mapa (GONZÁLEZ, 2020, p. 151).

Ainda no campo da fundamentação teórica da pesquisa, quando afirmamos estar lidando com expressões culturais de populações negras do nordeste brasileiro, resgatamos a categoria “africanidades brasileiras” de Petronilha Gonçalves e Silva, uma importante intelectual da luta antirracista, para pensar o repertório cultural presente, mas ausente da população negra brasileira, o conteúdo denegado justamente por sua importância para a formação cultural do país. Ainda que haja esse apagamento - epidérmico e cultural – esses elementos culturais permanecem e sobrevivem pulsantes nos rincões do país e nas periferias brasileiras. Dessa maneira, circularidade, oralidade, matricialidade, corporeidade, musicalidade e ancestralidade, são consideradas por nós como categorias fundantes a serem observadas no campo da pesquisa.

> Ao dizer africanidades brasileiras estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Dizendo de outra forma, estamos, de um lado, nos referindo aos modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, e de outro lado, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia (SILVA, 2005, p. 155).

Como metodologia específica ao modo de fazer o inventário cultural na área de abrangência do PEAC, nos inspiramos no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC, 2000), pensado e elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que tem como objetivo identificar, documentar e registrar os bens de natureza material e imaterial que são expressão da diversidade cultural brasileira. Ao nosso ver, essa metodologia nos oferece a ferramenta que amplia nosso olhar sobre os elementos que formam o amplo espectro de expressões culturais a serem observadas na pesquisa. Para além dos folguedos populares, outras categorias possuem força e representatividade na composição das identidades, pertencimento ao território e autoestima como ferramentas de luta. As casas de farinha, os “sambas de tapa de casa” , a produção artesanal de artefatos de fibras vegetais, a carpintaria naval, bem como outros ofícios, individuais e coletivos, evidenciam conexões entre as comunidades ribeirinhas, o que fortalece as relações comunitárias e a luta pelo território tradicional.

Em contraposição ao sistema-mundo neoliberal, que impõem formas individualistas e competitivas de se relacionar, em oposição à política de morte, é na brecha, na fresta, que a festa pode se apresentar como estratégia de organização política, fortalecimento de laços e vínculos comunitários. Nesse sentido, Simas (2020) segue nos inspirando a partir da prática do encantamento como política de vida, esse projeto da folia, do furdunço, do banzeiro, que enfrenta, na alegria, no suor e no gozo, o projeto de morte que o modo de vida neoliberal impõe. Pensar a frase “[…] o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto” (2020, p. 10), nos leva a enxergar, nas observâncias do campo da pesquisa, que a coletividade é a fortaleza da resistência popular. É no bando, no bloco, na comuna, no grupo, em coletivo, que os enfrentamentos à necropolítica estrutural tornam-se possíveis. É na convivência, nas trocas intergeracionais, na generosidade e na abundância de cores e sabores que a vida se impõe à morte, ao desencanto; nesse terreiro encantado, se renovam tradições, integram-se novos saberes, encontram-se gerações e se perpetuam laços e vínculos. As festas nas comunidades são o anteprojeto neoliberal, é onde se opera estratégias

contracoloniais de enfrentamento ao individualismo, à morte, ao desencanto. Nesse sentido,

> Os sobreviventes[1] podem virar “supraviventes”: aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, armando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 6).

Assim, pensar as políticas de vida, o *reencanto* como enfrentamento ao projeto de morte, os direitos culturais podem ser instituídos pela chave da reparação, da restituição e da justiça para o bem viver. Alijados das políticas de estado e roubados em suas formas culturais tradicionais, pensar em reparação pode oferecer uma contribuição interessante nas lutas pela permanência nos territórios ancestrais.

Bibliografia

ACSELRAD, H. *Ambientalização das lutas sociais – o caso do movimento por justiça ambiental*. Revista de Estudos Avançados 24 (68), 2010.

_____. (org.). *Conflitos ambientais no Brasil.* RJ: Relume Dumará, 2004.

ALENCAR. Rívia Ryker Bandeira de. *Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento.* Brasília: IPHAN (Coleção Patrimônio Cultural Imaterial), 2017.

BRASIL. *Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA).* Resolução nº 001, de 23 de janeiro de 1986.

CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 10 ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra 1980.

_____. *Pedagogia do oprimido.* 67 ed. São Paulo: Ed. Paz & Terra, 2013.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.* São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZÁLEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos.* Rio Janeiro: Zahar, 2020.

_____. *Festas populares no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2024.

IBAMA. *Orientações pedagógicas para elaboração e implementação de Programas de Educação Ambiental no Licenciamento de Atividades de Produção e Escoamento de Petróleo e Gás Natural*. Brasília, 2005.

LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo. *Educação ambiental e movimentos sociais na construção da cidadania ecológica*. São Paulo: Cortez, 2004.

MORAIS, Sara Santos. *Modos de fazer e usar o INRC: reflexões sobre sua dimensão prática.* 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, agosto/2016.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados.* Brasília: UnB, 2015.

_____. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprendizagem e ensino das africanidades brasileiras. In: MUNANGA, K. (Org.). *Superando o racismo na escola.* Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Fundamental, 2005. p. 155-172.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida.* Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2020.

_____. *O corpo encantado das ruas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação.* São Paulo: Paulinas, 2011.

VARGAS, Maria Augusta Mundim. *Territórios de identidade nos territórios de planejamento***.** Revista Da ANPEGE, 7(01), 99–109. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.5418/RA2011.0701.0009

_____. *Cultura popular, patrimônio e paisagem: entrelaços de resistências e reexistências*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Nº 51, 2021.

ACERVOS E MEMÓRIA: DINÂMICAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO E PRÁTICAS DE GESTÃO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA (IAB)

Alessandro Silva [1]

RESUMO:
O texto analisa a memória coletiva e os acervos como construções sociais, sendo mediadores fundamentais entre o passado e o presente. Fundamentada na Teoria da Complexidade de Edgar Morin, a reflexão propõe que a patrimonialização não é neutra, mas um campo de disputa simbólica que deve integrar narrativas historicamente silenciadas. O objeto de estudo foca no Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), em Belford Roxo, destacando sua trajetória na salvaguarda de 4,5 milhões de artefatos e na promoção da educação patrimonial. Através de iniciativas como o Projeto Curumim, o IAB exemplifica uma gestão participativa que conecta a ciência acadêmica ao território e à comunidade local. Conclui-se que a preservação deve ser um processo dinâmico, ético e democratizado, para o fortalecimento da cidadania e da identidade cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Memória Coletiva, Patrimonialização, arqueologia Brasileira, Gestão de Acervo

Introdução

A memória coletiva é constituída por múltiplas camadas da sociedade, em seus mais variados sentidos e vivências, sendo os acervos um de seus principais suportes material e simbólico para a construção dessas memórias. Os acervos são compostos por documentos da cultura material, registros orais e expressões artísticas, que em sua maioria refletem escolhas sociais e políticas sobre o que deve ser preservado como herança cultural de uma nação (Riegl, 2014). As coleções ao atuarem como mediadores entre o passado e o presente, não apenas conservam vestígios históricos, arquitetônicos

[1] Diretor Secretário do Instituto de Arqueologia Brasileira – IAB, historiador e especialista em curadoria arqueológica. Atualmente, é discente do Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT/Casa de Oswaldo Cruz- COC/FIOCRUZ). Desenvolve atividades de coordenação em laboratório no IAB, com ênfase em práticas de gestão e preservação do patrimônio cultural.

e arqueológicos, mas também produzem sentidos, reafirmam identidades e alimentam políticas de pertencimento (Abreu; Dinola; Felix, 2022).

A compreensão ampliada de patrimônio cultural, proposta por autores como Aloísio Magalhães (1981), orienta esta reflexão, ao destacar a importância de considerar tanto os bens materiais quanto os imateriais no processo de preservação da identidade nacional. Nesse sentido, o patrimônio cultural precisa abordar uma perspectiva decolonial, historiando concepções e práticas (Chuva,2020), que emergem como uma estratégia essencial para promover o pertencimento e o engajamento comunitário em torno dos acervos.

É fundamental compreender os acervos com vistas a uma abordagem transdisciplinar, como propõe a Teoria da Complexidade de Edgar Morin, a qual permite entender a gestão de acervos como um processo dinâmico e multifacetado e interdisciplinar. A partir dessa perspectiva, é preciso refletir e dialogar sobre os desafios da preservação do patrimônio, sobretudo no que diz respeito à participação das camadas sociais, com vistas à construção de narrativas múltiplas e à promoção de uma gestão integrada, ética e plural (Ghetti, 2015; Meneses, 2012).

A patrimonialização, nesse contexto, deve ser entendida como um processo dinâmico, marcado por disputas simbólicas e pela constante negociação entre diferentes agentes sociais, instituições e comunidades locais (Chuva, 2011; 2020). Isso implica reconhecer os acervos não apenas como repositórios neutros de materialidade, mas como

uma re(construção) social na tratativa de reforças narrativas plurais, contra hegemônicas e de trajetórias historicamente já silenciadas.

Partindo da premissa de que a preservação da memória exige uma abordagem crítica e ampla, este artigo propõe analisar os acervos como construções culturais, com foco na atuação do Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), localizado em Belford Roxo, na Baixada Fluminense. A escolha do IAB como objeto de estudo justifica-se por sua relevância histórica e científica na salvaguarda do patrimônio arqueológico nacional, com vista em sua trajetória e ações voltadas ao ensino, pesquisa e divulgação

da arqueologia brasileira, sendo esse o pilar desde sua fundação em 29 de abril de 1961 (Dias, 2020). Esse trabalho tem como objetivo central realçar a importância do papel dos acervos na construção da memória coletiva, com destaque para a importância de instituições como o IAB na promoção de um patrimônio cultural democrático e acessível.

Acervos como suporte da memória coletiva

Os acervos constituem formas materiais e simbólicas da memória coletiva, desempenhando papel crucial na preservação das experiências humanas ao longo dos séculos. Eles abrangem diferentes naturezas e suportes; como documentos escritos, objetos museológicos, coleções científicas, manifestações artísticas ou registros orais. Sendo, portanto, expressões variadas da cultura. Mais do que simples conjuntos de objetos organizados, os acervos são construções culturais que refletem escolhas feitas por indivíduos, instituições ou comunidades sobre o que merece ser preservado como representação significativa de nossos antepassados, com vista na construção de uma identidade ou experiências a serem compartilhadas. Segundo Riegl (2014), o valor atribuído aos bens culturais pode variar conforme as suas intencionalidades sobre esse bem, o que evidencia a historicidade e a subjetividade envolvidas nos processos de patrimonialização.

Os acervos são mais do que guardiões de objetos antigos; eles influenciam a forma de como entendemos o mundo, assim como renovam nossa lembrança do passado, agindo como pontes entre o que foi e o agora, eles auxiliam na construção de nossas histórias, de quem somos, nossas políticas de inclusão e como nos distinguimos na sociedade.

A patrimonialização de objetos e práticas culturais, portanto, está subjetivamente vinculada a disputas simbólicas por legitimidades e visibilidades. Como observam Abreu, Dinola e Felix (2022), a gestão dos acervos pode ser entendida como um processo de “trazer à lembrança, ” no qual diferentes agentes sociais, pesquisadores, comunidades, gestores, movimentos sociais, atuam na seleção, interpretação e

institucionalização de *memória* [2] que desejam preservar. Este processo envolve tanto o reconhecimento já consolidado quanto a abertura para histórias contra hegemônicas, que buscam resgatar trajetórias marginalizadas e diversificar os referenciais do patrimônio cultural brasileiro.

Autores como Aloísio Magalhães (1981) apresentam uma coletânea que explora a preservação do patrimônio no Brasil, refletindo sobre o conceito de patrimônio de forma ampliada, abrangendo não apenas os bens materiais, mas também os imateriais, por exemplo, tradições e práticas culturais. O autor reflete que o patrimônio deve ser compreendido em seu contexto social e histórico, sendo parte da memória coletiva, pois só assim formará uma identificação nacional abrangente.

Para tanto, torna-se fundamental promover uma abordagem introdutória que compreenda o patrimônio de forma integrada. No que concerne à sua preservação, este não deve se restringir a ações isoladas, mas sim fomentar uma visão abrangente do ambiente a sua volta, construída, sobretudo, por meio de uma educação patrimonial eficaz. Nesse sentido, o presente artigo fundamenta suas reflexões na *Teoria da Complexidade* [3], tomando como eixo orientador a perspectiva de *Edgar Morin*[4].

> O que é a complexidade? À primeira vista, é um fenômeno quantitativo: a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades. De fato, todo sistema auto-organizador (vivo), mesmo o mais simples, combina um número muito grande de unidades, da ordem de bilhões, seja de moléculas em uma célula, seja de células no organismo (mais de 10 bilhões de

[2] A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

[3] Palavra oriunda do Latim (Complexus), que tem por significado algo tecido em conjunto. Trata-se de uma visão interdisciplinar acerca dos sistemas complexos adaptativos.

[4] Importante filósofo e sociólogo francês, que desenvolveu a abordagem para entender a complexidade dos sistemas sociais, naturais e culturais, tendo em mente a relevância das interações multidisciplinares; interação essa que agrega saberes de outras áreas da ciência. A teoria busca compreender a realidade de forma mais total e integrada. Morin critica a existência de uma perspectiva reducionista que fragmenta o conhecimento e, sobretudo, que as interações sejam fundamentais para uma melhor compreensão. Em suma, é necessário estar em sintonia com nosso tempo e enxergar a preservação de uma forma que some diferentes áreas do saber científico.

> células para cérebro humano, mais de 30 bilhões no organismo). Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidades e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo; ela compreende também incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios. A complexidade, em certo sentido, sempre tem relação com o acaso. Assim, a complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos próprios fenômenos. Contudo, a complexidade não se reduz à incerteza, nem a incerteza se restringe ao seio de sistemas ricamente organizados. Ela diz respeito a sistemas semi-aleatórios, cuja ordem é inseparável dos acasos que lhes dizem respeito. A complexidade está, portanto, ligada a uma certa mistura de ordem e desordem — mistura íntima, ao contrário da ordem/desordem estatística, na qual a ordem (pobre e estática) reina no nível das grandes populações, e a desordem (pobre, por ser pura indeterminação) reina no nível das unidades elementares. (MORIN,2005, p-35)

O autor, critica a existência de uma perspectiva reducionista que fragmenta o conhecimento, Morin aborda que as interações são fundamentais para uma visão amplificada, o que possibilitará analisar de forma adaptativa e integrativa a relação entre saberes interdisciplinares na evolução institucional do IAB e permite refletir sobre a gestão de bens culturais e a valorização da memória e da identidade social das comunidades envolvidas.

A proposta é considerar de forma adaptativa e interativa como os saberes interdisciplinares influenciam na preservação do patrimônio. Esse método, nos traz um olhar perceptivo quanto às informações e representações, o que nos possibilita (re)pensar a gestão dos bens culturais.

Nesse sentido, reafirma-se a importância de refletir sobre os métodos de construção da memória e da *etnicidade*[5], ao enxergar o papel crucial das instituições na salvaguarda dos elementos que compõem o patrimônio cultural coletivo.

[5] Etnicidade é uma construção subjetiva no processo de interação social, um mecanismo subjetivo de autoidentificação pelo qual se estabelecem relações de afinidade e pertencimento a um determinado grupo. LIMA, Tania Andrade**.** *Identidades étnicas em Arqueologia*: possibilidades e limites. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2015.p.112

O processo de patrimonialização

A patrimonialização envolve a seleção de bens, sua institucionalização como patrimônio e a atribuição de valor simbólico e legitimidade social. Trata-se de um processo complexo e multidimensional, no qual determinados objetos, práticas, saberes ou espaços passam a ser reconhecidos como “merecedores” de preservação, exposição e transmissão. Essa escolha, porém, não é neutra: está inserida em dinâmicas de poder, interesses políticos, disputas identitárias e critérios culturais historicamente construídos. A patrimonialização pode, por um lado, servir à reafirmação de narrativas dominantes, reforçando visões hegemônicas da história e da cultura. Por outro lado, ela também pode ser mobilizada como instrumento de valorização de memórias marginalizadas e de reconhecimento de grupos historicamente excluídos. Nesse sentido, o patrimônio cultural é um campo de disputa simbólica e política, no qual se definem não apenas os conteúdos do que se preserva, mas também quem tem o direito de lembrar e de ser lembrado.

Nesse contexto, Márcia Chuva, na publicação *por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil*, destaca a importância de uma abordagem historiográfica crítica para compreender a construção da noção de patrimônio no Brasil, ressaltando os condicionamentos políticos e intelectuais que moldaram a atuação institucional do Estado na formulação de políticas de preservação (Chuva, 2011). Ela evidencia como determinados modelos de patrimonialização foram marcados por um viés elitista e centralizador, que privilegiava a cultura material monumental e os símbolos de uma representação colonial. A partir dessa crítica, ganha força a emergência de abordagens decoloniais, como a própria autora propõe em sua reflexão mais recente (Chuva, 2020), que apontam para a necessidade de desconstruir paradigmas por muito tempo difundidos, tendo em vista um saber colonial eurocêntrico. Com isso, faz-se necessário ampliar as referências da patrimonialização de uma forma plural. Essas abordagens defendem o reconhecimento das epistemologias, cosmologias e formas de vida dos povos indígenas, das comunidades quilombolas e de outros grupos marginalizados como parte legítima e fundamental do patrimônio cultural brasileiro. Para isso, torna-se

essencial repensar a patrimonialização como um processo horizontal, baseado na escuta ativa, no diálogo intercultural e na construção participativa dos sentidos atribuídos ao patrimônio, valorizando a diversidade de saberes e experiências que compõem a cultura do país.

Gestão participativa e desafios contemporâneos

A gestão de acervos e do patrimônio cultural, especialmente no âmbito das políticas públicas, enfrenta o constante desafio de democratização dos processos decisórios que envolvem o que preservar, como preservar e com quais finalidades. A quem serve o patrimônio? Quem participa da escolha dos bens a serem protegidos? Essas perguntas mobilizam reflexões importantes sobre representatividade, justiça cultural e inclusão social. Com isso percebe-se que, tradicionalmente, a gestão patrimonial esteve concentrada em instâncias técnicas e institucionais centralizadas, muitas vezes distantes das comunidades detentoras dos bens culturais a quem de fato pertenciam. Nesse sentido, Meneses (2012) propõe uma revisão crítica das premissas que historicamente estruturam o campo do patrimônio, apontando a urgência de modelos mais participativos, plurais e sensíveis à diversidade sociocultural brasileira. Isso implica reconhecer o patrimônio como campo de negociação e disputa, onde diferentes atores sociais, técnicos, pesquisadores, comunidades, coletivos e movimentos sociais devem ser protagonistas no processo de gestão e preservação desses bens.

Essa perspectiva participativa torna-se ainda mais imprescindível diante dos conflitos emergentes ligados à preservação de espaços marcados por experiências de dor, violência e resistência. Aqui no Brasil, temos a memória da ditadura militar, por exemplo, materializada em centros de detenção, arquivos, testemunhas e objetos de época. Como destacam Brito e Ferreira (2012), a gestão de acervos relacionados a esses lugares não pode se limitar a práticas conservacionistas técnicas. É necessária uma escuta ativa das comunidades envolvidas, como presos políticos, familiares, militantes e pesquisadores, para analisar e reconhecer as narrativas divergentes e as diferentes

formas de elaboração do trauma histórico, a fim de compreender, de forma mais ampla e inclusiva, os saberes a eles associados.

Nesses casos, a gestão patrimonial se entrelaça diretamente com os direitos humanos, exigindo sensibilidade ética e responsabilidade política na reconstrução da historiografia ligada a essa memória sensível. Assim, compreendida de maneira inclusiva e contextualizada, a gestão patrimonial revela-se uma ferramenta crucial para a reconstrução e valorização das identidades coletivas, visando a promoção da cidadania cultural e a construção de futuros mais justos, diversos e pluralistas.

O Instituto de Arqueologia Brasileira e o papel na preservação

O Instituto de Arqueologia Brasileira – IAB, fundado a 29 de abril de 1961, é uma instituição privada de caráter científico-cultural, sem fins lucrativos que, há 65 anos, dedica-se à Pesquisa, Ensino e Divulgação da arqueologia brasileira, fundado por um grupo de pesquisadores comprometidos com a preservação do patrimônio arqueológico nacional. Sua criação atendeu à necessidade de institucionalizar práticas científicas e educativas voltadas à arqueologia no Brasil.

Desde então, o IAB tem atuado de maneira contínua em projetos de pesquisas conexos à arqueologia, seja na coleta de dados em prospecções e escavações no campo, seja nos laboratórios fazendo curadorias, análises e guarda de acervos coletados em campo, por meio da extroversão através de exposições e processos socioeducativos em educação patrimonial.

Em 1965 o IAB estabeleceu sua sede própria em Vila Santa Tereza, Belford Roxo-RJ, na Baixada Fluminense, no Estado do Rio de Janeiro. Inicialmente era uma única área construída, porém ao longo das décadas foi ganhando maior robustez em termos de crescimento de terrenos e áreas construídas. Sua sede situa-se em uma área que abriga também sítios arqueológicos significativos já registrados no Cadastro Nacional de Sítio Arqueológico (a citar: Cruzeiro e Da Baixada), sendo ao mesmo tempo espaço de pesquisa, conservação e educação patrimonial. O IAB está localizado em uma área urbanizada, cercada por bairros residenciais arborizados, preservando

áreas verdes, ao seu entorno e próximos a áreas de expansão urbana, a citar o Conjunto Habitacional de Vila Santa Tereza. Desde a década de 1960, a instituição vem sendo reconhecida por sua relevância cultural e científica

Ao longo das décadas, o Instituto consolidou-se como uma importante instituição de guarda, documentação e valorização do patrimônio arqueológico brasileiro. Sendo umas das 13 Instituição de Guarda e Pesquisa (IGp's), cadastradas no Estado do Rio de Janeiro.

Sendo o IAB é uma instituição que "nasce" antes da lei de arqueologia (IPHAN, 1961), podemos afirmar que ela está no berço da arqueologia brasileira, e que ao longo de sua trajetória desenvolveu e segue desenvolvendo pesquisa científica na área da arqueologia acadêmica, e é uma das poucas instituições do Rio de Janeiro a possuir autorização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN para guarda de acervos arqueológicos (IPHAN, 2024).

Possuir tal habilitação não é um fato meramente técnico, já que manter artefatos arqueológicos em reservas próximas aos territórios onde foram descobertos ajuda a preservar o contexto histórico e cultural dos objetos. Manter esses artefatos por perto evita o risco de danos ou perdas que podem acontecer durante o transporte para outros locais, além de também facilitar o acesso de pesquisadores externos e da comunidade local para estudos e educação, promovendo assim o sentido de pertencimento e a valorização do patrimônio cultural regional.

A preservação deve ir além de simples medidas de proteção dos objetos na medida em que, reconhece também a memória coletiva e valoriza práticas e histórias de diferentes grupos sociais. Neste viés o IAB, desempenha um papel fundamental no processo de preservação e conservação do patrimônio sob sua tutela. Assim sendo, a atuação do IAB demonstra que preservar não é apenas resguardar, mas integrar, dialogar e mobilizar saberes em torno de um bem comum.

Títulos, certificações e premiações

Década de 1960

✔ Recebe o Diploma de Mérito da Academia Brasileira de Belas Artes, pelo reconhecimento de sua relevância cultural e científica.

1963

✔ Conquista o Título de Instituição de Utilidade Pública pela Assembleia Legislativa da Guanabara (Projeto de Lei nº 344).

1986

✔ Recebe o Prêmio José Reis de Divulgação Científica, concedido pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), um dos mais importantes reconhecimentos na área da divulgação científica no país.

2014

✔ Novo Título de Instituição de Utilidade Pública, concedido pela Câmara Municipal de Belford Roxo (Projeto de Lei nº 1513).

2016

✔ Obtém o Selo de APTO para Pesquisa e Guarda de Acervo, emitido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/CNIGP).

2017

✔ Recebe o Diploma Heloneida Studart de Cultura, concedido pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ).

2018

✔ Recebe o Certificado de Ponto de Cultura, emitido pela Prefeitura Municipal de Belford Roxo.

✔ Acervo documental é declarado de Interesse Público e Social, por meio do Decreto Federal nº 9.618.

O Acervo possui relevância histórica por conter dados que remontam a diversas fases da Arqueologia no Brasil, desde o amadorismo na década de 1960, ao investimento internacional na área durante as décadas de 1970 e 1980, até o surgimento

da pesquisa contratual no licenciamento ambiental, a partir da década de 1990. Para a Cultura do país, este acervo dissemina o resultado de pesquisas realizadas e dados coletados num período de seis décadas, sobre a evolução genética e cultural do homem brasileiro. Neste acervo constam inúmeras e valiosas informações sobre: a forma de vida da população sambaquiana e a cultura pré-colonial; a fase de ocupação do Brasil pelos Europeus e a troca de influências culturais destes com os nativos; a vinda e a presença dos africanos como escravos entre os Séculos XVII e XIX e a disseminação da cultura e da religiosidade destes povos. (Conselho Nacional De Arquivos, 2020).

Ao longo das décadas, o IAB consolidou sua trajetória por meio da realização de pesquisas, cursos, exposições e projetos, fortalecendo sua atuação por meio de convênios e parcerias institucionais com órgãos e instituições das esferas municipal, estadual, federal e internacional; entre elas, destacam-se a Smithsonian Institution, a Leicester University, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO e a Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS), reafirmando seu compromisso social.

O acervo do IAB, composto por diferentes classes de vestígios arqueológicos (sendo estes: cerâmicas, lítico, metal, malacológico, ósseo humano e animal, vegetal, louça, material construtivo, vidro e artefatos de contexto funerário), dividindo-se em materialidade de culturas pré-históricas e históricas. O IAB é responsável pelo registro de 1.078 sítios arqueológicos no IPHAN, e pela guarda de mais de 4,5 milhões de artefatos; sendo uma das maiores instituições privadas de acervo arqueológico do Brasil. Como diz Márcia Chuva (2020, p.23): “No processo de pesquisa, produzir interrogações que abram caminhos para capturar ambiguidades, lógicas, rotinas dos processos de patrimonialização e seus efeitos sobre uma dada realidade pode ser mais desafiador que encontrar respostas”. Assim, a autora contribui para uma reflexão dos processos de patrimonialização, sendo essencial para compreender e valorizar a complexidade do patrimônio cultural brasileiro.

Gustavo Garcia, em seu livro *Gestão do Patrimônio Arqueológico no Brasil*, debate a administração e proteção dos bens arqueológicos brasileiros. Ele examina as políticas públicas e suas normatizações governamentais, além de mostrar os desafios enfrentados pelos profissionais da arqueologia, sobretudo gestores e instituições que são responsáveis pela preservação dos bens arqueológicos no Brasil. Ele oferece uma análise crítica dos parâmetros legais e institucionais que regulamentam o patrimônio arqueológico, especialmente de órgãos como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN. Segundo o autor, torna-se indispensável a participação comunitária e a educação patrimonial no desenvolvimento do processo de preservação, garantindo, assim, que as comunidades sejam incluídas e beneficiadas pela gestão de seus patrimônios.

Instituições privadas, como o IAB, desempenham um papel fundamental nesse processo de gestão, preservação e extroversão do patrimônio nacional, especialmente na Baixada Fluminense. A atuação do Instituto revela que preservar vai além de simplesmente resguardar: é integrar, dialogar e mobilizar saberes diversos em torno de um bem comum, com finalidade de ressignificar continuamente o patrimônio sob sua tutela.

A proteção do patrimônio cultural envolve várias iniciativas, incluindo a conservação e a sua promoção. É necessário adotar a noção de preservação em seu sentido mais abrangente, como um processo dinâmico, contínuo e que estimule uma participação cada vez mais abrangente dos segmentos da sociedade. Nesse processo, são utilizadas diversas áreas do saber com o propósito de salvaguardar os bens a eles associados e identificar novos significados de modo a integrá-los à vida contemporânea e à sociedade.

> A preservação, a pesquisa e a extroversão não devem ser vistas como atividades excludentes, mas como campos integrados, multidisciplinares e interdisciplinares que atuam em benefício mútuo. Nesse sentido, a salvaguarda e a conservação implicam em uma atitude social, a qual exige constantes ações de sensibilização, de formação técnica e de atualização de conhecimento. (GHETTI, 2015, p.151)

A atuação do IAB ultrapassa os limites da conservação física dos objetos. A gestão do seu acervo é orientada por princípios éticos, científicos e sociais, pautados em metodologias participativas que valorizam o diálogo entre arqueologia acadêmica, comunidades locais e políticas públicas. Ao promover ações de educação patrimonial, museologia social, inclusão cultural e devolutiva comunitária, a instituição reafirma seu compromisso com uma arqueologia, engajada e transformadora. Destacam-se iniciativas como o *Projeto Pesquisador Curumim* [6], projeto este que envolve crianças, adolescentes e moradores da região, com a finalidade de atuar como reforço ao ensino da história e arqueologia local, além de oferecer formação profissional, qualificando jovens como auxiliares técnicos em arqueologia

Como ressalta Bastos (2011), a preservação da memória é essencial à cidadania, instituição como o IAB reforça a preservação desses saberes. A manutenção dos acervos é tema constante na Sociedade de Arqueologia Brasileira - SAB e do Centro Nacional de Arqueologia - CNA/Iphan (Ghetti, 2015). Assim, o IAB, por contar com um rico acervo cultural do Brasil, destaca-se na produção intelectual e documental, conforme evidenciam a *Revista Preservar,* medidas vêm sendo adotadas para assegurar a preservação do acervo voltadas à gestão e manutenção institucional, entre elas, destacam-se as portarias internas, como a Portaria 08/2019, que estabelece as diretrizes normativas que regulam a entrada e a saída de materiais integrantes do acervo sob sua a guarda, define os critérios e procedimentos para acesso às coleções, consulta e reprodução de acervo documental e digitalizados, a portaria pode ser consultado no site da intuição, na área de transparência. Além disso, foi elaborada uma versão em *Vade Mecum* [7] para orientar os trabalhos de campo, reconhecendo que esse processo

[6] O Projeto Curumim, do Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), é uma iniciativa educativa voltada para crianças e adolescentes residentes no entorno da instituição. Por meio de oficinas e atividades práticas, promove a educação patrimonial e a preservação do patrimônio arqueológico local. O projeto fortalece a identidade cultural e a memória coletiva, valorizando saberes tradicionais e estimulando o protagonismo juvenil. Além disso, contribui para a inclusão social e o acesso ao conhecimento científico, oferecendo aos adolescentes uma bolsa equivalente a meio salário-mínimo. Dessa forma, o Curumim integra preservação cultural, educação e desenvolvimento comunitário.

[7] É um manual que reúne informações essenciais sobre práticas de campo, servindo para orientar como a instituição realiza suas atividades nessa etapa. Facilitando, assim, o cumprimento dos protocolos adotados institucionalmente.

demanda a integração de diversas áreas do saber com o propósito de salvaguardar os bens culturais associados e identificar novos significados.

A contribuição do IAB para a gestão integrada e acessível de seus acervos evidencia maior transparência e difusão do conhecimento gerado. Essa articulação entre inovação, inclusão e preservação posiciona o IAB como caso concreto e inspirador de como instituições patrimoniais podem harmonizar a preservação material e imaterial, fortalecendo o vínculo entre ciência, memória e responsabilidade social. Sua trajetória demonstra que a patrimonialização vai além dos critérios técnico-normativos, exigindo um compromisso com a sociedade, visando a pluralidade de saberes e o reconhecimento dos atores sociais ativos e autênticos na construção e salvaguarda do patrimônio cultural do povo brasileiro.

Considerações finais

A análise dos acervos evidencia que a patrimonialização é um processo social e simbólico, e que está em constante construção. Longe de representar apenas a conservação de artefatos do passado, os acervos constituem espaços de disputa por re(conhecimento), pertencimento e visibilidade, sendo fundamentais para a formação identitária e cultural. Como destaca Riegl (2014), os valores atribuídos aos bens culturais são historicamente situados e revelam as sensibilidades e interesses de uma determinada época. Nesse sentido, compreender a gestão dos acervos como uma prática de memoração, como propõem Abreu, Dinola e Felix (2022), é reconhecer a atuação ativa de diferentes sujeitos na classificação e na ressignificação dos patrimônios culturais.

Verifica-se que o IAB exemplifica como uma instituição que vai além da conservação física, assumindo um papel estratégico na promoção da educação patrimonial, valorização das memórias locais e na democratização do acesso ao patrimônio, por meio de práticas como o Projeto Curumim e a gestão de um dos maiores acervos arqueológicos do país. A instituição demonstra que preservar é também educar, dialogar e incluir (Dias; Baptista; Maia, 2015). Tal postura alinha-se à

perspectiva defendida por Ghetti (2015), segundo a qual a preservação deve ser entendida como uma ação integrada, que articula conhecimento técnico, responsabilidade social e participação coletiva nos bens culturais.

O desafio contemporâneo convive exatamente em ultrapassar modelos elitistas e centralizadores de patrimonialização, que ainda predominam em muitas instituições públicas e privadas. Como enfatiza Chuva (2020), é crucial adotar abordagens decoloniais e horizontais, que valorizem os saberes de comunidades indígenas, quilombolas e periféricas, reconhecendo-as como protagonistas na construção do patrimônio cultural brasileiro. Para isso, é necessário repensar os próprios fundamentos da gestão patrimonial, ampliando os critérios de legitimidade e abrindo espaço para epistemologias plurais e modos diversos de habitar e lembrar o mundo.

Ao adotar a Teoria da Complexidade de Edgar Morin como eixo interpretativo, esta pesquisa buscou lançar um olhar perceptivo, atento e interconectado sobre os processos que envolvem os acervos, entendendo-os como sistemas vivos, dinâmicos e em constante diálogo com o seu contexto. Essa abordagem permitiu compreender que a gestão de acervos não se faz apenas com técnica, mas principalmente com ética, sensibilidade e compromisso político-social. A preservação dessas memórias coletivas, portanto, é também uma atitude de resiliência cultural, de reconhecimento e de projeção de futuros mais igualitários, múltiplos e aprofundados na diversidade cultural do povo brasileiro.

Referências Bibliográficas

ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina; FELIX, Rafael. Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste: relato de uma experiência de “memoração” do patrimônio cultural. In: GRAEBIN, Maria Gomes et al. (org.). Memória Social em Movimento. Canoas: Ed. Unilasalle, 2022. p. 43–70.

BASTOS, Rossano Lopes. O registro arqueológico como instrumento de memória social: novas abordagens. Revista Arqueologia Pública, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322808316_Registro_arqueologico_como_instrumento_de_memoria_social . Acesso em: 13 jul. 2025.

BRASIL. Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l3924.htm. Acesso em: 18 abr. 2025.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Instituições de guarda e pesquisa. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-arqueologico/instituicoes-de-guarda-e-pesquisa . Acesso em: 18 abr. 2025.

BRITO, Ana Paula Ferreira; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. A patrimonialização de lugares de sofrimento: o direito à memória e à verdade sobre o regime militar no Brasil. In: MICHELON, F. F.; MACHADO JÚNIOR, C. S.; GONZÁLEZ, A. M. S. (org.). Políticas públicas do patrimônio cultural: ensaios, trajetórias e contextos. Pelotas: Ed. da Universidade Federal de Pelotas, 2012. p. 196–216.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34, p. 147–165, 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/CHUVA_Marcia_Por-uma-historia-da-noca o-de-patrimonio-cultural.pdf, Acesso em: 18 abr. 2025.

CHUVA, Márcia. Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In: DUARTE, Alice (org.). Seminários DEP/FLUP, v. 1. Porto: Universidade do Porto, 2020. p. 16–35.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Instituto de Arqueologia Brasileira – IAB. Brasília, DF: Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos, 11 set. 2020. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/servicos-1/consulta-as-entidades-custodiadoras-de-acervos-arquivisticos-cadastradas/entidades-custodiadoras-no-estado-do-rio-de-janeiro/instituto-de-arqueologia-brasileira-iab . Acesso: 18 fev. 2026.

DIAS, Greiciele da Silva; BAPTISTA, Camille Paola Monteiro; MAIA, Eline Deccache. Possibilidade de divulgação científica na Baixada Fluminense – IAB e o projeto “Bem-vindo ao mundo da Arqueologia”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS – ENPEC, 10., 2015, Águas de Lindóia. Anais [...]. Águas de Lindóia: ABRAPEC, 2015. Disponível em: https://www.abrapec.com/enpec/x-enpec/anais2015/resumos/R0467-1.PDF . Acesso em: 24 abril 2025.

DIAS JUNIOR, Ondemar Ferreira. Quem somos. Instituto de Arqueologia Brasileira: IAB, 2020. Disponível em: https://arqueologia-iab.com.br/quem-somos/ . Acesso em: 20 abr. 2024.

INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA. Acervo e ações educativas. Disponível em: https://www.iab.org.br/. Acesso em: 7 jul. 2025.

—. Lançamento da revista científica Preservar: arqueologia e história em revista. Disponível em: https://arqueologia-iab.com.br/lancamento-da-revista-cientifica-preservar-arqueologia-e-historia-em-revista/ . Acesso em: 10 a jul. 2025.

—. Múmia Acauã. Disponível em: https://arqueologia-iab.com.br/artefatos-museu/mumia-acaua/. Acesso em: 13 jul. 2025.

GARCIA, Gustavo. Gestão do patrimônio arqueológico no Brasil. São Paulo: Edusp, 2016.

—. Pesquisador Curumim. Disponível em: https://arqueologia-iab.com.br/pesquisador-curumim/. Acesso em: 13 jul. 2025.)

GHETTI, Neuvânia Curty. Preservação, salvaguarda e conservação arqueológica: a reserva técnica de material orgânico do Departamento de Arqueologia da UFPE. Clio Arqueológica, Recife, v. 30, n. 2, p. 100–153, 2015. DOI: 10.20891/clio.v30i2p100-153.

LIMA, Tania Andrade. Identidades étnicas em arqueologia: possibilidades e limites. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2015. 112 p.

MAGALHÃES, Aloísio. Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25–39.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANGLARD, Gisele; COSTA, Renato da Gama-Rosa. Patrimônio cultural da saúde: uma década de reflexão e atuação sobre o campo. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 11, n. 20, jan./jun. 2019.

O LICENCIAMENTO AMBIENTAL E A SALVAGUARDA DO FANDANGO CAIÇARA: UM ESTUDO DE CASO

Marcelo Gruman[1]

RESUMO:
O texto propõe uma reflexão a respeito do papel do IPHAN, enquanto autarquia responsável pelas políticas públicas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, no âmbito dos processos de licenciamento ambiental que impactam a existência de bens acautelados. Toma-se, como exemplo, o caso de um empreendimento portuário de grande porte na cidade paranaense de Paranaguá, cujas atividades têm consequências diretas à sustentabilidade do Fandango Caiçara, bem cultural de natureza imaterial registrado em 2012 no Livro das Formas de Expressões.

PALAVRAS-CHAVE: licenciamento ambiental; patrimônio imaterial; salvaguarda; Fandango Caiçara; IPHAN.

Introdução

O licenciamento ambiental é um instrumento de gestão ambiental instituído pela Política Nacional do Meio Ambiente – PNMA - através da Lei nº 6.938/1981. É entendido como o procedimento administrativo destinado a licenciar atividades ou empreendimentos utilizadores de recursos ambientais, efetiva ou potencialmente poluidores ou capazes, sob qualquer forma, de causar degradação ambiental. Seu artigo 2° diz que seu objetivo é "a preservação, melhoria e recuperação da qualidade ambiental propícia à vida, visando assegurar, no País, condições ao desenvolvimento socioeconômico, aos interesses da segurança nacional e à proteção da dignidade da vida humana". Por sua vez, o artigo 6° da Resolução Conama (Conselho Nacional do Meio Ambiente) n°001/1986 indica que os estudos de impacto ambiental devem desenvolver um diagnóstico da área de influência do projeto considerando o meio físico, o meio biológico e os ecossistemas naturais bem como o meio socioeconômico.

Quase trinta anos depois da publicação da Resolução Conama n°001/1986, a Portaria Interministerial n°60, de 24 de março de 2015, estabeleceu "procedimentos

[1]Antropólogo. Servidor do Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no estado do Paraná. marcelo.gruman@iphan.gov.br

administrativos que disciplinam a atuação dos órgãos e entidades da administração pública federal em processos de licenciamento ambiental de competência do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis- IBAMA". O seu artigo 7° define que os órgãos e entidades envolvidos no licenciamento ambiental deverão apresentar ao IBAMA manifestação conclusiva sobre o estudo ambiental exigido para o licenciamento. No caso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura responsável pela elaboração e execução de políticas públicas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, deve-se considerar "a avaliação dos impactos provocados pela atividade ou pelo empreendimento nos bens culturais acautelados de que trata esta Portaria e a apreciação da adequação das propostas de medidas de controle e de mitigação decorrentes desses impactos"(BRASIL, 2015).

No dia seguinte, em 25 de março de 2015, foi publicada a Instrução Normativa IPHAN n° 001/2015, que "estabelece os procedimentos a serem observados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nos processos de licenciamento ambiental do qual participe" em razão da existência de intervenção na Área de Influência Direta – AID - a área sujeita aos impactos diretos da implantação e operação do empreendimento - em bens culturais acautelados em âmbito federal. É, portanto, a partir da publicação da Portaria Interministerial n° 60 e da Instrução Normativa IPHAN n°001, ambas de março de 2015, que os bens culturais acautelados passam a "existir" nos processos de licenciamento ambiental. As equipes técnicas das Superintendências Estaduais do IPHAN e da sede, em Brasília, foram, ao longo do tempo, se apropriando da legislação e pensando em formas de aperfeiçoá-la, garantindo que os empreendimentos, dos mais distintos tipos, não ameaçassem a preservação e a sustentabilidade do patrimônio cultural brasileiro.

O Setor de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no Paraná é responsável pela articulação de ações de salvaguarda[2] do Fandango Caiçara, bem

[2] Entende-se "salvaguarda" como "as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção a valorização, a transmissão - essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e

cultural de natureza imaterial registrado em 2012 no Livro das Formas de Expressão. A legislação ambiental voltada especificamente à preservação do patrimônio cultural brasileiro "nasceu" três anos depois deste Registro, mesmo período em que foram iniciados processos de licenciamento ambiental de empreendimentos portuários de grande porte, no Porto de Paranaguá, "vizinhos" de uma das comunidades caiçaras que levam adiante a manifestação cultural registrada, colocando à prova a efetividade da proteção legal recentemente promulgada.

O texto que segue trata do caso seminal da Ampliação do Terminal de Contêineres de Paranaguá - TCP, no Porto de Paranaguá, espécie de projeto-piloto que passou a orientar técnicos e empreendedores na elaboração da documentação pertinente ao patrimônio imaterial - não apenas do Fandango Caiçara, diga-se de passagem - no âmbito dos processos de licenciamento ambiental com o objetivo de, se não controlar e mitigar, ao menos compensar danos à própria sobrevivência - material e simbólica - do bem cultural[3].

"Tinha um Porto no meio do caminho": impacto ambiental e desafios à salvaguarda do Fandango Caiçara

No dia 06 de março de 2013, o Fandango Caiçara foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo inscrito no Livro das Formas de Expressão que acolhe, de acordo com o Decreto 3.551/2000 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, "manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas". Justificou-se a inscrição neste Livro em virtude de sua importância como referência cultural de valor diferenciado para as formas de sociabilidade, eventos sociais significativos, o modo de vida, a memória social e a identidade cultural de grupos e segmentos da população caiçara que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução.

revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial/UNESCO 2003)"

[3] Toda a documentação referenciada neste trabalho está disponível através do site www.sei.iphan.gov.br

No dia 08 de outubro de 2015, a Coordenação Nacional de Licenciamento, que funciona na sede do IPHAN em Brasília, autuou o processo 02001.011059/2015-33, referente ao projeto de expansão do empreendimento TCP - Terminal de Contêineres de Paranaguá, no porto de Paranaguá. A Ficha de Caracterização de Atividade - FCA, onde o empreendedor descreve uma série de informações relevantes para a avaliação de eventuais impactos ao meio ambiente e ao patrimônio cultural – bens materiais, imateriais e arqueológicos - não detalha a existência ou não de bens culturais acautelados na AID a partir de consulta ao sítio eletrônico do IPHAN, conforme exigido no segundo parágrafo do artigo 3° da Instrução Normativa 001/2015. O parecer técnico do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI indica, em concordância, que "no estado abrangido pelo empreendimento (Paraná), há a ocorrência de um bem registrado, o Fandango Caiçara, cujo registro data de 2012. Há informações sobre o bem no sítio eletrônico do IPHAN" (IPHAN, 2015).

Cerca de dois meses depois da avaliação técnica, o empreendedor TCP – Terminal de Contêineres de Paranaguá encaminha, à Superintendência do IPHAN no Paraná, nova versão da Ficha de Caracterização de Atividade – FCA do projeto de ampliação do terminal de contêineres de Paranaguá, conforme estabelecido pela IN 001/2015 do IPHAN. A descrição resumida do projeto é a seguinte: "Trata-se de uma ampliação do terminal mediante a ampliação da retroárea (315 x 500 metros). Também prevê um novo cais de 220 metros de extensão por 50 metros de largura lineares e realocação de quatro dolfins, a serem construídos perpendiculares à nova área do TCP".

Na "caracterização da área de estudo", o empreendedor teve de indicar a previsão de impacto (direto ou indireto) em bens culturais acautelados em âmbito federal, em Terras Indígenas, em Terras Quilombolas, em Cavidades Naturais Subterrâneas, em área urbana, em centro histórico urbano e/ou em centro histórico tombado. A única resposta afirmativa, no caso do empreendimento ora analisado, foi à questão de possíveis impactos em meio aquático. Após consulta à Superintendência do IPHAN no Paraná acerca da ocorrência do Fandango Caiçara no estado, os técnicos do DPI apontam, em concordância com o empreendedor, que:

> "averiguamos que o bem cultural tem como lugar de referência a Ilha dos Valadares, distante do local do empreendimento, **portanto, sem influência direta ou indireta**, o que corrobora a informação contida no documento enviado ao IPHAN. Tampouco afetará a procissão marítima de Nossa Senhora do Rocío, bem cultural cujo pedido de registro está em trâmite neste Departamento de Patrimônio Imaterial" (IPHAN, 2015: SEI 0067595 p.7, grifo meu)

No entanto, diante de novas informações colhidas através de pesquisa mais aprofundada do contexto sociocultural do município de Paranaguá, novo parecer técnico contradiz o anteriormente constatado:

> "A localidade em que se situa o empreendimento contém um bem registrado e referências culturais inventariadas pelo IPHAN (...) Antonina e Paranaguá são dois dos municípios que formam a bacia litorânea no estado do Paraná. É importante destacar aqui que a bacia constitui um complexo estuarino-lagunar que, juntamente com os municípios de Morretes e Guaraqueçaba, compreende a unidade territorial do **Fandango Caiçara** no Paraná" (IPHAN, 2015: SEI 0067595, p. 38 grifo no original)

Diante disso, requereu-se esclarecimentos quanto à caracterização, contextualização e avaliação da situação do patrimônio imaterial acautelado, à avaliação das ameaças ou impactos no patrimônio imaterial e eventual relação entre este empreendimento e outras de ampliação da infraestrutura portuária que estão em licenciamento ou em execução na mesma região.

É relevante comentar que a definição da Área de Influência Direta – AID existe na Instrução Normativa IPHAN n°001/2015, ficando a critério e bel-prazer do empreendedor esta tarefa. É compreensível - embora não necessariamente justificável - que a parte interessada na implantação da atividade não se esforce o suficiente para compreender o seu alcance, positivo e/ou negativo, no entorno imediato e, mais ainda, no estudo aprofundado do que seria tal entorno imediato. Portanto, em 2015, o empreendedor estava com "a faca e o queijo na mão", cabendo à área técnica do Departamento do Patrimônio Imaterial e dos Setores de Patrimônio Imaterial das Superintendências Estaduais do IPHAN verificarem a fidedignidade das informações prestadas que, eventualmente, incidissem sobre o processo de salvaguarda dos bens registrados. Foi o que aconteceu no caso em questão, "convencendo" o empreendedor e

a consultoria contratada a reverem seu posicionamento quanto à área de influência. Assim, o empreendedor protocolou novo Ofício encaminhando a FCA revista a partir dos apontamentos feitos pela equipe técnica do IPHAN, indicando que "a instalação do empreendimento, apesar de não apresentar potencial impacto a bens culturais presentes na região, possui potencial impacto sobre bens culturais imateriais tradicionais das comunidades caiçaras (...) - as quais são pressionadas pelo desenvolvimento e avanço da atividade portuária por si só" (IPHAN, 2015)

A partir da retificação da FCA, foi elaborado o Relatório de Avaliação de Impacto ao Patrimônio Imaterial – RAIPI por uma consultoria contratada pelo empreendedor. Na apresentação, faz-se uma ponderação a respeito do ineditismo deste tipo de estudo, cuja metodologia ainda estava em processo de construção, embora devesse seguir as diretrizes definidas pela Instrução Normativa e pelo Termo de Referência Específico elaborado para o empreendimento:

> É importante considerar que a elaboração deste tipo de relatório é exigência relativamente recente no escopo do licenciamento ambiental. Portanto, para responder a estas orientações e objetivos institucionais é preciso enfatizar que o RAIPI é um tipo de estudo ainda pouco conhecido. além de não haver referências consagradas de relatórios RAIPI, a avaliação de impactos de empreendimentos sobre bens culturais imateriais é tema complexo que envolve definições específicas de cultura, desenvolvimento e sustentabilidade. (IPHAN, 2015: SEI 0068073, p. 39)

Em seguida, o relatório descreve o empreendimento. Ficamos sabendo que a TCP – Terminal de Contêineres de Paranaguá foi criada em 1998 quando venceu a licitação realizada pelo governo do Paraná para a concessão do Terminal de Contêineres do Porto de Paranaguá, "uma das mais modernas integradoras logísticas do comércio exterior no Brasil". Segue-se um tom beirando o propagandístico, embora seja relevante realçar alguns aspectos apontados pela consultoria que nos dão a dimensão física das estruturas que viriam a ser instaladas na área portuária:

> "Situado em uma baía protegida (...), o TCP é capaz de receber os maiores navios que fazem o comércio internacional na América Latina, oferecendo às empresas exportadoras e importadoras (...) uma estrutura moderna e bem dimensionada para movimentar cargas com agilidade, segurança e os melhores custos operacionais. (...) Além da

> ampliação nas instalações do TCP e do incremento na movimentação de carga por via terrestre e marítima, o projeto de ampliação prevê **ações contínuas de dragagem das áreas de navegação pelos canais da Baía de Paranaguá**, derrocagens de maciços rochosos bem como o transporte e o depósito do material em área de descarte fora da baía, na região costeira" (IPHAN, 2015: SEI 0068082, p.8, grifo meu)

Chamo a atenção para o excerto da citação acima que admite a previsão de ações contínuas de dragagem das áreas de navegação pelos canais da Baía de Paranaguá, visto que, no mesmo documento afirma-se que a "vitalidade do fandango depende da saúde da baía de Paranaguá, da vitalidade dos manguezais, das águas, da pesca". Quer dizer, a perturbação da navegação e da pesca, além de impactar concretamente o cotidiano das pessoas, pode ser compreendida como um impacto sobre a imaterialidade do bem registrado na medida em que tais atividades constituem um dos eixos mais valorizados do modo de vida dos detentores deste bem cultural.

O RAIPI elaborado para o TCP, que é uma espécie de projeto-piloto no âmbito dos processos de licenciamento ambiental no país, conseguiu resumir de modo eloquente os motivos pelos quais o modo de vida caiçara, incluindo-se aqui o manejo da caxeta e o mutirão, vem sendo desafiado crescentemente pela legislação ambiental e o "progresso" econômico.

> "Não iremos restituir aqui todos os processos sociais que conduziram a estas transformações, mas apenas indicar o principal e mais recente deles, que foi a demarcação de dezenas de áreas de preservação ambiental permanente nas áreas que estes sitiantes usavam para morar e trabalhar, o que inviabilizou completamente sua forma de viver, que, como vimos, estava baseada justamente na ligação com a terra e com os demais recursos naturais. Se o fandango era essencialmente um baile rural realizado após os mutirões de colheita, como continuar a tocar fandango se agora é proibido plantar? Como construir instrumentos musicais se não se pode mais extrair madeiras da floresta? (CONTEXTO BR, 2016: pp.74-75)

Após a aprovação das complementações solicitadas ao RAIPI, o IPHAN solicitou a elaboração do Programa de Gestão dos Bens Culturais Tombados, Valorados e Registrados. Entre diálogos e tensões, idas e vindas, as ações pensadas conjuntamente entre empreendedor, técnicos da autarquia e detentores fandangueiros foram realizadas ao longo de sete anos, prazo mais extenso do que o previsto inicialmente, compreensível

pelo ineditismo da proposta, pelo infortúnio de uma pandemia e das readequações e adaptações inevitáveis quando tratamos de "culturas vivas", como o patrimônio imaterial.

O Programa de Gestão de Bens Culturais - Fandango Caiçara: tensões e distensões, a ilusão da "comunidade" e a desconfiança do civilizador

O Programa de Gestão de Bens Culturais voltado especificamente ao Fandango Caiçara foi estruturado a partir de quatro linhas de ação: Institucional, Fortalecimento Interno, Fortalecimento Externo e Educação Patrimonial. Antes da descrição das linhas de ação e respectivo projetos, o Programa de Gestão deixa transparecer um receio de que o processo de licenciamento ambiental de Ampliação do Terminal de Contêineres de Paranaguá faça o papel de "boi de piranha", abraçando toda e qualquer atividade mitigadora ou compensadora de impactos negativos à sustentabilidade do Fandango Caiçara, a despeito do crescente número de empreendimentos na área do Porto de Paranaguá que, mais cedo ou menos, terão de elaborar seus próprios Programas de Gestão. Esta preocupação fica clara nos seguintes trechos:

> Apesar de todos esses empreendimentos estarem localizados nas imediações das terras indígenas e nas áreas de trânsito dos Guarani Mbyá e dos Fandangueiros, até o momento as ações de salvaguarda dos bens culturais estão incorporadas apenas ao processo de licenciamento do empreendimento TCP {Processo IPHAN 02001.011059/2015-33). No entanto, esses outros empreendimentos virão e. certamente, **não será a TCP a única empresa responsável pela compensação e mitigação dos impactos provocados pelos empreendimentos sobre os bens culturais registrados nessa área de influência** (IPHAN, 2015: SEI 0878563, p.63, grifos meus)

É lícito supormos, a partir dos esclarecimentos acima, certa contrariedade com os rumos tomados pelas discussões envolvendo representantes do empreendedor e detentores. Dentre os motivos plausíveis estão o ineditismo do Programa, conforme descrito anteriormente pela própria consultoria, da falta de uma metodologia muito clara sobre a construção das linhas de ação e respectivas atividades, de uma insegurança legal relativa às reais obrigações e limites impostos ao empreendedor no âmbito do patrimônio imaterial em processos de licenciamento ambiental, e de eventuais interesses

antagônicas - de um lado, celeridade na anuência de licenças ambientais, de outro, ações reparatórias de longo prazo.

De todo modo, uma vez entregue a versão final do Programa de Gestão do Fandango Caiçara e aprovada pela área técnica do IPHAN, o cronograma de execução das atividades acordadas nas reuniões interinstitucionais passaria a valer, não sem percalços, como veremos a seguir.

No mesmo dia em que a TCP – Terminal de Contêineres de Paranaguá encaminhou ao IPHAN o documento oficial do "Programa de Gestão dos Bens Culturais: Patrimônio Imaterial Guarani Mbyá e Fandango Caiçara", a Associação de Cultura Popular Mandicuera, sediada na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, enviou um e-mail ao IPHAN, intitulado "Repúdio ao Programa de Gestão do Fandango Caiçara" em que, juntamente a outro grupo de Fandango Caiçara da Ilha dos Valadares, Mestre Romão, externa sua insatisfação quanto a maneira "inadequada" com que o empreendedor, através da consultoria, organizou a apresentação do Programa e os encaminhamentos dados ao processo de escuta dos detentores, resultando na falta de esclarecimentos das ações a serem desenvolvidas. Os dois grupos lembram, ainda, que o documento protocolado permanecia em fase de análise, dependendo da anuência dos detentores para sua efetividade execução.

O texto de repúdio continua, ambos os grupos alegando que, a despeito da "aguda e profunda intervenção em nosso meio ambiente, lugares estes que fazem parte de nossos cotidianos, afetando sobremaneira nossos saberes e fazeres", aceitaram as negociações nos termos propostos pelo empreendedor acreditando que "a mitigação seria encarada de maneira séria". Cita-se uma reunião, ocorrida dias antes, qualificada como "conturbada", com a presença de dois advogados da TCP embora não de técnicos da Superintendência do IPHAN no estado do Paraná, fato este que lhes deixaram "acuados".

> "Ainda nesta ocasião, em determinados momentos a própria TCP fez depreciação da capacidade técnica e administrativa do IPHAN, além de fazer o convite seletivo de detentores para participar deste pleito, no qual os nossos dois grupos aqui citados não foram convidados formalmente, nos levando a acreditar que algum tipo de pressão aos

> dois outros grupos que encontravam-se em sua totalidade na reunião para fazer a aprovação de um documento que desconhecemos" (IPHAN, 2015: SEI 0068199, p.25)

O empreendedor, ato contínuo, manifesta-se a respeito das acusações feitas pelos dois grupos de fandango que se sentiam lesados pela forma como o processo de construção do Programa de Gestão do Fandango Caiçara estava sendo levado a cabo:

> O conteúdo do e-mail (...) **não reflete, de forma alguma**, o que se passou na reunião realizada em 17/04/2017 no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR – MAE/Paranaguá, entre a TCP e os Grupos Fandangueiros, tampouco a realidade do envolvimento da comunidade tradicional caiçara fandangueira no âmbito do referido processo administrativo. A fim de que não haja dúvida quanto à **insubsistência** das ilações consignadas no sobredito e-mail, informa-se que tal documento foi encaminhado às lideranças da comunidade tradicional caiçara fandangueira em Paranaguá, sobrevindo, em resposta, a manifestação constante do **ANEXO 2**. Como se pode observar, além dos subscritores do referido e-mail **não terem sido reconhecidos como efetivos representantes (líderes) da comunidade**, foi ratificada a **absoluta lisura** das atividades que vêm sendo realizadas pela TCP. Registra-se ainda que a TCP não se envolveu na colhida da referida manifestação. (IPHAN, 2015: SEI 0068199, pp 27-28, grifos no original)

Não se trata, aqui, obviamente, de tomar partido de um ou outro lado na "guerra de versões", mas frisar que a ideia de "comunidade" rotineiramente utilizada para identificar de forma estereotipada grupos da cultura popular é, mais do que enganosa, equivocada. A ideia romântica de "comunidade" remete à imagem de homogeneidade, solidariedade, compartilhamento de visões de mundo e ausência de conflitos, e nada mais alheio às relações objetivas estabelecidas entre os grupos fandangueiros de Paranaguá, marcadas por questionamentos de legitimidade de representação.

Não considero tais conflitos um símbolo de enfraquecimento identitário caiçara e fandangueiro, pelo contrário, representa a vitalidade típica do patrimônio imaterial que se nutre da disputa pelo poder de definir, simbolicamente, quem é e quem não é parte do grupo, quem tem direito ou não de "falar em nome" de todos, quem está "dentro" e quem está "fora":

> Os sujeitos produtores de sentidos são vários, diferenciados e deveriam ser confrontados em fóruns de discussão. Nas ações de

> proteção e salvaguarda, os sujeitos a que nos referimos são aqueles cujas relações estabelecidas com os bens culturais os tornam constituintes e constituídos por tais bens, numa dialética construção de identidades por meio de elos comuns ao grupo. Por haver uma concorrência para a atribuição de valores por grupos que se diferenciam por interesses diversos, as políticas públicas de patrimônio precisam, portanto, explicitar quem são os sujeitos que estão sendo privilegiados, para que não se tornem políticas "lobistas". (Chuva, 2012: 163)

Finalmente, o Programa de Gestão do Fandango Caiçara teve início e, no dia 12 de junho de 2019, os técnicos do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI elaboraram um Parecer Técnico em que analisam os relatórios parciais de execução. Ressalta que a consultoria contratada para a execução do Programa aponta uma dificuldade em reunir os detentores nas ações de gestão dos impactos, afirmando haver um desinteresse de parte dos grupos de fandango em participar das atividades “de planejamento e monitoramento”, como as reuniões periódicas de avaliação e articulação institucional. Assim, informam que, diante do iminente início do calendário de Oficinas Baile, se “nestas atividades, se confirme o baixo interesse de parte dos detentores de Fandango, o TCP poderá solicitar ao IPHAN a revisão de parte do Plano de Trabalho, por falta de adesão de alguns detentores ao mesmo”. O Parecer Técnico, contestando a consultoria, entende que:

> É razoável supormos que, em reuniões de articulação institucional, planejamento e monitoramento de ações realizadas em dias úteis e horário comercial, os grupos de detentores do Fandango Caiçara não compareçam integralmente e façam-se presentes através de um representante, como parece ser o caso do grupo de Mestre Romão. Portanto, não entendemos ser, a princípio, uma falta de engajamento comunitário ou, conforme o relatório, relutância na “ampliação e surgimento de novas lideranças” ou ineficiência “na questão de aumento da participação de cidadãos na questão da salvaguarda do Fandango”. Pelo contrário, a representação constante dos quatro grupos de detentores nas referidas reuniões, como parece ser o caso, comprovam, antes de tudo, adesão à proposta dos empreendedores e do Programa de Gestão (IPHAN, 2015: SEI 1249959).

Transparece, no posicionamento da consultoria, uma incompreensão na forma de interpretar o exercício da identidade fandangueira dos mestres e grupos fandangueiros. Embora idealmente a sustentabilidade significasse a vivência integral do bem

registrado, "viver do Fandango Caiçara", a dificuldade de manter-se no território caiçara por restrições ambientais – com consequências imediatas, por exemplo, na extração da madeira para a construção de instrumentos e na dificuldade de acesso uso do solo para a plantação e subsistência, inviabilizando a prática do "mutirão", estruturante do modo de vida caiçara fandangueiro - além do impacto negativo sobre a navegabilidade e a pesca como desdobramento de empreendimentos portuários - reflete na necessidade de busca de emprego com horário comercial, conforme indicado pelo Parecer Técnico. O tempo do trabalho e o tempo do patrimônio imaterial se cindiram.

Praticamente cinco anos depois do início de sua execução, em 29 de agosto de 2018, o Parecer Técnico (SEI 5282847) elaborado pela Coordenação de Monitoramento e Avaliação da Salvaguarda de Bens Registrados – COMAS, vinculado à Coordenação-Geral de Promoção e Sustentabilidade – CGPS do DPI , datado de 19 de abril de 2024, analisa o "Relatório de Execução do "Programa de Gestão Consolidado do bem cultural Fandango Caiçara", como parte da compensação dos impactos potenciais da ampliação do Terminal de Contêineres de Paranaguá – TCP sobre o patrimônio cultural imaterial da região de Paranaguá/Paraná". O Programa de Gestão contemplou seis projetos independentes que previram ações de salvaguarda e promoção do Fandango Caiçara, sendo eles: Reuniões de Avaliação, Monitoramento e Articulação Institucional; Fortalecimento dos Grupos de Fandango da Ilha Valadares; Oficinas-Baile: Intercambio, Transmissão e Formação de Novos Aprendizes; Gravação de CDs dos Grupos de Fandango de Paranaguá; Projeto 5: Programa de Rádio Sobre o Fandango Caiçara; Projeto 6: Projeto Integrado de Educação Patrimonial.

"Muita água passou debaixo dessa ponte": a atualização do Termo de Referência Específico do Patrimônio Imaterial

No fim de maio de 2022, o Grupo de Trabalho formado por técnicos e analistas do Departamento de Patrimônio Imaterial - DPI e das Superintendências Estaduais do IPHAN para elaboração de um novo Termo de Referência que subsidiasse a análise técnica do IPHAN referente às avaliações de impacto aos bens imateriais acautelados

no âmbito dos processos de licenciamento ambiental, entregou seu relatório técnico final. Alguns pontos do documento merecem destaque.

Aponta-se a necessidade de o RAIPI indicar, explicitamente, a metodologia utilizada pela equipe de pesquisa para o processo de aproximação, esclarecimento e diálogo com os detentores dos bens imateriais acautelados, bem como sua participação no diagnóstico dos impactos previstos e na elaboração da proposição das medidas de mitigação, controle e compensação dos impactos negativos, caso sejam identificados.

No caso de impactos negativos ao bem registrado, insta-se que as medidas de compensação observem, dentro do possível, convergência com as recomendações e/ou planos de salvaguarda do bem – instrumento de gestão compartilhada construído entre agentes que têm como objetivo comum a viabilização de ações de salvaguarda com vistas à sustentabilidade do bem cultural registrado. Cumpre destacar que um dos eixos do Plano de Salvaguarda do Fandango Caiçara, já em etapa de finalização e com previsão de publicação ainda no primeiro semestre de 2026, intitula-se "Proteção de territórios tradicionais e seu contexto socioambiental" e coloca em relevo compensações oriundas de processos de licenciamento ambiental de grandes empreendimentos, como é o caso da zona portuária de Paranaguá.

No dia 6 de novembro de 2025 - portanto, uma década depois da incorporação oficial do patrimônio imaterial nos estudos de avaliação de impacto ao patrimônio cultural no âmbito dos processos de licenciamento ambiental - foi publicada a Instrução Normativa IPHAN n°6/2025 que estabelece procedimentos administrativos a serem executados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN nos processos de licenciamento ambiental federal, distrital, estadual e municipal "em razão da possibilidade de impactos em bens culturais acautelados em âmbito federal na Área Diretamente Afetada - ADA e na Área de Influência Direta - AID do empreendimento", incorporando algumas das sugestões propostas pelo Grupo de Trabalho do Departamento do Patrimônio Imaterial.

Para os estudos de avaliação de impacto aos bens imateriais, orienta-se que a identificação dos bens culturais deve ocorrer *in loco* com seus contextos particulares e

com a indicação dos impactos do empreendimento que estejam relacionados à produção e reprodução dos bens culturais. Ressalta-se a importância de apresentar os discursos/falas/opiniões/experiências dos detentores no relatório, portanto, o estudo deve ter, como objetivo a identificação, análise e avaliação de impactos diretos e indiretos, permanentes ou temporários, do empreendimento sobre os bens imateriais indicados; avaliação da relação do empreendimento com os modos de fazer, viver, celebrar e transmitir associados aos bens; subsídio à definição de medidas de prevenção, mitigação, controle e, quando cabível, compensação.

Reforça-se que a execução do Programa de Gestão dos Bens Imateriais – PGBIR deve contar, obrigatoriamente, com a participação das comunidades detentoras "associadas aos bens imateriais registrados ou em processo de registro devidamente instruído, localizadas na ADA e na AID do empreendimento, assegurando sua participação em todas as etapas do Programa, do planejamento à avaliação", utilizando-se de recursos metodológicos dentre os quais oficinas participativas, reuniões comunitárias e processos de escuta qualificada junto às comunidades detentoras e ações de salvaguarda pactuadas com as comunidades, respeitando seus modos próprios de organização social.

Após a conclusão das atividades que compõem o Programa de Gestão - cujo relatório de execução deve "ser claro, objetivo e coerente com as ações acordadas previstas, bem como demonstrar a participação efetiva da comunidade detentora em todas as suas fases de execução" - fica determinado que um relatório sintético das ações realizadas "elaborado em linguagem clara, acessível e adequada ao público em geral, com o objetivo de promover a transparência, a socialização das informações e a compreensão dos resultados alcançados" deve ser apresentado tanto ao IPHAN quando à comunidade local, aos trabalhadores do empreendimento e ao poder público local.

É patente o esforço institucional de aprimorar os instrumentos de licenciamento ambiental associados a impactos sobre os bens culturais de natureza imaterial. A publicação da Instrução Normativa IPHAN n°6/2025 comprova a escuta da área técnica

do Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI e do Setor de Patrimônio Imaterial das Superintendências Estaduais representadas no Grupo de Trabalho, cujas contribuições elencadas no seu documento conclusivo foram incorporadas – ao menos em parte.

É auspicioso, neste momento de readequação dos processos de licenciamento ambiental à nova legislação, que as comunidades detentoras dos bens imateriais eventualmente impactados por empreendimentos – sejam eles de quaisquer dimensões - sejam não apenas ouvidas, mas incluídas nas tomadas de decisão relativas às medidas de controle, mitigação e compensação aos danos causados a seu modo de vida. Reafirma-se, assim, a garantia dada pelo Estado, através de seus distintos poderes e instâncias, ao exercício constitucional do direito à cultura.

Considerações finais

Foi apenas com a promulgação da Constituição Federal de 1988, através do artigo 216, que o Estado brasileiro reconheceu legalmente a existência de bens culturais de natureza imaterial como parte constituinte do patrimônio cultural brasileiro. O parágrafo 1° define que o Poder Público, "com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro" e o parágrafo 4° estabelece que "os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei". Ainda assim, passaram-se doze anos até a promulgação do Decreto 3551/2000 que instituiu o Registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e três anos mais – 2003 - para a criação de uma área, dentro do IPHAN, responsável pela gestão do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, instituído pelo mesmo Decreto 3551/2000, o Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI.

O descompasso entre o "tempo da administração pública" e o "tempo dos detentores" ficou explícito a partir da promulgação da Instrução Normativa IPHAN n°001/2015 - que incluiu os bens registrados nos procedimentos administrativos a serem observados pelo IPHAN quando instado a se manifestar nos processos de licenciamento ambiental – quando uma série de empreendimentos, dos mais distintos tipos e portes,

passou a ameaçar a sustentabilidade dos bens registrados e a "letra fria da lei", ainda que com boas intenções, não garantia medidas protetivas e de salvaguarda. Sequer existia um modelo de Termo de Referência Específico para o patrimônio imaterial, conflitando com a urgência imposta por potenciais impactos negativos a curto, médio e longo prazos.

Neste sentido, o processo de licenciamento ambiental da Ampliação do Terminal de Contêineres de Paranaguá - TCP é emblemático porque tem início justamente no momento de entrada em vigência da nova legislação, em 2015, acabando por espelhar os avanços e as dificuldades, tensões e distensões entre atores sociais com interesses díspares - inclusive, entre os próprios fandangueiros, conforme demonstrado ao longo desta reflexão -, embora não necessariamente antagônicos e irreconciliáveis. De um lado, uma empresa e seus interesses econômicos, discurso "desenvolvimentista" e ansiosa por iniciar as operações; de outro lado, comunidades detentoras que se sentem ameaçadas em seu modo de vida exatamente pelo avanço do "desenvolvimento" e "progresso" econômicos e "órfã" de políticas públicas com uma série de demandas históricas. Quais os limites e as obrigações de cada lado? Como definir objetivamente compensações a danos verificáveis apenas a médio e longo prazo? Qual o papel de articulador institucional do IPHAN – com órgãos ambientais, por exemplo - em processos em que a permanência no território está em jogo em locais, como a zona portuária de Paranaguá, onde há sinergia de impactos negativos de empreendimentos contíguos?

É inegável o aprimoramento do instrumento utilizado pelo IPHAN na avaliação dos impactos sobre bens registrados no âmbito dos processos de licenciamento ambiental, comprovado pela publicação da Instrução Normativa IPHAN n°6/2025, bem como as orientações para o controle, mitigação e compensação de danos, constante no novo Termo de Referência Específico - TRE, sobretudo quando olhamos para o papel protagonista que os detentores passaram a desempenhar ao longo de todo o processo, não mais submetidos à análises elaboradas pelos técnicos do IPHAN e das consultorias

contratadas pelos empreendedores. Afinal de contas, sem os fazedores da cultura não há salvaguarda, e sem ela, o IPHAN perde sua razão de ser.

Bibliografia

BRASIL. Portaria Interministerial n. 60, de 24 de março de 2015. Ministérios de Estado do Meio Ambiente, da Justiça, da Cultura e da Saúde, 2015.

BRASIL. Ministério da Cultura. Certidão de registro de bem cultural – Fandango Caiçara. Brasília: IPHAN. 2013. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/certidao-de-registro-de-bem-cultural-fandango-caicara-2/

_____. Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural. IPHAN. Brasília. 2011. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-process/dossie-de-registro-fandango-caicara/.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Decreto n° 3.551, de 4 de agosto de 2000. Brasília: Subchefia para Assuntos Jurídicos, 2000.

_____. Lei no 6.938, de 31 de agosto de 1981. Brasília: Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1981.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Conselho Nacional do Meio Ambiente. Resolução Conama no 1, de 23 de janeiro de 1986. Brasília, CONAMA, 1986.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 34. Brasília: IPHAN. 2012.

CONTEXTO BR – Estudos Especializados. Relatório de Avaliação de Impacto ao Patrimônio Imaterial – RAIPI. Florianópolis: 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1564 (Processo 02001.011059/2015-33).

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Instrução Normativa no 001, de 25 de março de 2015. Brasília: IPHAN, 2015.

_____. Projeto de expansão do Terminal de Contêineres de Paranaguá/Processo de avaliação de impacto aos bens acautelados para o licenciamento ambiental. Brasília: IPHAN, 2015 (Processo 02001.011059/2015-33).

_____. Relatório de conclusão das atividades do Grupo de Trabalho sobre avaliação de impacto ao patrimônio imaterial acautelado. Brasília. (Processo 01450.000971/2022-38)

_____. Instrução Normativa no 006, de 28 de novembro de 2025. Brasília: IPHAN, 2025.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Basic_texts_version_2012-PT.pdf.

A PERTINÊNCIA DA APLICAÇÃO DO TOMBAMENTO SOBRE BENS NATURAIS

Monica Marlise Wiggers[1]
Sidnei Luís Bohn Gass[2]

RESUMO:
O tombamento é um dos instrumentos de reconhecimento e proteção do Patrimônio Cultural Brasileiro, sendo aplicado sobre uma diversidade de tipologias de bens. O presente artigo tem como objetivo discutir a pertinência da sua aplicação sobre bens naturais. Metodologicamente, foram realizadas pesquisas em bibliografias da área do Patrimônio Cultural, como legislações, artigos, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado que abordassem o tombamento de elementos naturais, como formações rochosas e conjuntos florestais. Concluiu-se que, apesar de ser um tema negligenciado, o tombamento de bens naturais é pertinente. Além de ser legalmente possível, possui objetivos e cumpre papel diverso ao das políticas ambientais no reconhecimento e na proteção da natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural, Patrimônio Natural, Políticas Culturais.

Introdução

O Patrimônio Cultural é composto por objetos, elementos, práticas e espaços aos quais são atribuídos significados relacionados à memória e à identidade de indivíduos e coletivos, e aos quais se almeja um reconhecimento público, não havendo uma unidade espacial ou temporal sobre o que é ou pode vir a ser considerado Patrimônio, sendo, portanto, um mundo envolto em subjetividades (Gonçalves, 2002).

Para Choay (2014), Patrimônio é um conceito nômade que passou por um processo de expansão desde o seu surgimento. Essa expansão teve reflexo nas tipologias de bens consideradas patrimonializáveis, momento em que se passou a falar de Patrimônio Natural. Assim, conforme nos aponta Scifoni (2006), historicamente, foi dentro das discussões do campo cultural que nasceram os primeiros debates sobre o

[1]Doutoranda e Mestra em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bacharel em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Geógrafa na Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (Sedac). E-mail: moni_lise@yahoo.com.br
[2]Doutor e Mestre em Geografia (UFRGS), bacharel e licenciado em Geografia pela Universidade Regional do Noroeste do RS (UNIJUÍ). Professor da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) e do Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFRGS). E-mail: sidneibohngass@gmail.com

Patrimônio Natural.

Em uma escala internacional, as discussões sobre a proteção da natureza vinculadas às discussões culturais foram conduzidas principalmente pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a partir da década de 1940 (Ribeiro e Zanirato, 2008; Trevisan, 2016). Já no Brasil, ainda na década de 1930, por meio da promulgação do Decreto Lei n.º 25 (Brasil, 1937) - o qual regulamenta o instrumento do tombamento - a proteção da natureza no âmbito das políticas culturais foi legalizada. Esse entendimento foi ratificado pela promulgação da Constituição Federal do Brasil, de 1988, mais especificamente em seu artigo 216 (Brasil, 1988), que define os elementos que constituem o Patrimônio Cultural Brasileiro.

Segundo Souza Filho (1999), o tombamento é um ato administrativo do poder público cujo efeito é oficializar um bem enquanto Patrimônio coletivo, impondo um regime especial de uso e gestão a fim de protegê-lo para as futuras gerações. O tombamento pode se dar sobre bens da União, dos Estados e dos Municípios, e também de pessoas físicas e jurídicas, e devem ser inscritos em pelo menos um dos quatro livros tombo: 1) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: 2) Livro do Tombo Histórico, 3) Livro do Tombo das Belas Artes ou 4) Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Assim, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, responsável pelos tombamentos em âmbito federal, realizou a aplicação do instrumento sobre alguns bens naturais ao longo dos anos desde 1937, conforme pode ser verificado na planilha de bens acautelados pelo órgão disponibilizada em sua página eletrônica (IPHAN, 2026). Além disso, seguindo os passos da autarquia federal, diversos órgãos estaduais e municipais também realizaram o tombamento de bens naturais. Como exemplo, citam-se os casos da Serra do Japi, Guaxinduva e Jaguacoara, tombada no Estado de São Paulo no ano de 1983 (Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas de São Paulo, 2025) e do Sítio Geológico - Estrias Glaciais de Witmarsum, tombado pelo Estado do Paraná no ano de 2008 (Governo do Estado do Paraná, 2025).

Apesar desse histórico, o Patrimônio Natural é um tema pouco discutido nas Ciências Humanas e Sociais (Karpinski, 2018) e vem sendo negligenciado pelos órgãos públicos do campo cultural (Pereira, 2018), principalmente após a promulgação das políticas ambientais, com destaque para o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (Brasil, 2000). Aponta-se que, no universo de 2.481 processos de tombamento abertos pelo IPHAN entre 1937 e 2024, somente 110 foram classificados como correspondendo a Patrimônios Naturais, perfazendo apenas 4,40% do total e, desses 110 processos, somente 22 resultaram na proteção do bem (Wiggers, 2024).

Nesse contexto, o presente artigo visa discutir a pertinência da aplicação do instrumento do tombamento sobre bens naturais na atualidade, visando contribuir com pesquisadores, órgãos públicos e sociedade civil interessados no tema.

Metodologia

Metodologicamente, foram realizadas pesquisas em bibliografias da área do Patrimônio Cultural, como legislações federais e estaduais, artigos publicados em periódicos, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado de diversas áreas do conhecimento, com destaque para às áreas da Geografia e do Direito, seguidas da História e da Sociologia, que abordassem o tombamento de elementos naturais, como formações rochosas, fósseis, corpos e cursos d'água, conjuntos florestais, entre outros. Também foram realizadas pesquisas nas páginas eletrônicas de órgãos de patrimonialização, tanto de processos, quanto de notícias, sobre a proteção de bens naturais por meio de instrumentos do campo cultural.

Essas leituras subsidiaram a discussão sobre a pertinência da aplicação do tombamento sobre bens naturais na atualidade, abordando tanto questões de âmbito legal, quanto conceitual e prático, dando origem aos resultados apresentados no capítulo a seguir.

Resultados

O tombamento de bens naturais foi oficializado no texto do Decreto Lei n.º 25

(Brasil, 1937), que segue válido e aplicável até hoje, o qual aponta que:

> Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interêsse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (...) § 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pelo natureza ou agenciados pelo indústria humana (Brasil, 1937, art.1).

Além disso, a Constituição Federal do Brasil, de 1988, em seu artigo 216, inclui elementos naturais em sua descrição do que constitui o Patrimônio Cultural nacional:

> Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988, art. 216).

Rabello (2009) argumenta que a condição para um tombamento é que a coisa a ser tombada possua valor cultural, e que o objetivo do instrumento seja a sua conservação, no sentido de proteger do dano, da mutilação e da descaracterização. O importante é proteger as condições básicas que permitam a continuidade das características que fizeram o bem ser um Patrimônio. Nesse sentido, a autora aponta que é incorreto ler conservação como sinônimo de permanência absoluta ou de completa inalterabilidade, principalmente se o bem tombado em si é dinâmico:

> (...) um rio não pode ter suas águas paralisadas, pois é de sua natureza a água corrente, e que nunca serão as mesmas; no caso, o importante é a conservação de sua paisagem enquanto rio, dentro dessas suas condições naturais. Por outro lado, a conservação não implica impedimento do desaparecimento natural; pelo contrário, conserva-se para que a coisa cumpra o seu ciclo natural, evitando-se que, antes de cumpri-lo, o ato proposital ou intencional venha a destruí-la ou descaracterizá-la. Assim, podemos deduzir que, em princípio, não é juridicamente inadequado o tombamento de bens naturais, especialmente daqueles que possam ter características básicas de

> permanência, a fim de atender o objetivo da lei, que é sua conservação natural (Rabello, 2009, p. 84).

Indo ao encontro dessas colocações, Silva (2016) aponta que o tombamento não visa “congelar” o bem, encapsular o território ou cristalizar as dinâmicas ecológicas, mas sim reconhecer sob um olhar diferenciado bens naturais que possuem valores culturais, e que são importantes para a sociedade.

Assim, do ponto de vista legal, Freitas e Carell (2023) são categóricos ao afirmar que “bens naturais também podem ser tombados pelo IPHAN e órgãos estaduais e municipais similares que, assim agindo, estarão cumprindo o compromisso constitucional previsto no art. 225, “caput” da Constituição Federal” (Freitas e Carell, 2023, p. 20). Este artigo trata do direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, considerando a cultura como parte integrante do meio ambiente. Para os autores, existe um arcabouço legal que autoriza o tombamento de bens naturais, a imposição de limitações ao exercício do direito de propriedade e sanção administrativa nos casos de infração ao Patrimônio Natural acautelado.

Do ponto de vista conceitual e prático, Rabello (2009; 2015) e Crispim (2019) apontam que há diferenças entre o processo de proteção de uma área natural por meio de políticas ambientais, como as Unidades de Conservação, e quando protegidas por políticas culturais, como o tombamento. As motivações das proteções, os objetivos de cada uma delas, os valores analisados nos processos, os efeitos jurídicos e a forma de gestão da área são diversos. Assim, as proteções de ambos os campos não se anulam e não devem ser confundidas.

Segundo Fonseca (2009), a proteção da natureza pelas políticas ambientais destina-se à proteção dos sistemas ecológicos, enquanto a proteção da natureza por meio das políticas patrimoniais engloba valores mais amplos, como os valores históricos, simbólicos e identitários. Nesse mesmo sentido, Pereira (2023) argumenta que não são somente edificações, conjuntos urbanos e outras construções humanas que participam da construção do imaginário e dos sentidos dos brasileiros, mas também a natureza: a Serra do Mar, o Rio Francisco ou o Pantanal. Para o autor, essa dimensão social e subjetiva dos bens naturais não está presente nos instrumentos de proteção que focam

em questões ecológicas.

Assim, uma área natural pode não ter as características e valores para ser considerada uma unidade de conservação, como a presença de espécies endêmicas ou ameaçadas de extinção, mas pode ter características e valores que a tornem um Patrimônio Cultural, assim como o contrário também pode ocorrer, uma área natural pode possuir características e valores para ser considerada uma unidade de conservação e não para ser patrimonializada.

Corroborando com essas percepções, Delphin (*apud* Braghirolli, 2009) apontou em parecer técnico sobre um pedido de tombamento de uma área de campo no estado do Rio Grande do Sul, onde ocorreu uma batalha histórica no contexto da Guerra Farroupilha (1835-1845), que deveriam ser:

> (...) descartadas propostas de criação de unidades de conservação como as que constam do Sistema Nacional de Unidades de Conservação, por serem afeitas à área ambiental e por não incluírem o reconhecimento prevalecente dos atributos culturais (...). Muitas vezes, por falta de familiaridade com o assunto, órgãos culturais são omissos ao transferir aos órgãos ambientais a responsabilidade de preservação, limitando-se a promover sua declaração como Área de Proteção Ambiental. O valor exclusivamente cultural de tais sítios só pode ser reconhecido por órgãos culturais (Delphin *apud* Braghirolli, 2009, p. 28).

Pereira (2023) aponta, ainda, que não existe um problema legal ou conceitual na aplicação do tombamento sobre bens naturais, mas sim:

> (...) na forma como os agentes do patrimônio mobilizam o instrumento, descontextualizado do atual contexto social, político e cultural brasileiro, bem como das atuais disposições constitucionais, limitando sua potencialidade (Pereira, 2023, p. 248).

Para o autor, existe um *ajuste autorizado do Patrimônio Natural,* formado por uma tríade de ações. A primeira trata da exclusão do tema das práticas de identificação e reconhecimento realizadas pelos órgãos patrimoniais; a segunda diz respeito à flexibilização da proteção de patrimônios naturais já reconhecidos pelo campo da cultura com a sua negação-delegação de tutela transferida aos órgãos ambientais; e a terceira ação diz respeito ao corporativismo profissional das áreas que detêm o status de especialistas do campo do Patrimônio, e que oferecem resistência à incorporação de

tipologias de bens que sejam de fora do domínio de suas formações (Pereira, 2023).

A primeira ação da tríade pode ser observada, por exemplo, no teor das publicações do IPHAN em sua página eletrônica. Na aba sobre Patrimônio Natural, são abordadas somente as áreas naturais reconhecidas pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. Não há menção a tombamentos de patrimônio natural pelo órgão ou a pedidos de tombamento envolvendo essa tipologia de bem. Além disso, no campo de busca de conteúdo da página, a última publicação sobre bens naturais tombados data do ano de 2015 (IPHAN, 2025).

Com relação à segunda ação, um exemplo que a ilustra diz respeito à delegação de competência de gestão do bem Mata Atlântica e Ecossistemas Associados, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul - IPHAE. Atualmente, quem responde por esse Patrimônio Cultural são a Secretaria de Meio Ambiente e Infraestrutura (SEMA) e a Fundação Estadual de Proteção Ambiental Henrique Luis Roessler (FEPAM), conforme portaria publicada em Diário Oficial (Rio Grande do Sul, 2018).

Sobre o corporativismo profissional, é inegável que o tombamento de bens naturais e sua gestão exigem a diversificação do corpo técnico dos órgãos de Patrimônio, com a entrada de profissionais das mais diversas áreas, como geografia, biologia e geologia, entre outras, o que acabaria por causar uma disputa de vagas e, principalmente, de espaço, com áreas já consagradas dentro dos institutos.

Apontamento semelhante ao de Pereira (2023) foi feito por Crispim (2016), quando o autor avaliou a atuação do órgão estadual responsável pelo Patrimônio Cultural em São Paulo, argumentando que existe uma visão conservadora por parte do campo da preservação que impede a compreensão da natureza enquanto um Patrimônio Cultural. Além disso, o autor aponta que existe uma interpretação de que este tema seja um intruso, pertencendo ao mundo das discussões ambientais.

Para Scifoni (2006), o Patrimônio Natural é uma tipologia de Patrimônio Cultural, e não uma categoria à parte, uma vez que a natureza possui uma inegável dimensão cultural que se faz presente na formação das sociedades e grupos humanos.

Ribeiro e Zanirato (2008) traçam reflexão semelhante, apontando que:

> O patrimônio cultural se refere às manifestações materiais e imateriais, tangíveis e intangíveis que afirmam e promovem a identidade cultural de um povo e que são transmitidas de geração a geração. Uma definição como esta implica em compreender que os seres humanos são produtores de cultura e que a identidade cultural de um povo é forjada no meio em que ele vive. Por isso, o ambiente também é patrimônio (Ribeiro e Zanirato, 2008, p. 278).

No entanto, não é qualquer bem natural que pode ou deve ser reconhecido enquanto Patrimônio Cultural e protegido pelo instrumento do tombamento, mas sim, aqueles portadores de referência à identidade, à ação ou à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, reconhecimento este que não foi suprido ou sobreposto por nenhuma política ambiental e continua sendo uma competência dos órgãos do campo da cultura. Para Rabello (2015), a relação do bem com a identidade, a ação e a memória desses grupos deve ficar explícita, aparecendo na sua caracterização e na sua valoração, balizando as ações de gestão do Patrimônio: o que deve ser preservado e quais intervenções ele pode sofrer. Essa preocupação é central para, dialogando com os apontamentos de Rabello (2009), podermos conservar elementos que são dinâmicos por sua natureza.

Assim, conforme nos aponta Diniz (2021), a natureza pode ser considerada Patrimônio Cultural por sua relação com apropriações, usos, práticas de trabalho e de reprodução cultural, memórias, formas de habitar, de lazer e de contextos cotidianos.

Importa saber que bens naturais também podem ser protegidos por meio do Registro na categoria de lugar. O Registro é um instrumento de proteção voltado à salvaguarda do Patrimônio Imaterial, foi regulamentado por meio do Decreto n.º 3.551, no ano de 2000 (Brasil, 2000) e, nos moldes do tombamento, também destinou 4 livros para a inscrição dos bens, sendo eles: o livro dos Saberes, o livro das Celebrações, o livro das Formas de Expressão e o livro dos Lugares, este último sendo destinado a “mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”.

Assim, em 2006, ocorreu o Registro da Cachoeira de Iauaretê, no estado do Amazonas, Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papurí:

> Localizada na região do Alto Rio Negro, distrito de Iauaretê, município de São Gabriel da Cachoeira, ela corresponde a um lugar de referência fundamental para os povos indígenas que habitam a região banhada pelos rios Uaupés e Papuri. Várias das pedras, lajes, ilhas e paranás da Cachoeira simbolizam episódios de guerras, perseguições, mortes e alianças descritos nos mitos de origem e nas narrativas históricas destes povos. Locais onde ocorreram fatos marcantes relacionados à criação da humanidade e ao surgimento de suas respectivas etnias. Esses lugares remetem à criação das plantas, dos animais e de tudo o que seria necessário à vida no local e à sobrevivência dos descendentes dos primeiros ancestrais. No processo de Registro estão documentados 17 desses pontos de referência na Cachoeira de Iauaretê, testemunhos fundamentais da fixação desses grupos naquele território (IPHAN, 2006, s. p.).

Esse processo é um exemplo de patrimonialização da natureza pelo que ela representa culturalmente e não por questões relacionadas a valores ecológicos. Porém, diferentemente do tombamento de bens naturais, o registro enquanto lugar se destina a espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas, o que pode estar presente, mas não é necessário, para justificar um tombamento de espaço ou bem natural.

Outra questão importante a ser discutida é que, apesar de políticas da área ambiental e seus instrumentos terem funções diversas das políticas da área cultural, nada impede que haja sobreposição de proteções quando a natureza dos instrumentos assim permitir, ou seja, há casos em que a área pode estar protegida pelas legislações ou instrumentos ambientais e também ser tombada (Freitas e Carell, 2023).

Da mesma forma, pode haver sobreposição de instrumentos do campo cultural sobre um bem. Já é conhecida a existência de bens tombados em mais de uma instância (municipal, estadual e federal). A Cachoeira de Iauaretê, anteriormente citada, além do Registro enquanto um Patrimônio Imaterial na categoria lugar, também pode ser discutida enquanto um Patrimônio Material, passível de tombamento, na categoria Natural.

Visando ilustrar as discussões teóricas levantadas, apresenta-se, como exemplo de reconhecimento e proteção de um bem natural enquanto Patrimônio Cultural por meio do tombamento, o caso do Jardim Paleobotânico de Mata, inscrito no Livro do

Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE).

O município de Mata, com apenas 4.698 habitantes (IBGE, 2022), localiza-se no interior do Rio Grande do Sul. Do ponto de vista de suas características físicas, ele está inserido na unidade geomorfológica da Depressão Central, região de rochas sedimentares que possibilitam a formação e preservação de material fóssil, e em área de transição entre os biomas Pampa e a Mata Atlântica.

O Jardim Paleobotânico (Figura 1) conta com 3,5 hectares e é administrado pela Prefeitura da cidade. Em sua área, afloram troncos fossilizados de árvores da era Mesozóica (250 milhões de anos atrás) de vários tamanhos, além de exemplares fósseis realocados de outros lugares do município para ali serem preservados (IPHAE, 2018).

Figura 1: Jardim Paleobotânico de Mata. A: vista da entrada do Jardim, B: fóssil aflorando.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O Parecer de Tombamento do bem apontou que o local caracteriza-se por:

(...)

> - ser um sítio de valor paleontológico, paisagístico e científico;
> - poder ser considerado um monumento natural, sítio ou paisagem que importe conservar e proteger pela feição notável com que foi dotado pela natureza;
> - constituir-se em registro relevante para a compreensão da evolução da história do planeta e consequentemente para a história do ambiente atualmente ocupado pela sociedade e no qual ela desenvolve suas relações; representar, juntamente com os demais sítios e afloramentos fósseis da mesma tipologia na região (lenhos fossilizados), um registro único no contexto sul-rio-grandense;
> - preservar elementos integrantes da identidade regional, uma vez que conta a história do patrimônio fóssil que está inserido na paisagem e no cotidiano da região (Casas, praças todas com fósseis presentes na arquitetura, quando não tinha legislação proibindo isso, orgulho da cidade os fósseis antigos, o turista que vem ver o fóssil…..);
> - configurar-se em tipologia de bem que, apesar de fazer parte da diversidade de elementos que compõem o Patrimônio Cultural Estadual, ainda não havia sido acautelado por este Instituto (IPHAE, 2018, s. p).

Observa-se que são expressamente nomeados os valores paleontológico, paisagístico e científico, mas também podem ser identificados os valores de raridade, de identidade e de memória. Aponta-se que o Patrimônio Fossilífero em questão está presente na paisagem e no cotidiano dos moradores da região (Figura 2), em praças, na fachada de órgãos públicos, no acervo do museu municipal, sendo motivo de orgulho para a comunidade e um símbolo da “cidade da pedra que foi madeira”, conforme consta na fachada da Prefeitura.

Assim, os fósseis estão presentes na construção do município, não só no que diz respeito à sua história natural, mas também à sua história social. Eles foram e continuam sendo responsáveis por trazer à cidade pesquisadores e turistas, movimentando atividades educativas, culturais e econômicas, dando nome, cara e marca para a cidade de Mata.

Figura 2: prédios e espaços públicos de Mata com a presença da madeira fossilizada.



Legenda: A e B - Museu municipal, C - Câmara Municipal, D - Escola Estadual, E - praça e igreja, F - Prefeitura.
Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Com relação à gestão do bem, o IPHAE acompanha obras no entorno e na área do Jardim Paleobotânico que possam impactá-lo, já tendo oferecido orientações sobre um projeto de construção de um centro cultural para o recebimento de visitantes (IPHAE, 2022). Essa atuação é possível porque o bem é reconhecido e protegido enquanto um Patrimônio Cultural, por ser portador de referências para a comunidade municipal.

Considerações finais

As políticas ambientais não suprem, não se sobrepõem e também não tornam obsoleta a aplicação do tombamento no reconhecimento e na proteção de bens naturais, uma vez que essas políticas não avaliam questões simbólicas e subjetivas atreladas à

esfera cultural, e sim, características ecológicas específicas.

Portanto, tanto do ponto de vista legal, quanto do ponto de vista conceitual e prático, a aplicação do instrumento do tombamento sobre bens naturais é pertinente, devendo ser destinada àqueles portadores de referência à identidade, à ação ou à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Essa relação deve constar de forma explícita na descrição e na valoração do bem, visando principalmente a sua melhor gestão.

Espera-se que o presente artigo possa contribuir com as discussões do campo da patrimonialização, qualificando a atuação dos órgãos patrimoniais na instrução de processos de tombamento de bens naturais, bem como subsidiando a sociedade civil no encaminhamento de solicitações de tombamento desta tipologia de Patrimônio Cultural.

Referências bibliográficas

BRAGHIROLLI, Ângelo Carlos Silveira (org.). *Paisagens do Sul:* pareceres de Carlos Fernando de Moura Delphim sobre bens patrimoniais do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, IPHAN, IPHAE, 2009. 144 p.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília: Presidência da República, 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 09 maio 2022.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 09 maio 2022.

BRASIL. *Lei no 9.985, de 18 de julho de 2000*. Regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2000b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9985.htm. Acesso em: 5 dez. 2022.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Teresa Castro. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014. 306 p.

CRISPIM, Felipe Bueno. *Entre a Geografia e o Patrimônio*: estudo das ações de preservação das paisagens paulistas pelo Condephaat (1969-1989). São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2016. 281 p.

DINIZ, Francisco Perpétuo Santos. Patrimônio Natural e suas relações com espaços e territórios subalternos na Amazônia. Campo Grande, GEOFRONTER, v. 7, p. 01-23, 2021.

FREITAS, Vladimir Passos de; CARELLI, Paola. Hipóteses e a relevância do tombamento do patrimônio cultural e natural no Brasil. *Revista Jurídica Luso-Brasileira*, Lisboa, ano 9, n. 1, p. 1427-1451, 2023. Disponível em: https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2023/1/2023_01_1427_1451.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. p. 108–123.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. *I - Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.* Patrimônio Cultural – Bens Tombados. Disponível em: <https://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/I-Livro-do-Tombo-Arqueologico-Etnografico-e-Paisagistico> Acesso em: 23 set. 2025.

IBGE. Portal das Cidades. *Dados do Censo de 2022*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>. Acesso em: 10 set. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO (IPHAE). *Histórico.* Processo n. 18-1100/481-4. Porto Alegre, 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO ESTADO (IPHAE). *Processo Administrativo Eletrônico n. 22/1100-0000345-3*. Preservação e controle do patrimônio cultural: bens culturais materiais: análise de projeto. Rio Grande do Sul, 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Bens tombados*. Brasília, 2026. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126. Acesso em: 4 jan. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Iphan entrega o Certificado de Patrimônio Cultural da Cachoeira do Iauaretê às comunidades indígenas. *Portal IPHAN*, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1712/iphan-entrega-o-certificado-de-patrimonio-cultural-da-cachoeira-do-iauarete-as-comunidades-indigenas. Acesso em: 5 jan. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Patrimônio natural.* 2025. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/414. Acesso em: 30 jan. 2025.

KARPINSKI, Cezar. Patrimônio natural, documentação e pesquisa. *Transinformação*, Campinas, v. 30, n. 3, p. 314-323, 2018. Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/transinfo/article/view/5972. Acesso em: 23 dez. 2025.

PEREIRA, Danilo Celso. Patrimônio Natural: atualizando o debate sobre identificação e reconhecimento no âmbito do Iphan. *Revista CPC*, v.13, n.25, p.34-59, jan./set. 2018.

RABELLO, Sonia. *O Estado na preservação dos bens culturais:* o tombamento. Rio de Janeiro: Iphan, 2009. 156 p.

RIBEIRO, Wagner Costa; ZANIRATO, Silvia Helena. O patrimônio natural sob proteção. A construção de um ordenamento jurídico. *Revista de História*, n. 158, p. 277-300, 2008.

RIO GRANDE DO SUL. Súmula de Convênio - Delegação de Competências da SEDACTEL à FEPAM. *Diário Oficial do Estado*, Porto Alegre, ano LXXVI, n. 64, p. 156, 5 abr. 2018

SCIFONI, Simone. *A construção do patrimônio natural*. 2006. 294 p. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas. *Resoluções de tombamento e registro*. 2025. Disponível em: https://www.cultura.sp.gov.br/sec_cultura/CONDEPHAAT/Bens_Protegidos/Resolucoes_de_tombamento_Registro. Acesso em: 23 set. 2025.

SILVA, Débora Cristina da Silva. *Os Banhados em Nós e Nós nos Banhados*: Patrimônio Cultural, Material e Natural da Bacia Hidrográfica do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul. Novo Hamburgo: Gráfica Camaleão, 2016.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. *Bens Culturais e Proteção Jurídica*. 2 ed. Porto Alegre: EU, 1999. 179 p.

TREVISAN, Fernanda Lodi. A inclusão da natureza na conservação do Patrimônio Mundial. *In*: XVIII ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 2016, São Luis. *A construção do Brasil: geografia, ação política e democracia.* São Luis, 2016.

WIGGERS, Monica Marlise. Atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sobre o patrimônio natural no Brasil. *Patrimônio e Memória*, v. 20, n. 2, p. 53–74, 2024. DOI: https://doi.org/10.5016/pem.v20i2.2866

CULINÁRIA TRADICIONAL E POPULAR SOB SALVAGUARDA: OS DESAFIOS DA IMPLANTAÇÃO E APLICAÇÃO DO MARCO REFERENCIAL DA GASTRONOMIA COMO CULTURA.

Alexandre Fernandes Correa[1]
Laís Buriti de Barros[2]

RESUMO:
Trabalho analisa a efetividade da Lei nº 7.180/2015, que estabelece a gastronomia como cultura, com foco no Norte Fluminense; dispositivo legal difundido em outros estados e municípios da federação. A culinária popular tradicional tem sido valorizada em recentes políticas culturais articuladas. Por meio de análise bibliográfica, documental e entrevistas identificam-se obstáculos à aplicação da lei (refração), com baixa visibilidade, limitada articulação intersetorial e ausência de estratégias de implementação. Todavia, a Lei apresenta potencial para fortalecer a segurança alimentar, a economia criativa e a valorização dos saberes locais.

PALAVRAS-CHAVE: gastronomia; culinária tradicional; legislação; cultura alimentar.

Diga-me o que comes,
e eu te direi quem és.

Brillat-Savarin.

O presente ensaio é resultado do projeto de pesquisa *Culinária Macaense: receitas, serviços gastronômicos e identidade regional*[3] que, entre outros aspectos, analisa as dificuldades de implementação da Lei Estadual nº 7.180/2015 do Marco Referencial da Gastronomia como Cultura, com foco na valorização da culinária tradicional e popular na região Norte Fluminense do Rio de Janeiro. Nesta análise também se considera a difusão recente do marco referencial fluminense em outros estados e municípios da federação[4].

[1]Sociólogo. Doutorado Ciência Sociais (PUC/SP). Professor Associado CM UFRJ Macaé: alexfcorrea@macae.ufrj.br
[2] Nutricionista. Doutorado em Higiene Veterinária e Processamento Tecnológico de Produtos de Origem Animal (UFF). Professora Associada INJC/UFRJ: laisburiti@nutricao.ufrj.br
[3] Pesquisa registrada na Plataforma Brasil, processo: CAAE Nº39431620.1.0000.5699.
[4] Registra-se no país Leis semelhantes em municípios e estados da federação: Lei Nº 10.468/2016 -

A Lei nº 7.180/2015 é fruto de uma iniciativa pioneira visando promover a gastronomia como cultura, reconhecendo-a como patrimônio material e imaterial de comunidades tradicionais, além de estabelecer, entre um vasto rol de ações públicas, a promoção da educação alimentar e nutricional, e fortalecer a identidade cultural e a inclusão social (2015, ALERJ).

A culinária da região Norte Fluminense caracteriza-se por uma rica mistura de influências étnicas e culturais, segundo padrões característicos do processo civilizatório nacional. Quando se invoca a possibilidade da existência de culinária típica regional fluminense, destaca-se a capacidade das populações em materializar e produzir identidades culturais ao expressar adesão a tradições populares singulares, frutos da dialética entre processos e sistemas alimentares gerais e a introdução de ingredientes regionais e locais peculiares; marcando particularidades nas dietas. A comida típica transcende sua função alimentar ao simbolizar experiências vivenciadas no avanço sobre os biomas, ecossistemas e espaços geográficos, evocando memórias do passado e estabelecendo conexões significativas com o presente:

> A culinária é um dos modos pelos quais as identidades assumem materialidade. A comida típica não é qualquer comida; representa experiências vividas, representa o passado e, ao fazê-lo, o coloca em relação com os que vivenciam o presente. (MORAIS, 2011, p. 243).

Dessa forma, torna-se essencial reiterar a importância da valorização da diversidade biológica e cultural, com ênfase na culinária regional. Influenciada por grupos étnicos eventualmente resistentes à homogeneização, a culinária permanece como elemento central da afirmação das identidades locais, manifestas nos usos de ingredientes e técnicas tradicionais transmitidos entre gerações. Esta perspectiva revela-se calcada no estilo etnográfico de pesquisa, quando visa atender a uma abordagem relativizadora sobre a culinária brasileira; e também parte do pressuposto que a modernidade tem destruído formas de comer historicamente associadas à identidade da cozinha brasileira. Na base deste estudo sobre culinária está, portanto, a pesquisa etnográfica de receitas, ingredientes e técnicas tradicionais – eruditamente

Estado de Mato Grosso; Lei Nº 20.538/2019 - Estado de Goiás; Lei Nº 12.092/2021 - Estado da Paraiba; Lei Nº 2.898/2022 - Santo Amaro da Imperatriz/SC; Lei Nº 3458/2025 - Manaus/AM.

justificada como trabalho de ‘resgate cultural’ (DÓRIA, 2021, p. 78). Preservar através da pesquisa esses patrimônios (i)materiais, incluindo tanto os saberes culinários quanto às técnicas de preparo, é crucial para salvaguardar a cultura local e resistir à padronização global[5].

Inicialmente, é preciso enfatizar que a Lei Estadual nº 7.180/2015 do Rio de Janeiro alinha-se aos princípios orientadores da *Política Nacional de Alimentação e Nutrição* (BRASIL, 2011) ao promover a segurança alimentar e nutricional e garantir o direito à alimentação adequada pelo fortalecimento das ações de alimentação e nutrição no sistema de saúde; assim como à *Política Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional* (BRASIL, 2010). Soma-se a estas normativas o *Guia Alimentar para a População Brasileira* (BRASIL, 2014), consolidando práticas alimentares que respeitem a diversidade cultural e local, e incentivando escolhas alimentares saudáveis e variadas que não prejudiquem os saberes tradicionais e culturais da alimentação no Brasil:

> As políticas públicas voltadas ao campo da alimentação, avançaram consideravelmente nas últimas duas décadas no Brasil, com a criação de políticas públicas como a *Política Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional* – PNSAN (2010) e a *Política Nacional de Alimentação e Nutrição* – PNAN (2012) para citarmos algumas. A PNSAN (2010) foi instituída no intuito de promover a segurança alimentar e nutricional, objetivando: atuar sobre os fatores condicionantes da insegurança alimentar e nutricional no Brasil; articular programas e ações de diversos setores; promover sistemas sustentáveis de base agroecológica e; incorporar à política de Estado o respeito à soberania alimentar e a garantia do direito humano à alimentação adequada (BRASIL, 2010). A PNAN (2012) surgiu com o propósito de promover a melhoria das condições de alimentação, nutrição e saúde da população brasileira, recomendando uma alimentação saudável em acordo com as necessidades de cada fase do curso da vida e com as necessidades alimentares especiais; referenciada pela cultura alimentar e pelas dimensões de gênero, raça e etnia; acessível do ponto de vista físico e financeiro; harmônica em quantidade e qualidade; baseada em práticas produtivas adequadas e sustentáveis, com quantidades mínimas de contaminantes físicos, químicos e biológicos (BRASIL,

[5] Aspectos regionais e locais da pesquisa de campo empreendida no Norte Fluminense, especialmente em Macaé, encontram-se nos textos referenciados e serão comentados ainda neste texto (CORREA & BARROS, 2022).

2012). (CASEMIRO, 2019, p. 49-50).

Os avanços na legislação de amparo às políticas alimentares foram notáveis nestas últimas décadas, consagrando dispositivos e marcos referenciais de grande importância. A despeito de revezes recentes, com o advento de governos centrais reacionários e retrógrados[6], recuperou-se a linha de avanços progressistas no setor. No que tange as políticas alimentares merece destaque na referida Lei a articulação com o Marco de Referência da Educação Alimentar e Nutricional:

> Art. 4º. Inciso V – Fomentar o estudo das práticas alimentares regionais e locais nos Projetos Políticos Pedagógicos da Educação Básica no Estado do Rio de Janeiro de forma transversal e interdisciplinar, conforme previsto na Lei 11.947/2009 (Lei de Alimentação Escolar), em que a Educação Alimentar e Nutricional deve perpassar o currículo escolar; a Resolução/CD/FNDE nº 26, de 17/06/2013, em que o alimento passa a ser considerado ferramenta pedagógica; e o Marco de Referência da Educação Alimentar e Nutricional.

No esforço de promover uma política de garantia de uma alimentação verdadeira, contra a invasão dos ultraprocessados[7], a articulação destes dispositivos legais com o Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE) é crucial para a política de preservação dos gostos e sabores regionais e locais; isso especialmente num contexto de intenso fluxo migratório de trabalhadores nas cidades com enclaves de complexos industriais; especialmente os petrolíferos e termoelétricos – como é o que ocorre desde os anos de 1970 no Norte Fluminense.

Com a intensa diversidade migratória que sempre caracterizou a formação do país, e a intensificação desse processo em polos industriais, as práticas alimentares locais têm sofrido impactos significativos. Abrindo o panorama do espaço social investigado, ficou evidente, por exemplo, que a presença de trabalhadores estrangeiros em Macaé e Norte Fluminense, especialmente da indústria do petróleo e gás, trouxe impactos significativos para a culinária e os hábitos alimentares locais. Essa influência é

[6] Governos de Michel Temer (2016-18) e Jair Bolsonaro (2018-2022).

[7] Sobre os riscos do consumo dos ultraprocessados para a saúde humana, ver texto específico sobre o tema *Gastronomia como cultura e a emergência das novas fomes: políticas culturais, culinárias e saúde alimentar* (CORREA, 2025).

resultado da diversidade cultural trazida por profissionais de diferentes países, além de trabalhadores europeus e latino americanos. A pesquisa descreveu aspectos sobressalentes desse processo de transformação da paisagem alimentar macaense e norteflu minense, especialmente nos estudos sobre o ciclo de festivais gastronômicos promovidos na região desde as primeiras décadas dos anos 2000 (CORREA & BARROS; 2022).

No artigo de Sheila de Abreu e Silva e Teresa Faria, *Migração em Macaé: Impactos da Industrialização no Processo de Urbanização* encontram-se dados que descrevem com propriedade o cenário da migração na região macaense, oferecendo elementos importantes para identificação das origens dos migrantes nacionais e estrangeiros (Abreu e Silva, 2012).

O fluxo migratório que atingiu o município de Macaé foi de grande impacto no que se refere ao aumento populacional do município que, desde a década de 70, cresceu na ordem de 315,8%. Em 2000, segundo os dados do IBGE, Macaé apresentava uma população de 132.461 habitantes, aproximadamente 1/5 do total de habitantes da Região Norte Fluminense e menos de 1% da população do Estado do Rio de Janeiro. Deste total, mais de 46% eram migrantes, um percentual muito mais elevado que o da Região Norte Fluminense (22,43%). (ABREU e SILVA, 2012, p. 119).

O quadro das origens da população migratória nacional indica que o estado federativo com o maior percentual de migração no período (IBGE 2000) foi o Estado do Rio de Janeiro (63,1%), seguido de Minas Gerais (7,7%), Bahia (7,4%) e Espírito Santo (5,8%). Estes dados confirmam que Macaé tornou-se um polo recente de atração para brasileiros residentes em regiões circunvizinhas e de outros municípios do próprio Estado do Rio de Janeiro.

Na Pesquisa Domiciliar realizada pelo programa Macaé cidadão, em 2006/2007, apresentava um quantitativo de 691 pessoas estrangeiras residentes. Deste demonstrativo os residentes migrantes oriundos dos países da América Latina destacam-se, seguidos pelos residentes migrantes dos países da Europa e em seguida pelos residentes migrantes dos EUA. Especificando as maiores presenças tem-se,

norte-americanos (9,7%), argentinos (9%), colombianos (8%), portugueses (7,7%), chilenos (7,2%), franceses (5,5%), bolivianos (3,9%), peruanos (3,8%), uruguaios (3,5%), espanhóis (3,5%), venezuelanos (3,2%), entre outros com índices menores (Abreu e Silva, 2012, p. 122). Quanto à migração de estrangeiros para Macaé, o Censo Demográfico de 2010 (IBGE) registrou um quantitativo de 589 estrangeiros residentes na cidade, um percentual de 0,08% do total de habitantes.

Destarte, diante de um quadro rico em diversidade, a culinária comercial local tendeu a refletir a demanda desse fluxo migratório plural, ao atrair pelo gosto e paladar tanto de turistas quanto de trabalhadores nacionais e estrangeiros, buscando tanto pratos típicos brasileiros quanto opções internacionais.

Deste modo, desde 1970, quando recebeu as primeiras instalações industriais petrolíferas, Macaé vem configurando uma cena gastronômica diversificada no Norte Fluminense, influenciada pela migração de trabalhadores de outras regiões do Brasil, majoritariamente fluminense, mas com forte presença de trabalhadores nordestinos e de outros países latino americanos.

Neste contexto de mudanças no perfil demográfico da região estudada, a aprovação do Marco da Gastronomia como Cultura (2015/RJ) trouxe novas oportunidades para a valorização e o desenvolvimento dessas práticas, especialmente por meio de políticas públicas no Rio de Janeiro. A Lei nº 7.180 busca fortalecer as tradições alimentares e culturais, destacando saberes enraizados e a inter-relação entre comida, sociedade e território:

> Art. 2º Para fins desta Lei, considera-se gastronomia como:
> I - A gastronomia é cultura material e imaterial, reconhecida como patrimônio de grupos familiares, imigrantes, migrantes, povos e comunidades tradicionais, como os indígenas, os quilombolas, as comunidades de matriz africana ou de terreiro, os extrativistas, os caiçaras e os pescadores artesanais.
> II - uma das diversas formas de aprendizado social de transmissão cultura - dos saberes, dos sabores, dos cheiros, da história, da memória e do afeto; aproximando o local de produção com o local de consumo; quem produz alimentos de quem prepara e consome fortalecendo, assim, a identidade cultural de uma população.
> III - uma das diversas formas de sociabilidade e de transmissão da cultura - dos saberes, dos sabores, dos cheiros, da história, da memória e do afeto; aproximando o local de produção com o local de consumo,

> de quem produz alimentos de quem prepara e consome, fortalecendo a identidade cultural de uma população.
> IV - arte expressada na criação de receitas, combinação de ingredientes e apresentação dos alimentos, como também fonte de inspiração para as demais artes, tais como a literatura, a pintura, a música, a poesia, o cinema, a fotografia e a dança.
> V - compromisso com a saúde, a nutrição, o uso dos recursos naturais e as práticas agrícolas, com respeito aos profissionais envolvidos no trabalho do campo à mesa, tornando-se concreta e acessível com a prática culinária e o compartilhamento da refeição.

Assim, no que tange as alcances desta aborda, somado às perspectivas apontadas mais acima, o estudo visa também identificar os principais desafios e consequências do desconhecimento e da falta de aplicação efetiva desse instrumento. Ao destacar a prática da comensalidade e a preservação dos hábitos alimentares tradicionais, torna-se relevante refletir sobre a contribuição do debate social, cultural e acadêmico das políticas públicas na promoção da saúde e na valorização da cultura alimentar, sobretudo na área da nutrição e da sociologia da culinária e gastronomia brasileira.

Nos domínios da sociologia da culinária, muitos aspectos devem estar na mira do pesquisador atento (DORIA, 2019). É preciso ter em mente as imbricações da vida concreta da população considerando que o mundo real não está compartimentado e é fruto de multiplas determinações. Observa-se, por exemplo, a sociologia da culinária não pode se destacar ou negligenciar a sociologia do trabalho. Veja-se o caso da jornada de trabalho 6x1, sufocante e escravizadora, tornando impossível uma sociabilidade mínima que garanta uma gestão saudável da dieta alimentar dos trabalhadores e suas famílias. Como se poderá dar atenção a uma dieta saudável para as crianças, jovens e adultos, numa unidade doméstica que não há tempo para gerir e administrar as refeições e ingestão de alimentos? Na infância e adolescência é possível que a rede escolar básica, integrada aos processos previstos no PNAE, possa garantir alguma segurança alimentar[8]. Todavia, não é possível que se restrinja este direito ao sistema escolar, pois é preciso que as famílias, no cotidiano dos trabalhadores, possam ter alimentos

[8] Exemplo de ação pública integrada: *Articulação entre ONG e prefeitura eliminou ultraprocessados da merenda escolar em Cumaru (PE)*: https://marcozero.org/articulacao-entre-ong-e-prefeitura-eliminou-ultraprocessados-da-merenda-escolar-em-cumaru/

verdadeiros e saudáveis (articulados ao sistema agroecológico regional e local[9]) nos seus lares; com tempo para gerir e administrar dietas sustentáveis, sociabilidade e convivência desalienada.

É neste contexto que os ultraprocessados, mais baratos e prontos (como os *fast foods*) dominam o cotidiano, destruindo qualquer possibilidade de êxito aos esforços de garantir comida verdadeira nos lares dos trabalhadores. É o que se observa dramaticamente com a juventude, condicionada aos mesmos fatores mercantis, tendo que se subordinar a condições desfavoráveis sob a pressão do consumo e do entretenimento dominado pelo marketing. Todos estes aspectos devem ser articulados numa reflexão política e cultural avançada que não negligencie estas múltiplas determinações em jogo no processo de alimentação das populações (CORREA, 2025).

Na análise dos desafios de implantação e aplicação do dispositivo legal, entre o período da promulgação e a efetividade da Lei nº 7.180/2015, este estudo adota como lente teórica central o conceito de 'refração política' (SANTOS, 2012). Este conceito permite investigar como uma norma jurídica, ao atravessar os diferentes 'meios' do aparato estatal, das dinâmicas territoriais e dos contextos socioculturais, sofre distorções, perde intensidade e vê sua trajetória original desviada.

> De antemão é possível pensar em dois graus de refração política: *refração política parcial* (quando ocorre um desvio igual em algumas das premissas do documento jurídico-político que dá suporte à ação proposta) e *refração política total* (quando ocorrem desvios em quase todos os elementos elencados pela letra dos documentos jurídico-políticos em que a ação proposta se faz presente). Sobre a Refração Política total, cabe indicar que, assim como na Física, em que uma refração total consiste em condição óptica na qual o movimento da luz aproxima-se de modo muito aproximado da propriedade reflexiva, cabe igualmente indicar que refração política (tendente a) total equivale a uma situação na qual as normas possuem discrepâncias tão pronunciadas em relação à Letra da Lei que é possível dizer que esta foi alterada em sua quase totalidade. (SANTOS, 2012, p. 66).

Por conseguinte, busca-se não apenas mapear a baixa aplicação da lei, mas compreender os processos políticos, orçamentários e culturais que refratam sua

[9] Garantido, por exemplo, com a possibilidade de se frequentar com tempo, regularidade e condições salariais dignas, as feiras comunitárias.

implementação, especialmente nas regiões do interior fluminense, distantes do centro de poder da capital.

A pesquisa utiliza métodos qualitativos e quantitativos para analisar a implementação da referida Lei. A coleta de dados abrangeu municípios da região Norte Fluminense, com foco especial na antiga Macaé[10], com a realização de entrevistas[11], além da análise de documentos e publicações de veículos institucionais, acadêmicos, midiáticos e documentos oficiais para mapear a aplicação da legislação, no período de vigência da Lei desde 2015 aos dias atuais; hoje difundido para além do Estado do Rio de Janeiro.

Esta etapa analítica visou não apenas mapear o grau de visibilidade da legislação no período de 2015 a 2025, mas também compreender o modo como tem sido discursivamente incorporada ou negligenciada nos canais formais de comunicação, através da lente da refração política, ao identificar os 'meios' específicos – como a estrutura orçamentária, a priorização política, a capacitação técnica e os discursos locais – que têm levado à sua incorporação distorcida ou mesmo negligência nos canais formais de comunicação e de ação pública.

No incremento da discussão em torno dos ‘elementos refratores’ identificados como obstáculos na implementação da lei, ver-se-á como se conectam explicitamente ao conceito de refração política, originalmente aplicado no contexto das políticas públicas em Educação, mas que se repetem no espaço social da gastronomia e culinária regional brasileira.

Inicialmente se destaca a questão da refração orçamentária e de geopolítica, notando-se que os investimentos estão concentrados, no caso fluminense, na capital do Estado, com programas plurianuais precários e negligentes e ausência de dotação

[10] Macaé tornou-se município em 1813, englobando os atuais municípios, já emancipados, Casemiro de Abreu, Rio das Ostras, Conceição de Macabu, Quissamã e Carapebus.

[11] A seleção dos participantes para as entrevistas é feita por amostragem intencional, priorizando a atuação nos municípios da região de estudo com reconhecida diversidade cultural. As entrevistas foram gravadas com uso de aparelho celular e notebook pessoal via plataforma *Google Meet*, com devida autorização dos participantes, e posteriormente transcritas via plataforma *Google Docs* para análise. Procedimentos calcados nas normas do Comitê de Ética da Pesquisa (CEP) estabelecidos segundo padrões da Plataforma Brasil: https://plataformabrasil.saude.gov.br

específica. O ‘meio’ do planejamento orçamentário e da geopolítica estadual atua como um prisma que desvia os recursos da trajetória ideal (uma política estadual uniforme) para uma trajetória concentrada e desigual. A lei ‘refrata-se’ ao encontrar a lógica centralizadora do Estado, quando os investimentos se concentram na região metropolitana.

Outra dimensão é a da refração burocrático-institucional, realçado pelo dado do desconhecimento da lei, constatado na pesquisa, por gestores e profissionais, falta de formação e ausência de integração com outras secretarias (Cultura, Turismo, Educação, Agricultura). O ‘meio’ da máquina administrativa, com sua fragmentação setorial (silos) e *deficit* de capacitação, atua como um filtro que absorve e dissipa a energia da norma. A Lei perde potência ao não ser assimilada pelos agentes encarregados de executá-la.

> Deste modo, levando em conta os fatores expostos, e tendo em vista o fato de que os padrões de racionalidade influenciam diretamente na forma final expressa na materialidade da burocracia, a refração política aí se apresenta permeada de aporias conceituais e paralogismos, pois a sua matriz intelectivo/conceitual apresenta-se também despida de uma ordenação em nível de coerência lógica interna. Devido a isto, há no âmbito da transição entre o plano da formulação documental e sua implementação prática uma refração política de segunda ordem, a qual condiciona encaminhamentos circulares de pessoas, recursos e processos, bem como distorce a temporalidade relativa aos trâmites esperados em relação às transferências-trocas entre Estado e Sociedade Civil. (SANTOS, 2012, p. 69)

Por fim, a refração da mobilização política, com a ausência de pressão de lideranças locais e da sociedade civil organizada para exigir a implementação do arcabouço legislativo que já possui mais de dez (10) anos de aprovação! A falta de um ‘meio’ propulsor, representado por um grupo de interesse forte e organizado em torno da causa, significa que não há uma força contrária para corrigir o desvio da trajetória política. A Lei torna-se inerte, isto é, um registro legal sem advogados e agentes interessados na sua defesa e implementação efetiva.

Assim, a análise revela como evidência empírica, uma baixa incidência de citações à Lei em documentos oficiais, quando apenas se encontraram cinco menções

associadas à toda região Norte Fluminense[12]. Apesar da importância cultural atribuída, os relatórios do Ministério da Economia, Planeamento e Turismo[13] e das Secretarias de Cultura, Turismo e Agricultura do Estado do Rio de Janeiro, evidenciaram que os programas plurianuais deram pouca atenção direta à cultura alimentar[14]. Como se constatou, no nível estadual, os investimentos se concentraram na capital e região metropolitana, relegando o interior a um papel secundário.

As entrevistas com profissionais da área da alimentação também revelam desafios ainda maiores na difusão e aplicação da lei, pois muitos desconheciam completamente a sua existência ou as suas diretrizes, refletindo a total falta de introdução do tema na formação profissional e a ausência de eventos de propagação voltados para a legislação existente. Contudo, diversos especialistas e agentes públicos entrevistados apontaram a necessidade de integrar a lei a outras políticas públicas, bem como de fortalecer o diálogo entre as secretarias municipais e as lideranças comunitárias locais. Conclui-se que efetivamente a ausência de mobilização política e administrativa tem sido um dos maiores entraves à implementação da legislação.

Apesar dos obstáculos, os resultados indicam caminhos para ampliar a visibilidade da gastronomia fluminense, como a promoção de festivais, concursos e feiras gastronômicas que incentivem a troca de saberes e fortaleçam as redes de produção local. A participação da sociedade civil, especialmente as instituições de ensino e pesquisa, é vista como essencial para garantir a legitimidade das ações, bem como a valorização dos saberes tradicionais e a educação alimentar nas escolas.

Desde 2015, quando o Rio de Janeiro aprova pioneiramente a primeira lei estadual da gastronomia como cultura, vários estados da federação e municípios

[12] Levantamentos realizados no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro (DOERJ) no perído de vigência desta pesquisa.

[13] Plano Nacional de Gastronomia do Ministério de Turismo, incluido no Plano Nacional de Turismo 2024-27: https://www.gov.br/turismo/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/planos/plano-nacional-do-turismo

[14] Neste particular a pesquisa entrou em contato com as comissões de Turismo e Cultura, da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, e não foi possível conseguir qualquer informação relativa as ações relacionadas a Lei 7180/21015; na própria casa onde a lei foi criada. A secretaria das respectivas Comissões não conseguiram indicar ao menos um projeto específico beneficiado pela Lei em questão.

também estabeleceram dispositivos semelhantes[15]. Porém, a Lei fluminense carrega no seu escopo uma ampla dimensão do fenômeno gastronômico, como a articulação com a segurança alimentar, alimentação escolar, a economia criativa e a valorização dos saberes locais. Nas outras legislações ocorre uma reprodução parcial, com mudanças pontuais no documento original fluminense; abarcando apenas parte da ação pública mais integrada.

Algumas articulações inovadoras também surgem, observando-se iniciativas que reforçam a gastronomia como vetor de desenvolvimento cultural e turístico; como ocorre na Lei municipal de Manaus (Lei Nº 3458/2025). No Estado do Rio de Janeiro, a Secretaria de Cultura do Estado criou uma Comissão de Gastronomia[16] e promove eventos que celebram a gastronomia culinária regional e o turismo cultural; todavia, tem pouca expressão fora da capital e da região metropolitana[17].

Outrossim, é possível destacar pontos de ‘menor refração’ ou ‘focalização’. Iniciativas locais bem-sucedidas com a realização de festivais em diferentes municípios do Estado, indicando esforços e ações da Comissão de Gastronomia da Secretaria Estadual. Entretanto, estes festivais carregam pouco diálogo com a culinária regional local, promovendo eventos nos quais se difundem cardápios padronizados baseados em modos e formas de fazer que não valorizam e promovem os ingredientes locais; totalmente voltados para o turismo gastronômico, não têm preocupação efetiva com o que estabelece a Lei do Marco referencial[18].

Estes são casos nos quais a Lei encontraria um ‘meio’ mais alinhado - havendo convergência de interesses (turismo, economia local, identidade comunitária) ao

[15] Ver nota 3.

[16] A Comissão de Gastronomia do Estado do Rio de Janeiro foi criada para dar visibilidade e fortalecer as culturas alimentares regionais e as atividades ligadas à comida, a sociedade e o território. A comissão é composta por 20 representantes da sociedade civil e sete representantes do poder legislativo, além de uma representação do Conselho de Segurança Alimentar e Nutricional do Estado e uma da Comissão de Cultura da ALERJ. A comissão tem a incumbência de acompanhar as diretrizes da Lei 7180/2015, conferir o selo Gastronomia é Cultura e fomentar a Semana da Gastronomia do Estado do Rio, que ocorre na terceira semana de setembro. (Art. 8º. ALERJ, 2015)

[17] Destaque para o evento anual RIO Gastronomia que está em 15ª edição, realizado entre os meses de agosto e setembro no Jockey Club Brasileiro, bairro de Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

[18] Dados mais específicos sobre os festivais realizados no município de Macaé, encontra-se no artigo *A culinária macaense sob risco: transformações na cozinha regional no contexto do marco referencial da gastronomia como cultura* (CORREA & BARROS, 2022).

focalizar sua energia em ações pontuais -, mas que infelizmente a pesquisa revelou serem muito restritas ao controle de grupos de interesse pouco dispostos ao diálogo com a culinária popular e tradicional; ainda encoberta pelos estigmas sociais preconceitos econômicos e sociais excludentes. Isto demonstra a dialética e o potencial da Lei, evidenciando, por contrastes, a refração geral, pois são iniciativas isoladas e não sistêmicas.

Quais os antídotos possíveis contra a refração? Pergunta-se o leitor interessado. Utilizando-se o conceito de 'refração política' (SANTOS, 2012) como fio condutor da análise, este estudo demonstra que a trajetória da Lei nº 7.180 do plano abstrato à concretude é sistematicamente desviada e atenuada por uma série de 'meios' refratores: a geopolítica centralizadora do estado, a fragmentação burocrática, a inércia orçamentária e a baixa pressão social organizada. O resultado é uma implementação fraca, irregular e dependente de esforços localizados. É possível superar todos estes obstáculos?

O estudo destaca a importância da gastronomia enquanto patrimônio cultural imaterial, enfatizando que sua valorização depende de políticas públicas eficazes. A análise da Lei nº 7.180 revela que, apesar de estar em vigor há mais de dez anos, sua aplicação enfrenta desafios devido à falta de visibilidade, divulgação e apoio político, sobretudo em regiões do interior. Utilizando o conceito de ‘refração política’ operacionalizado por Santos (2012), observa-se como a legislação, ao passar do plano normativo para a prática, perde força e abrangência, resultando em baixa efetividade. Entre os fatores que explicam essa fragilidade estão a ausência de orçamentos específicos, de mecanismos de monitoramento e de instâncias participativas que articulem gastronomia, identidade cultural, turismo e educação patrimonial.

Para superar tais obstáculos, o estudo sugere a criação de estratégias que democratizem e territorializem as políticas culturais, incluindo engajamento social, apoio a pequenos produtores e cozinheiros tradicionais, capacitação de gestores, produção de materiais informativos e monitoramento contínuo. Ressalta-se ainda o papel da sociedade civil, as universidades e de profissionais da área em conselhos e audiências para garantir legitimidade e transparência.

Este estudo considera o cenário de mudança emergente na década de 2010, quando diferentes dispositivos legislativos de registro do patrimônio cultural imaterial culinário são promovidos, contemplando produtos consumidos em lugares classificados como ‘espaços de cultura’ ou de ‘gastronomia de rua’. São processos de salvaguarda patrimonial ocorridos especialmente na cidade do Rio de Janeiro: Mercadão de Madureira (2012); Quiosque Português (2012); Mate, Limonada de praia e o biscoito de povilho (2012); Feijoada Carioca (2013); Angu do Gomes (2017); Bolinho de Feijoada (2021); Feira de São Cristóvão[19] (2023); Pipocas Maná (2023). Lista que se expande sobremaneira e compõe em larga medida uma estratégia de promoção cultural através do registro de alimentos enquanto patrimônio cultural imaterial; e o Brasil tem sido prioneiro neste processo (Bastos, 2016).

Em vista disso, este estudo identificou as principais consequências do desconhecimento e da falta de aplicação efetiva desses instrumentos legais inovadores. Ao destacar a prática da comensalidade e a preservação dos hábitos alimentares tradicionais, é relevante refletir sobre a contribuição destas leis nas políticas públicas de promoção da saúde e na valorização da cultura alimentar e gastronomia brasileira (Correa; 2025).

Por conseguinte, buscou-se não apenas mapear a baixa aplicação da lei, mas compreender os processos políticos, orçamentários e culturais que refratam sua implementação, especialmente nas regiões do interior do país, distantes do centro das metrópoles. Para além da análise crítica este estudo se desenvolve tendo como perspectiva reflexões sobre os ‘efeitos da gastronomia sobre a sociabilidade’, como adiantou Brillat-Savarin:

> A gastronomia é um dos principais vínculos da sociedade; é ela que amplia gradualmente aquele espírito de convivência que reúne a cada dia as diversas condições, funde-as num único todo, anima a conversação e suaviza os ângulos da desigualdade convencional. (SAVARIN, 1995, p. 143).

Assim, as estratégias sugeridas para superar os obstáculos burocráticos e

[19] Processo de Reconhecimento - Centro Luiz Gonzada de Tradições Nordestinas: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (2010), Patrimônio Histórico, Cultural, Turístico e Gastronômico do Estado do RJ (2023) e Patrimônio Imaterial do Município (2021).

institucionais buscam, em essência, criar 'meios' mais homogêneos e condutores para a política: o engajamento social e o apoio a produtores que atuam como fortalecedores da pressão política; a capacitação de gestores e a integração intersetorial reduzem a resistência burocrática; a territorialização das ações e a criação de orçamentos específicos corrigem o desvio centralizador.

Desse modo, valorizar a gastronomia como patrimônio (i)material exige não apenas boas leis, mas um sistema político-administrativo capaz de minimizar sua refração e garantir que sua luz atinja, de forma equânime e potente, todos os territórios que pretende iluminar. Afinal, não se trata de se conformar melancolicamente com a ideia de que nem sempre as boas sementes vingam ou prosperam. Se trata de fazer com que as boas sementes e as boas ideias tenham condições de vingar e prosperar com efetividade, mudando concretamente a realidade adversa. Dessa forma, talvez se consiga garantir que o que comemos expresse o melhor do que nós somos ou podemos ser.

Referências Bibliográficas

ABREU E SILVA, Scheila R. de; PEIXOTO FARIA, Teresa de J. Migração em Macaé: impactos da industrialização no processo de urbanização. VÉRTICES, Campos dos Goytacazes/ RJ, v.14, n. Especial 2, p. 111-132, 2012. Disponível em: https://editoraessentia.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1809-2667.20120047/1392

BASTOS, Rossano L.; ABREU, Mila S. de; JAFFE, Tâmyris R. S. *A Estratégia do Registro de Alimentos enquanto Patrimônio Cultural Imaterial: O Caso do Brasil*. III Seminário "Alimentos e Manifestações Culturais Tradicionais" II Simpósio Internacional "Alimentação e Cultura: Tradição e Inovação na Produção e Consumo de Alimentos". Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. 2016

BRASIL. Ministério da Saúde. Guia alimentar para a população brasileira. 2. ed. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2014. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/guia_alimentar_populacao_brasileira_2ed.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

BRASIL. Decreto nº 7.272, de 25 de agosto de 2010. Sistema Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional - SISAN, Política Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional – PNSAN; Plano Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 26 ago. 2010a. Seção 1, p. 6.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção

Básica. Política Nacional de Alimentação e Nutrição / Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. – Brasília : Ministério da Saúde, 2012.

CASEMIRO, Ítalo de P. Marco referencial da gastronomia como cultura no estado do Rio de Janeiro: o "*mise-en-place*" para a gastronomia carioca está posto? Revista Brasileira de Gastronomia. Florianópolis, v. 2, n. 1, p.48-67, jan./jul. 2019. Disponível em: http://rbg.sc.senac.br/index.php/gastronomia/article/view/37. Acesso em: JAN, 2026.

CORREA, A. F.; BARROS, L. B. de. A culinária macaense sob risco: transformações na cozinha regional no contexto do marco referencial da gastronomia como cultura. Projeto Macaé 2030. Observatório da Cidade. [Prelo]. Macaé: Prefeitura Municipal de Macaé, 2022.

CORREA, Alexandre Fernandes. *Gastronomia como cultura e a emergência das novas fomes: políticas culturais, culinárias e saúde alimentar*. In: Anais do XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025. v. 1. p. 789-800.

DÓRIA, Carlos Alberto. *A sociologia da culinária brasileira de uma perspectiva materialista*. INTER-LEGERE | Vol 2, n. 25/2019: c18350 https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/18350

___. *A formação da culinária brasileira: escritos sobre a cozinha inzoneira*. São Paulo: Fósforo, 2021.

MORAIS, L. P. de. Comida, identidade e patrimônio: articulações possíveis. Curitiba: Editora UFPR; Programa de Pós-Graduação em História da UFPR. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/25749/17200. Acesso em: 14 out. 2024.

OLIVEIRA, F. L. de; CUNHA, L. G. A legitimidade das leis e das instituições de justiça na visão dos brasileiros. Contemporânea: Revista de Educação e Cultura, São Carlos, v. 7, n. 2, p. 275-296, jul./dez. 2017. DOI: http://dx.doi.org/10.4322/2316-1329.037. Disponível em: https://contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/591/241. Acesso em: 30 out. 2024.

SANTOS, P. S. M. B. dos. Sobre o conceito de refração política: mais uma chave dos segredos das Ciências Humanas. Revista Espaço Acadêmico, v. 12, n. 137, p. 65-73, 2012. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/16877. Acesso em: 12 jan. 2026.

SAVARIN, Brillat. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Legislações Estaduais

MATO GROSSO (Estado). Lei nº 10.468, de 29 de junho de 2016. Estabelece o marco referencial da gastronomia como cultura no Estado de Mato Grosso e dá outras providências. Diário Oficial do Estado de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 30 jun. 2016. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/mt/lei-ordinaria-n-10468-2016-mato-grosso-estabelece-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-cultura-no-estado-de-mato-grosso-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 mar. 2026.

GOIÁS (Estado). Lei nº 20.538, de 17 de julho de 2019. Estabelece o marco referencial da gastronomia como cultura no Estado de Goiás e dá outras providências. Diário Oficial do Estado de Goiás, Goiânia, GO, 18 jul. 2019. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/go/lei-ordinaria-n-20538-2019-goias-#. Acesso em: 3 mar. 2026.

PARAÍBA (Estado). Lei nº 12.092, de 22 de dezembro de 2021. Dispõe sobre o marco referencial da gastronomia como cultura no âmbito do Estado da Paraíba e dá outras providências. Diário Oficial do Estado da Paraíba, João Pessoa, PB, 23 dez. 2021. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/pb/lei-ordinaria-n-12092-2021-paraiba-dispoe-sobre-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-cultura-no-ambito-do-estado-da-paraiba-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Lei nº 6.647, de 4 de janeiro de 2013. Declara integrante do patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro a Feijoada Carioca. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 7 jan. 2013. Disponível em: http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/26620ade46f0854783257c54005e3514. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Lei nº 7.180, de 12 de fevereiro de 2015. Estabelece no âmbito do Estado do Rio de Janeiro o marco referencial da gastronomia como cultura e dá outras providências. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 13 fev. 2015. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-7180-2015-rio-de-janeiro-estabelece-no-ambito-do-estado-do-rio-de-janeiro-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-cultura-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Lei nº 9.459, de 16 de setembro de 2021. Considera como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro a Feijoada da Tia Surica. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 17 set. 2021. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-9459-2021-rio-de-janeiro-considera-como-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-do-rio-de-janeiro-a-feijoada-da-tia-surica. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Lei nº 10.269, de 17 de janeiro de 2024. Institui o Programa de Registro de Patrimônio Vivo da Cultura Fluminense no âmbito do Estado do Rio de Janeiro. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 18 jan. 2024. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-10269-2024-rio-de-janeiro-institui-o-programa-de-registro-de. Acesso em: 3 mar. 2026.

Legislações Municipais

MANAUS (Município). Lei nº 3.458, de 15 de janeiro de 2025. Estabelece no âmbito do município de Manaus o marco referencial da gastronomia como turismo e cultura e dá outras providências. Diário Oficial do Município de Manaus, Manaus, AM, 16 jan. 2025. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a1/am/m/manaus/lei-ordinaria/2025/346/3458/lei-ordinaria-n-3458-2025-estabelece-no-ambito-do-municipio-de-manaus-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-turismo-e-cultura-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 35.179, de 14 de junho de 2012. Declara Patrimônio Cultural Carioca a atividade de vendedor ambulante de mate, limonada e biscoito de polvilho nas praias cariocas. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 15 jun. 2012. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108330/18DECRETO35179AtividadedeVendedorAmbulantedeMateLimonadaeBiscoitodePolvilho.pdf. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 35.814, de 18 de outubro de 2012. Tomba, como bem de natureza imaterial da Cidade do Rio de Janeiro, o Quiosque do Português. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 19 out. 2012. Disponível em: https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4108333/20DECRETO35814QuiosquedoPortugues.pdf. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 35.862, de 7 de novembro de 2012. Declara Patrimônio Cultural Carioca, de natureza imaterial, o Mercadão de Madureira. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 8 nov. 2012. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2012/3587/35862/decreto-n-35862-2012-declara-patrimonio-cultural-carioca-de-natureza-imaterial-o-mercadao-de-madureira. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei nº 7.069, de 25 de maio de 2021. Declara patrimônio cultural de natureza imaterial a Feira de São Cristóvão – Centro de Tradições Nordestinas. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 26 maio 2021. Disponível em: https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/7cb7d306c2b748cb0325796000610ad8/e29551c89b8c5e000325876e0061a36a?OpenDocument. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei nº 7.095, de 2 de junho de 2021. Declara patrimônio cultural de natureza imaterial o bolinho de feijoada no município do Rio de Janeiro. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 3 jun. 2021. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2021/710/7096/lei-ordinaria-n-7096-2021-declara-patrimonio-cultural-de-natureza-imaterial-o-bolinho-de-feijoada-no-municipio-do-rio-de-janeiro. Acesso em: 3 mar. 2026.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei nº 7.906, de 23 de novembro de 2023. Declara as Pipocas Maná como Patrimônio Cultural Carioca. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 24 nov. 2023. Disponível em: https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro2124.nsf/a6cd246684502db90325863200569384/c01924d13b6486cc032589d4005651ba. Acesso em: 3 mar. 2026.

SANTO AMARO DA IMPERATRIZ (Município). Lei nº 2.898, de 20 de outubro de 2022. Institui a Lei Olga Gerent Battistotti que dispõe sobre o marco referencial da gastronomia como cultura no âmbito do município de Santo Amaro da Imperatriz e dá outras providências. Diário Oficial do Município de Santo Amaro da Imperatriz, Santo Amaro da Imperatriz, SC, 21 out. 2022. Disponível em: https://leismunicipais.com.br/a/sc/s/santo-amaro-da-imperatriz/lei-ordinaria/2022/290/2898/lei-ordinaria-n-2898-2022-institui-a-lei-olga-gerent-battistotti-que-dispoe-sobre-o-marco-referencial-da-gastronomia-como-cultura-no-ambito-do-municipio-de-santo-amaro-da-imperatriz-e-da-outras-providencias. Acesso em: 3 mar. 2026.

MESA XVII
Monitoramento e avaliação II

A CRIAÇÃO DO OBSERVATÓRIO DA CULTURA DE BELO HORIZONTE NA PERSPECTIVA DO PODER PÚBLICO

Glauciane Piedade Rodrigues de Sá[1]
Rodolfo Gabriel Ferreira Valim[2]
Vitória Moura e Sousa[3]

RESUMO:
Este artigo tem como objetivo apresentar a trajetória de criação do Observatório da Cultura de Belo Horizonte na perspectiva do poder público. Em um contexto de fartura de dados e ausência metodológica, o Observatório foi se constituindo a partir de uma visão estratégica de gestão e da parceria com a academia e outros atores. O desenho do Observatório da Cultura de Belo Horizonte concretizou-se na parceria da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) com a Universidade Federal de Viçosa (UFV), após diálogos contínuos, análise de dados e uso de ferramentas tecnológicas disponíveis. A experiência de criação do Observatório da Cultura de Belo Horizonte tornou-se um caminho metodológico relevante, sendo este o objeto de estudo do presente artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Observatórios, Observatório de Cultura, Cultura, Políticas Culturais, PPBEs.

1. Introdução

Com o avanço das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), o espaço e o destaque conferidos às ferramentas e aos ambientes digitais têm crescido proporcionalmente ao seu papel nos processos de coleta e análise de dados. Embora a transição do físico para o digital tenha sido, em grande medida, acelerada pelas dificuldades impostas pela pandemia — que evidenciou a necessidade de plataformas capazes de monitorar políticas públicas e permitir a adaptação das ações governamentais às mudanças sociais e econômicas (BETZLER et al., 2020) —, o

[1] Graduada e mestre em Administração, com pós-graduação em Gestão Pública. Atua na administração pública há 25 anos e há 13 anos dedica-se à gestão de políticas culturais na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. E-mail: glauciane.p@pbh.gov.br.
[2] Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalha na Gerência de Planejamento e Indicadores Culturais da Secretaria de Cultura de Belo Horizonte. E-mail: rodolfo.valim@edu.pbh.gov.br
[3] Graduada em Ciências Sociais pela UFMG e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFMG. Atua na Gerência de Planejamento e Monitoramento de Indicadores Culturais da Secretaria Municipal de Cultura. E-mail: vitoria.m.sousa@edu.pbh.gov.br

alcance e o potencial de expansão dessas ferramentas configuram essa transição como irreversível. As políticas públicas culturais não ficaram à margem desse processo e novas iniciativas tecnológicas surgiram, entre elas o Observatório da Cultura de Belo Horizonte.

Contudo, é necessário destacar uma questão central na concepção do Observatório: a ausência de indicadores das políticas públicas culturais da cidade de Belo Horizonte e, posteriormente, a inexistência de um espaço dedicado à publicização concisa, coerente e integrada desses indicadores. A produção e a divulgação dessas informações são essenciais para a condução de uma política pública cultural transparente, democrática e fundamentada, permitindo que decisões sejam tomadas com base na realidade a ser transformada e possibilitando a mensuração quantitativa e qualitativa de resultados. Trata-se, portanto, de uma política pública cultural baseada em evidências, fornecidas por meio de indicadores.

Os indicadores de políticas públicas configuram-se como instrumentos fundamentais para a formulação, implementação e avaliação de programas governamentais, fornecendo dados concretos para medir o desempenho das ações e orientar a tomada de decisão em prol do bem-estar social e do desenvolvimento socioeconômico (VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025). Formular medidas quantitativas capazes de expressar características e tendências socioeconômicas e evidenciar os efeitos das ações governamentais — ou a necessidade delas — deve ser o objetivo primordial de qualquer indicador, pois estes constituem insumos básicos em todas as fases do ciclo de políticas públicas (JANNUZZI, 2009).

Para que um indicador seja eficaz, deve ser relevante, confiável, claro, compreensível e comparável, permitindo análises temporais, territoriais e entre diferentes grupos sociais (VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025). Essa lógica aplica-se também ao setor cultural, no qual a utilização de indicadores possibilita mensurar a relação entre Estado e cultura, sendo imprescindível para o desenvolvimento e a reformulação de políticas públicas culturais (CALABRE, 2009).

A especificidade dos indicadores culturais reside na necessidade de captar dimensões mais amplas, como vitalidade, diversidade e riqueza cultural de uma sociedade (VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025). Por isso, podem ser quantitativos e qualitativos, sendo a articulação entre ambos essencial para uma comunicação pública eficiente, garantindo transparência e participação social (MARTINS et al., 2021). Devem, ainda, considerar dimensões econômicas e sociais (THROSBY, 2020), bem como processos simbólicos, valores e padrões comportamentais (GERBNER[4], 1973, apud VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025), reconhecendo a cultura como bem público que contribui para o desenvolvimento econômico, a coesão social e a identidade coletiva (THROSBY, 2020).

Assim, a produção contínua e comparável de indicadores culturais exige gestores e pesquisadores capacitados e instrumentos capazes de integrar dados de diferentes fontes, constituindo uma visão ampla e contextualizada da realidade cultural (SILVA & RAMOS, 2018). O uso articulado de indicadores, instrumentos transversais e ferramentas integradoras permite compreender melhor a produção, a circulação e o consumo cultural, contribuindo para políticas públicas mais efetivas e inclusivas (CALABRE, 2009; SATUF, 2019; BETZLER et al., 2020).

2. Observatórios e PPBEs

Os observatórios podem ser definidos como dispositivos criados por um ou mais organismos para acompanhar a evolução de um fenômeno, domínio ou tema estratégico no tempo e no espaço (TRZECIAK, 2009). Sua principal função é coletar, organizar, analisar e disseminar informações relevantes, transformando dados dispersos em conhecimento estruturado e acessível. Precisamente pela organização e pela acessibilidade das informações — que, de outra forma, seriam apresentadas de maneira desconexa e pouco inteligível —, os observatórios têm se consolidado como instrumentos estratégicos para o monitoramento e a análise de fenômenos sociais, culturais, políticos, econômicos e ambientais (VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025).

[4] GERBNER, George. **Toward Cultural Indicators. Journal of Communication**, v. 23, n. 3, 1973.

Embora possam assumir configurações distintas quanto à linguagem e às ferramentas tecnológicas utilizadas, os observatórios compartilham o propósito de sistematizar dados para subsidiar decisões e promover conhecimento aplicado. Sua função estratégica revela-se na capacidade de gerar informações relevantes para o planejamento governamental e para a construção de políticas públicas baseadas em evidências, uma vez que a qualidade das decisões depende da infraestrutura informacional disponível (SCHUSTER, 2005).

No campo cultural, os observatórios constituem não apenas ferramentas técnicas, mas também espaços políticos e pedagógicos, contribuindo para a transparência, a democratização do acesso à informação e o fortalecimento da governança cultural (VITÓRIA & EMMENDOERFER, 2025). A UNESCO incentiva a criação desses dispositivos como instrumentos essenciais para a implementação e o monitoramento da Convenção de 2005 sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Um exemplo é o Observatório da Diversidade Cultural do Brasil, que publicou boletins com estudos e práticas sobre diversidade cultural, disponibilizados gratuitamente para gestores, artistas e pesquisadores (UNESCO, 2021).

Outro exemplo relevante é o Observatório Itaú Cultural, criado em 2006, que atua como espaço de pesquisa, formação e reflexão, produzindo bases de dados e indicadores que subsidiam a formulação de políticas públicas (OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL, 2023).

No caso de Belo Horizonte, o Observatório da Cultura centraliza evidências provenientes de uma ampla gama de dados quantitativos e qualitativos produzidos pela Secretaria Municipal de Cultura, contribuindo para decisões mais racionais, transparentes e orientadas por objetivos coletivos (IPEA, 2020; SOLESBURY, 2001). Essa abordagem insere-se no paradigma das Políticas Públicas Baseadas em Evidências (PPBEs), cuja origem remonta ao Iluminismo e que ganhou força a partir dos anos 1990, com o crescente uso de informações e conhecimento na tomada de decisões governamentais (IPEA, 2020).

3. A criação do Observatório da Cultura de Belo Horizonte

A criação do Observatório da Cultura de Belo Horizonte resultou de uma demanda do poder público e da sociedade civil, materializada em 2024 com o lançamento da primeira versão, composta por painéis dinâmicos com dados sobre a cultura na capital mineira. O desenvolvimento dessa ferramenta envolveu decisões estratégicas relacionadas à finalidade, ao formato, à estrutura organizacional, aos tipos de indicadores, às fontes de dados, às ferramentas de pesquisa e comunicação e aos meios de acesso e divulgação.

Desde a década de 1990, a Secretaria Municipal de Cultura identificou a necessidade de organizar dados sobre projetos e ações culturais para aprimorar o planejamento e o monitoramento das políticas públicas. Nesse contexto, foi desenvolvido o Sistema de Monitoramento e Avaliação de Programas e Projetos (SMAPP), posteriormente utilizado também pela Fundação Municipal de Cultura.

A sistematização desses registros resultou na construção de um banco de dados robusto, com mais de 900 formulários mensais contendo informações sobre atividades e serviços culturais. O desafio passou a ser transformar esses dados em informações acessíveis tanto para as equipes internas quanto para a sociedade civil, contribuindo para a transparência e a eficácia das políticas públicas.

A demanda pela criação do Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC) e de um observatório de cultura surgiu nas Conferências Municipais de Cultura e foi incorporada ao Plano Municipal de Cultura 2016–2025 (Lei nº 10.854/2015). Em 2016, o Sistema Municipal de Cultura foi instituído pela Lei nº 10.901/2016, alinhado ao Sistema Nacional de Cultura, incluindo o SMIIC.

Nesse novo cenário, tornou-se necessário produzir dados que extrapolassem a estrutura governamental, abrangendo a cultura realizada em todo o município. O observatório configurou-se como a estratégia adequada para essa nova modelagem de gestão da informação cultural.

3.1 Definição do formato do Observatório da Cultura de BH

A definição do formato foi um dos principais desafios. Inicialmente, interpretou-se a meta de implantação do Observatório como a criação de um setor na estrutura da SMC ou da FMC, o que exigiria alterações legais e tramitação legislativa, tornando-se um gargalo.

Foram realizados diálogos com universidades, instituições de pesquisa e entidades culturais, culminando em um seminário sobre o formato do Observatório. Os debates avançaram para um modelo de gestão compartilhada, mas a pandemia da COVID-19 interrompeu o processo.

O período evidenciou a escassez de informações sobre o setor cultural e gerou novas demandas, como dados econômicos, mapeamento de agentes culturais e apoio à implementação de políticas emergenciais, como a Lei Aldir Blanc. Nesse contexto, a SMC passou a desenvolver pesquisas e parcerias, incluindo estudo com a UFMG sobre o impacto da pandemia e produção de indicadores econômicos com outras secretarias.

Em 2022, foi firmada parceria com a UFV para diagnóstico dos museus de Belo Horizonte. Em 2023, nova parceria viabilizou a implantação do Observatório, definido como instrumento de análise, sistematização e difusão de informações culturais, promovendo transparência e subsidiando a formulação, o monitoramento e a avaliação de políticas públicas.

3.2 Metodologia de criação do Observatório da Cultura de Belo Horizonte

A consolidação do Observatório baseou-se em abordagem técnica orientada por critérios de relevância, viabilidade e aplicabilidade. Caracterizado como pesquisa exploratória e artigo tecnológico (MOTTA, 2017), o estudo envolveu análise de dados secundários e criação de dashboards.

Foram identificadas as demandas por indicadores econômicos e setoriais e as fontes de dados disponíveis, como SMAPP, dados da Fazenda, editais de fomento e informações da Belo Horizonte Film Commission. Após a análise dos dados em

planilhas, foram aplicadas técnicas de Business Intelligence (BI) por meio do Power BI (BOTELHO; RAZZOLINI, 2014).

Os primeiros painéis incluíram indicadores sobre atividades e serviços culturais, público, fomento, museus, audiovisual, arrecadação municipal, demografia empresarial e difusão cinematográfica. Para garantir continuidade e atualização, optou-se pela hospedagem no site da Prefeitura de Belo Horizonte.

A divulgação do Observatório ocorreu por meio de apresentações acadêmicas, eventos técnicos e pela publicação do livro *Observatório da Cultura de Belo Horizonte*, lançado em fevereiro de 2026.

4. Considerações finais

A experiência com os painéis interativos do Observatório da Cultura de Belo Horizonte evidencia o potencial dessas iniciativas para o aprimoramento da infraestrutura informacional das políticas públicas. A produção e a publicização de indicadores qualitativos e quantitativos configuram-se como demanda social crescente, uma vez que não basta que as políticas sejam baseadas em evidências: é necessário que essas evidências sejam difundidas de forma transparente, democrática e acessível.

O Observatório estabelece-se, portanto, não apenas como ação governamental, mas como expressão de um movimento em prol da transparência e da produção de indicadores culturais mais abrangentes, capazes de revelar a riqueza cultural do município e consolidar a abordagem das PPBEs no setor público cultural.

Referências Bibliográficas

BETZLER, Diana et al. COVID-19 and the arts and cultural sectors: investigating countries' contextual factors and early policy measures International Journal of Cultural Policy (online), v. 27, n. 1, p. 1-19, nov 2020. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/345876316_COVID-19_and_the_arts_and_cultural_sectors_investigating_countries'_contextual_factors_and_early_policy_measures. Acesso em: 22 jan 2026.

BOTELHO, Fernando Rigo; RAZZOLINI, Edelvino. Conceituando o Termo Business Intelligence: Origem e Principais Objetivos. Revista Sistemas, Cibernética e Informática (online), v.11, n.1, p. 55-60, 2014.

CALABRE, Lia. Políticas públicas e indicadores culturais: algumas questões. In: Anais do Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – V ENECULT, Salvador: 2009.

IPEA. Políticas Públicas Baseadas em Evidências (PPBEs): Delimitando o Problema Conceitual. Brasília: IPEA, 2020.

JANNUZZI, Paulo de Martino. Indicadores Sociais no Brasil: Conceitos, Fontes de Dados e Aplicações. 3a ed. São Paulo: Alínea, 2009.

MARTINS, Tiago Costa; PINTO, Maria Manuela G. A.; SILVA, Armando M. B. M. Políticas culturais, indicadores e Comunicação Pública. Redes (St. Cruz Sul, On-line), v.26, 2021. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/363169263_Politicas_culturais_indicadores_e_Comunicacao_Publica. Acesso em: 22 jan. 2026.

MOTTA, Gustavo da Silva. Como escrever um bom artigo tecnológico?. Revista de Administração Contemporânea, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 5, p. 4-8, Set/Out 2017.

OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL. Observatório Itaú Cultural. São Paulo. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio-itau-cultural.>. Acesso em: 22 jan 2026.

SATUF, Ivan. A produção de indicadores para promoção de políticas culturais em universidades públicas: uma proposta metodológica e seus desafios. Revista Educação Popular, Uberlândia, Ed. Especial, p. 30-42, jun 2019.

SCHUSTER, J. Mark. Informing Cultural Policy: The Research and Information Infrastructure. New York: Taylor & Francis, 2005.

SILVA, Liliana Sousa; RAMOS, Claudinéli Moreira. Indicadores para políticas públicas de cultura: desafios e perspectivas em SP. Caderno UM - LabCult no 1. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2018.

SOLESBURY, William. Evidence based policy: whence it came and where it's going. ESRC UK Centre for Evidence Based Policy and Practice, v. 1, Oct. 2001.

THROSBY, David, Cultural statistics. In: TOWSE, Ruth; HERNÁNDEZ, Trilce N. (Eds.). *Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2020. p. 197-205.

TRZECIAK, Dorzeli Salete. Modelo de observatório para arranjos produtivos locais. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

UNESCO. Bulletin of the Cultural Diversity Observatory – Policy Monitoring Platform. 2021. Disponível em: https://www.unesco.org/creativity/en/policy-monitoring-platform.

VITÓRIA, José Ricardo; EMMENDOERFER, Magnus Luiz. Observatório da cultura de Belo Horizonte. 1 ed. Belo Horizonte: Motres, 2025.

AVALIAÇÃO DO ÍNDICE DE INFORMAÇÕES BÁSICAS DO SISTEMA ESTADUAL DA CULTURA (IB SIEC), NA FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA NOS MUNICÍPIOS DO CEARÁ

Francisco Fabio Santiago[1]

RESUMO:
O artigo analisa o Índice de Informações Básicas do Sistema Estadual da Cultura (IB-SIEC) como instrumento de qualificação da formulação e implementação das políticas públicas de cultura nos municípios do Ceará. Investiga sua contribuição para o fortalecimento dos sistemas municipais e para a gestão baseada em dados, diante da falta de indicadores estruturados. A pesquisa adota abordagem quali-quantitativa, com análise documental, survey, observação participante e entrevistas. Conclui que o índice contribui para aprimorar a avaliação, reduzir desigualdades territoriais e fortalecer a gestão pública da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas públicas de cultura; Sistema Nacional de Cultura; Federalismo cooperativo; Indicadores culturais; Avaliação de políticas públicas.

INTRODUÇÃO

> *"O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais." (Constituição, 1988)*

Assegurar o direito à cultura para todas as pessoas é a finalidade última das Políticas Públicas de Cultura formuladas e executadas pelas três esferas autônomas que conformam a estrutura federativa brasileira (municipal, estadual e federal). A criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC)[2] preconiza que este será organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade para o fortalecimento da política pública de Cultura nos Territórios. É urgente a definição de arranjos institucionais estabelecidos entre os entes

[1]Técnico da Coordenação de Articulação Regional e Participação da Secult. Gestor Cultural. Pós - Graduado / MBA em Gestão de Governança Pública. E-mail: fabio.santiago@secult.ce.gov.br
[2] A partir de agora, ao nos referirmos ao Sistema Nacional de Cultura utilizaremos a sigla "SNC".

federados para viabilizar o planejamento e a pactuação em torno das "ações e serviços culturais".

O marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura foi instituído pela lei de N° 14.835, de 04 de abril de 2024, pelo presidente da república, Luiz Inácio Lula da Silva. Marco esse que reforça as três dimensões da cultura, a simbólica, a cidadã e a econômica. Compreende-se como dimensão simbólica o conjunto de bens culturais que constituem o patrimônio brasileiro, nos seus modos de viver, fazer e criar dos diferentes grupos que formam a nação. A dimensão cidadã é a garantia efetiva do Estado para que todas as pessoas tenham acesso ao pleno exercício dos direitos culturais. Por último, a dimensão econômica, essa dimensão prevê a criação, implementação e consolidação de iniciativas, ações e empreendimentos capazes de gerar renda e inclusão produtiva, com o objetivo de fomentar a sustentabilidade e promover a desconcentração dos fluxos de formação, de produção e difusão cultural.

O SNC é possível pela articulação conjunta dos entes federados, a partir de cooperação técnica, operacional, financeira e a efetiva participação da sociedade civil no desenho e arranjos das políticas culturais. Nesse sentido, o artigo 4° da lei do SNC apresenta 4 incisos que caracterizam a adesão plena dos Estados, Municípios e do Distrito Federal ao sistema. Entretanto, o artigo 4° estabelece também em seu inciso III o que deve ser feito pelos entes federados para aderirem provisoriamente ao SNC, minimamente os entes devem apresentar o conselho de política cultural, o plano de cultura e o fundo de cultura, conhecido pelos gestores como o “CPF da Cultura”. Essa adesão deverá ser feita a partir de instrumento próprio da união, durante essa adesão o ente federativo deverá apresentar um plano de trabalho prevendo prazos para adesão plena do SNC.

Até aqui foi apresentada a dinâmica e o marco regulatório do SNC, pois compreendemos a importância da regulação para a plena estruturação do sistema. Entendemos que o trabalho para estruturar um sistema nacional requer uma cooperação conjunta entre os entes. De acordo com Barbalho (2019) foi a partir do primeiro governo Lula (2002-2006) que foi proposto a criação do SNC, ideia essa que foi

espalhada pelo país, mesmo sendo uma tarefa árdua para construir marcos normativos para tal feito. Com o projeto de sistematizar as políticas culturais dentro de arranjos cooperativos entre municípios e Estado, o Governo do Estado do Ceará decreta a Lei 18.012, de 01 de abril de 2022, que institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura (SIEC)[3].

Baseado no conceito de Federalismo Cooperativo, ou seja, algumas funções públicas não podem ser competência exclusiva ou hegemônica de nenhum ente federado por implicarem interdependência e interesses comuns. Diante disso, a política pública a ser avaliada dar-se-á a partir da Lei Orgânica da Cultura que prevê no art 5° - A organização do SIEC, em seu inciso V - "Sistemas Municipais de Cultura instalados no âmbito dos municípios situados no território cearense que cumpram as exigências previstas nesta lei". Através do inciso V, inicia-se o Programa de Fortalecimento do Sistema Estadual da Cultura (PROSIEC), que tem por finalidade qualificar as relações federativas entre esta e os 184 (cento e oitenta e quatro) municípios cearenses. Nossa análise se fará a partir do Índice de Informações Básicas do Sistema Estadual de Cultura (IB-SIEC), que busca através de um diagnóstico anual direcionado aos municípios dados e informações sobre os sistemas municipais de cultura.

Diante da criação da Lei Orgânica da Cultura observamos os desdobramentos e o fortalecimento da cooperação entre municípios e Estado. O IB-SIEC teve a sua primeira chamada em fevereiro de 2024 e ficou disponível até maio do mesmo ano, por meio do Mapa Cultural do Ceará[4]. Essas informações servem para avaliar a situação dos municípios em relação a institucionalização do Sistema Municipal, visando uma colaboração técnica e de gestão por meio das informações, com o intuito do fortalecimento do SNC e do SIEC. Diante do aprimoramento das políticas públicas de cultura pretendemos avaliar como esses marcos e ações podem gerar indicadores e marcas na gestão pública dos entes federativos. A análise nos permitirá observar,

[3] A partir de agora, ao nos referirmos ao Sistema Estadual da Cultura utilizaremos a sigla "SIEC"

[4] O Mapa Cultural é uma plataforma livre, colaborativa e interativa de mapeamento do cenário cultural cearense e instrumento de governança digital no aprimoramento da gestão pública, dos mecanismos de participação e da democratização do acesso às políticas culturais promovidas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/#

monitorar, qualificar e propor possibilidades para melhor compreender a implementação de políticas públicas de cultura nos territórios, destacando a ausência de indicadores que possam qualificar a política.

IB SIEC - (Índice De Informações Básicas Do Sistema Estadual Da Cultura)

Propor uma avaliação do IB SIEC parte do envolvimento profissional que temos com a formulação e monitoramento desse índice. Não apenas do índice básico, mas de toda a política cultural que tem como objetivo a cooperação entre municípios do Ceará e o Estado. Temos alguns anos de trânsito dentro do campo da gestão cultural. No primeiro momento como gestor municipal de cultura de um município do Estado com pouco mais de 20 mil habitantes. Concomitantemente, assumimos a presidência do Conselho dos Dirigentes Municipais de Cultura do Ceará (DICULTURA), entre 2021 a 2023. Nessas ocupações foi possível acompanhar as articulações territoriais dos municípios do Ceará, observando suas potencialidades e as carências nos sistemas municipais de cultura, o conselho permitiu pensar as possibilidades para o fortalecimento do sistema de cultura estadual. Partindo sempre da ideia da cooperação entre os entes federativos.

Nessa perspectiva de fortalecer os sistemas municipais, fomos convidados em maio de 2023 para assumir a Coordenadoria de Articulação Regional e Participação (COPAR), da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT CE).[5] Um dos objetivos da COPAR é a assistência técnica e cooperação com os municípios do Estado, a partir do ano de 2024 o IB SIEC começa a ser construído pelos municípios a partir da colaboração técnica do Estado. Inserida nessas dinâmicas temos um panorama dos desafios e das potencialidades do fortalecimento dos sistemas de cultura a partir das coletas de dados e indicadores dos territórios do Ceará. Vale salientar, que essa prática também vem com os diálogos e experiências dentro dos territórios, por meio de

[5] Organograma da secretaria disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/08/ORGANOGRAMA-SECULT-2023.pdf

conferências, encontros regionais e lançamento das políticas culturais das diferentes esferas (federal, municipal e estadual).

Por meio dos programas e ações temos observado a possibilidade de um estudo mais aprofundado acerca do pacto que vem sendo realizado entre municípios e governo estadual no âmbito da cultura. Nesse sentido, a linha de pesquisa Políticas Públicas, Território e Cultura nos permite avaliar a política cultural e os impactos que a mesma tem operado sobre os territórios do Ceará, por meio do fortalecimento de um trabalho de cooperação entre os entes federativos. Compreendemos também que além dessa proposta de análise aperfeiçoar e qualificar a ação do IB SIEC, pode também criar práticas replicáveis em outras políticas públicas. Tendo em vista que, o trabalho por meio de um sistema unificado não seja de exclusividade da cultura, mas pelo contrário, é um sistema que se fortalece com a existência de outros sistemas, por exemplo, o de saúde e da educação.

Dificuldades de Desafios

Desenvolver políticas públicas pensadas para o território nacional, da dimensão continental que é o Brasil, se apresenta como um desafio para os governos. Desse modo, acreditamos que o trabalho cooperativo entre os entes apresentam grandes possibilidades de uma melhor desenvolvimento das políticas públicas de cultura. Pretende-se com a avaliação do IB SIEC discutir quais as dificuldades e possibilidades que as gestões municipais encontram na execução das políticas em seus territórios.

Com o IB SIEC acessamos um conjunto de informações acerca dos sistemas municipais de cultura, temos assim a possibilidade de equiparar os dados a partir de análises cruzadas, buscando assim tensionar as questões que são mais pertinentes nos municípios, buscando compreender as disparidades territoriais nas macro e microrregiões do Estado. O nosso tensionamento também busca colaborar com o aprimoramento das coletas de informações e contribuir com o fortalecimento das gestões municipais de cultura, partindo de um trabalho de análise técnica e cooperativa entre a gestão estadual e municipal.

A ausência de indicadores municipais se apresenta como uma barreira para formulações e pensamentos das políticas culturais com ênfase nas especificidades de cada território, nessa perspectiva, abordaremos a pesquisa também como uma possibilidade de agregar informações quantitativas e qualitativas para o melhor fortalecimento dos sistemas municipais, do estadual, com o intuito de fortalecimento e continuidade das políticas públicas de cultura em território nacional, pensando um sistema fortalecido e duradouro.

Ações e Estratégias

1. Avaliar como o IB Siec pode garantir a sustentabilidade do funcionamento a partir de arranjos institucionais para o fortalecimento dos Sistemas Municipais de Cultura.
2. Analisar de forma técnica os elementos que compõem os sistemas municipais de cultura partindo do índice de informações básicas do sistema estadual de cultura para fortalecimento da política pública;
3. Devolver ferramentas para elaboração de políticas públicas culturais direcionadas às relações e competências federativa;
4. Promover estratégias contínuas para a sustentabilidade dos Sistemas Municipais de Cultura;
5. Qualificar o bando de indicadores culturais , na perspectiva de consolidação do Sistemas Municipais de Cultura;

Fundamentação Teórica

Para melhor assimilar o papel da gestão pública da cultura brasileira é preciso salientar alguns fatos ao longo do percurso. Observou-se para isso os estudos de Barbalho (1999), Botelho (2001) e Rubim (2006), entre outros autores brasileiros que definem a política pública cultural no Brasil como uma tradição baseada em contrastes de gestão, descontinuidades de ações, desconhecimento de tema e falta de profissionalismo técnico em cargos públicos e suas respectivas equipes. Abordaremos

também para fundamentar a nossa avaliação, a definição de política cultural segundo Canclini (2006), que compreende como o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários com objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazendo as necessidades culturais da população e alcançar uma transformação social por meio das políticas culturais. De acordo com o pensamento do pesquisador Alexandre Barbalho (2001), há várias possibilidades de políticas públicas de cultura. Possibilidades pautadas pelas condições econômicas, políticas, sociais e culturais de cada local específico. Fica difícil, assim, pensar em uma ou várias fórmulas aplicáveis sem discriminação. Daí porque o autor (2001) trata de "uma política cultural" – artigo indefinido e singular – e não de "a política cultural". Nesse sentido, esses autores colaboram com a nossa fundamentação ao pensar o campo das políticas públicas para a cultura, são pesquisadores que estão refletindo acerca da gestão, produção, fruição cultural no Brasil e na América Latina como um todo.

Pensando nas particularidades socioculturais do Brasil, os diversos agentes que interagem no campo cultural possuem muitos desafios na elaboração e na prática de políticas culturais. As desigualdades observadas entre as regiões do país e entre os diferentes grupos sociais são exemplos de indicadores que revelam a necessidade de políticas de acesso a bens culturais, aceitação e convivência com as diferenças; apoio a uma maior pluralidade de manifestações e segmentos sociais e culturais, dentre outras formas de incentivo. Necessita-se, portanto, fazer previamente uma análise das conjunturas para se traçar uma política de cultura, qualquer que seja ela. Mas ao mesmo tempo é preciso executar de forma transversal e sustentável, em uma conjuntura de um mundo globalizado, que engloba todas as esferas (federal, estadual e municipal) conectadas em uma mesma rede. Para Rubim (2005) a complexidade da gestão cultural deriva da própria cultura ser complexa, ao passo que se lida tanto com pessoas amadoras, como também com artistas profissionais, dos mais diversos segmentos.

Nessa direção, precisamos compreender a política pública cultural executada pelos diferentes entes da federação. Autores que discutem sobre o federalismo, o federalismo cultural e o sistema nacional de cultura contribuíram para refletirmos acerca

do IB SIEC e da Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará (2022). Francisco Lopreatro (2022) contribui ao discutir o origem e a evolução do federalismo brasileiro durante os diferentes contexto que o país esteve inserido, em determinados momentos a união se apresentou mais centralizadora dos recursos e da execução das políticas públicas, outrora os Estados estavam dividindo esse papel com o governo federal. Para nós essa compreensão é importante pois historiciza a mentalidade da gestão pública em relação às políticas. Após a constituição federal de 88 a dinâmica vai se alterando e os municípios e estados passam a ter um outra força e representação na elaboração das políticas, juntamente com a participação da sociedade civil.

As políticas públicas começam a ser elaboradas levando em consideração a atuação conjunta entre os entes federativos, isso também alcança as políticas públicas de cultura, mas ainda assim apresentando inúmeros problemas e desafios. Cláudia Leitão (2006) aponta que, o país estava caminhando a passos firmes a construção de um Sistema Nacional de Cultura, momento que os recursos, competências e programas da União, Estados e Municípios se articulam em em prol de um “federalismo cultural”, garantindo assim a continuidade das políticas públicas para todos os cidadãos. A partir das discussões acerca do federalismo na cultura, a nossa análise apresenta um corpo que agrega a elaboração de políticas pensadas em cooperação e colaboração técnica entre as instâncias.

De acordo com Cunha Filho (2013), o federalismo brasileiro na cultura é constituído por uma partilha de responsabilidades, de natureza solidária, não apenas das pessoas públicas e políticas, mas de diversos atores sociais e institucionais. Para o autor, a significação desse emaranhado de responsabilidade é a materialização do federalismo cooperativista, onde todos ajudam e têm os seus deveres e direitos predefinidos. Isso reverbera na criação do SNC, um organismo que nasce a partir do trabalho em cooperação e colaboração entre entes federados e sociedade civil. Esses(as) autores(as) nos ajudam a refletir sobre o funcionamento e monitoramento do IB SIEC no Estado do Ceará, nos dando também a possibilidade de pensar as políticas públicas de cultura

dentro de um sistema unificado, mas que leva em consideração as peculiaridades e demanda de cada território cearense.

Procedimentos Metodológicos

Para avaliação do IB SIEC e seus desdobramentos escolhemos o método experiencial, Lejano (2012, apud Rodrigues, 2016). Pois, é fundamental compreendermos uma compreensão a partir das experiências tanto do pesquisador, como, das pessoas que são alcançadas pelas políticas públicas de cultura desenvolvidas nos territórios, exigindo assim uma compreensão de toda uma dinâmica vivida na prática cotidiana, Da mesma forma, acreditamos nos resultados do usos das informações e dados tanto quantitativos, como, qualitativos.

Entendendo que a formulação e aplicação de uma política no território passa por todo um processo de discussão, por meio de comissões de trabalhos, espaços participativos entre sociedade civil e poder público, vamos utilizar também o método da avaliação em profundidade (Rodrigues, 2008, 2011a, 2016). Da definição do que seria o PROSIEC até a aplicação do IB SIEC compreendemos que isso passa por debates, compreensões institucionais, formulação de categorias para definir planos, metas e objetivos, todos esses momentos são compostos por reuniões, momentos de diálogos até a reverberação nos territórios. Por esse motivo, a avaliação em profundidade nos permite uma melhor avaliação dos entendimentos acerca da política e como os gestores municipais e técnicos estão dialogando com a mesma, levando em consideração as trajetórias da política e a aplicabilidade nos municípios.

Técnicas de Coleta de Dados

Avaliação dos formulários do IB SIEC (survey): Formulários enviados para os gestores municipais de cultura anualmente (2024/2025) por meio do Mapa Cultural do Ceará, com perguntas referente aos equipamentos culturais, lançamentos de editais, quantitativos de funcionários, estrutura física e organizacional das secretarias, departamentos e coordenações de culturas localizadas nos municípios do Ceará.

Análise documental/Conteúdo: Compreensão sobre as leis que regem os sistemas de cultura; análise sobre as publicações institucionais acerca do IB SIEC e demais documentações de referência.

Observação participante: Constantemente estamos realizando visitas aos municípios do Ceará com o intuito de cooperação técnica entre Estado e municípios, nessas visitas técnicas, participações em eventos, lançamentos de editais e etc… estamos realizando a observação das dinâmicas territoriais que estão presente nos diversos municípios visitados.

Entrevistas semi estruturadas: Durante a realização da pesquisa realizamos entrevistas com gestores municipais e técnicos nos territórios, com o objetivo de coletar informações quantitativas para uma melhor compressão da política que estamos nos propondo avaliar.

Conclusão

A construção de políticas públicas de cultura no Brasil tem avançado a partir da institucionalização de sistemas articulados entre União, estados e municípios, consolidando um modelo de gestão baseado na cooperação federativa e na participação social. Nesse contexto, a implementação do Sistema Nacional de Cultura representa um marco na organização das políticas culturais, ao estabelecer instrumentos de planejamento, financiamento e participação capazes de garantir a continuidade das ações públicas no campo da cultura. No Estado do Ceará, a criação do Sistema Estadual da Cultura (SIEC) reforça essa perspectiva ao promover mecanismos de cooperação técnica e institucional com os municípios, buscando fortalecer os Sistemas Municipais de Cultura como base estruturante da política cultural nos territórios.

O Índice de Informações Básicas do Sistema Estadual da Cultura (IB-SIEC) surge como ferramenta estratégica para diagnóstico e monitoramento das condições institucionais da gestão cultural municipal, reunindo informações sobre estrutura administrativa, equipamentos culturais, recursos humanos, planejamento e execução de políticas públicas. A produção sistemática desses dados permite compreender os

diferentes níveis de desenvolvimento dos sistemas municipais e identificar desafios relacionados à institucionalização da cultura como política pública permanente.

A pesquisa propõe analisar o IB-SIEC não apenas como instrumento técnico de coleta de dados, mas como mecanismo de governança pública capaz de orientar decisões estratégicas, fomentar a cooperação intergovernamental e qualificar processos de planejamento cultural. Ao investigar as dinâmicas territoriais e as experiências dos gestores municipais, o estudo pretende evidenciar como os indicadores culturais podem contribuir para a formulação de políticas mais contextualizadas, sensíveis às desigualdades regionais e alinhadas às demandas socioculturais locais.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa articula análise quantitativa e qualitativa, considerando a complexidade das políticas culturais e a necessidade de compreender tanto os dados objetivos quanto as experiências vividas pelos agentes públicos envolvidos. A avaliação em profundidade permitirá examinar os processos institucionais, as trajetórias da política e seus impactos na organização da gestão cultural municipal, contribuindo para o aprimoramento do próprio índice e para o fortalecimento das práticas avaliativas no campo das políticas públicas.

Espera-se que os resultados da pesquisa ampliem o debate sobre avaliação de políticas culturais no Brasil, contribuindo para a consolidação de modelos de gestão baseados em evidências, transparência e cooperação federativa. Além disso, pretende-se oferecer subsídios técnicos e metodológicos que possam orientar gestores públicos, pesquisadores e formuladores de políticas na construção de sistemas culturais mais sustentáveis, democráticos e territorialmente integrados.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Estado nacional, cultura nacional. Dois momentos paradigmáticos. In: BARREIRA, Irlys, VIEIRA, Sulamita (orgs). Cultura e política. Tecidos do cotidiano brasileiro. Fortaleza, UFC, 1999, p. 77-98.

_____. Políticas de cultura, políticas de identidade. Revista Pré Textos para Discussão. Salvador, VI (11): 55-68, 2001.

_____. Sistema Nacional de Cultura: Campo, saber e poder. 1° ed. Fortaleza: EdUECE, 2019.

BOTELHO, Isaura. Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001a.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2024]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 07/02/2025.

_____. Lei n° 14.835, de 4 de abril de 2024. Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (SNC), para garantia dos direitos culturais, organizado em regime de colaboração entre os entes federativos para gestão conjunta das políticas públicas de cultura. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, N° 66, p. 9-10, 5 abr, 2024.

CANCLINI, García N.; PIEDRAS Feria, E. Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

CEARÁ, Lei n° Lei 18.012, de 01 de abril de 2022. Institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura- SIEC. Diário Oficial do Estado: seção 1, Fortaleza, CE, ano XIV, n. 72, p. 3-7, 01 abr. 2022.

CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Mapa Cultural do Ceará*. Disponível em: . Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/# Acesso em: 07/04/2026.

CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Organograma da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – 2023*. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/08/ORGANOGRAMA-SECULT-2023.pdf. Acesso em: 7 abr. 2026.

FILHO, Francisco Humberto Cunha; RIBEIRO, Sabrina Florêncio. Federalismo brasileiro: Significados para a cultura. IN: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (organizadores). Federalismo e políticas culturais no Brasil. 01° ed. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 13-42.

LEITÃO, Cláudia de Sousa. Seminário Cultura XXI: Seleção de Textos. / Cláudia de Sousa Leitão / Fabiano dos Santos (Org.) Fortaleza: Secult, 2006. 306p (Coleção Nossa Cultura: Sério Documenta).

LOPREATO, Francisco Luiz. Federalismo brasileiro: origem, evolução e desafios. Economia e Sociedade. Campinas, V. 31, n. 1(74), p 1-41, jan/abr. 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Iuri; VIEIRA, Mariella Pitombo. Políticas e redes de intercâmbio e cooperação em cultura no âmbito iberoamericano. In: SANTOS, Fabiano dos. 40 anos da Secretaria da Cultura: a história da Secult por seus secretários. Fabiano dos Santos, Mardonio e Silva Guedes. Fortaleza: Secult, 2006, 88p. (Coleção Nossa Cultura, Série Documenta).

_____. Ditadura, cultura e mídia: o cruel e o persistente. In: A Tarde Cultural. Salvador, 27 de março de 2004, p.2 e 3. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marketing cultural. In: RUBIM, Linda (org.) Organização e produção da cultura. Salvador, EDUFBA, 2005, p.53-77.

RODRIGUES, Lea Carvalho. Método experiencial e avaliação em profundidade: novas perspectivas em políticas públicas. Revista Desenvolvimento em Debate, v. 4, n. 1, p. 103-155, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/dd/article/view/31893/18057

INDICADORES CULTURAIS COMO INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO E MONITORAMENTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS: UM ESTUDO BIBLIOMÉTRICO

Janaína Guedes M. Evangelista[1]
Camila Rodrigues Francisco[2]
Augusto Cézar de Aquino Cabral[3]

RESUMO:
Este artigo investiga a produção científica brasileira sobre indicadores culturais como instrumentos de avaliação e monitoramento das políticas públicas culturais, entre os anos de 2003 e 2024. A abordagem metodológica adotada é a bibliométrica apoiada nas ferramentas Publish or Perish e VOSviewer. O levantamento foi realizado a partir da base Google Scholar, considerando 985 publicações que abordam a temática no contexto brasileiro. Os resultados revelam o predomínio de produções dispersas, com grande número de autores com apenas uma publicação, e uma concentração temática em torno de poucos pesquisadores centrais.

PALAVRAS-CHAVE: indicadores culturais, políticas culturais, avaliação, monitoramento.

INTRODUÇÃO

O debate sobre políticas culturais envolve, cada vez mais, a necessidade de informações e dados capazes de orientar, monitorar e avaliar as ações no campo da cultura. Política cultural é entendida como "o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável" (COELHO, 1997). A elaboração de diagnósticos e o desenvolvimento de indicadores culturais têm se tornado estratégias centrais no processo de formulação de

[1] Mestranda em Administração e Controladoria – Gestão Cultural (UFC e Fundação Itaú Cultural). Especialista em Gestão e Políticas Culturais (Itaú Cultural e Cátedra de Políticas e Cooperação da Universidade de Girona - Espanha). Produtora cultural, parecerista e pesquisadora. E-mail: janainaguedes7@gmail.com
[2] Mestranda em Administração e Controladoria – Gestão Cultural (UFC e Fundação Itaú Cultural). Especialista em Gestão e Políticas Culturais (Itaú Cultural e Cátedra de Políticas e Cooperação da Universidade de Girona - Espanha). Gestora do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. E-mail: camilarodrigues.contato@gmail.com
[3] Doutor em Administração pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Professor titular da Universidade Federal do Ceará, com lotação no departamento de Administração - FEAAC.É ddocente do Programa de Pós-graduação em Administração e Controladoria (Acadêmico e Profissional), da UFC. E-mail: cabral@ufc.br

políticas e na gestão pública da cultura, tanto por sua capacidade de oferecer uma leitura mais qualificada da realidade, quanto por viabilizar práticas de planejamento mais eficazes (RUBIM, 2007).

Indicadores culturais são ferramentas fundamentais para transformar aspectos subjetivos e diversos da realidade cultural em informações organizadas. Eles contribuem para diagnósticos, comparações temporais e avaliações mais precisas das políticas públicas voltadas à cultura (SILVA; RAMOS, 2018). Aplicados à gestão pública, esses indicadores desempenham funções semelhantes aos indicadores de desempenho presentes na administração pública: ajudam a verificar se os resultados esperados foram atingidos, se os recursos foram bem empregados e quais foram os impactos das ações promovidas. Nesse sentido, eles colaboram para a gestão por resultados no setor cultural, que busca alinhar os meios utilizados aos fins pretendidos (BONET, 2004; FARIA, 2010).

Esses indicadores não apenas informam sobre a presença ou ausência de estruturas culturais, mas também sobre os padrões de consumo, participação, produção simbólica e investimento público em cultura. Além disso, permitem capturar dimensões sociais e econômicas da cultura, contribuindo para o fortalecimento de políticas mais amplas e integradas ao desenvolvimento humano (UNESCO, 2014).

No entanto, o desenvolvimento de indicadores no campo da cultura envolve desafios específicos decorrentes da complexidade do campo. Como aponta Machado (2007), os indicadores não são dados isolados, mas expressam relações entre informações, objetivos e contextos específicos, atuando tanto como ferramentas técnicas quanto como instrumentos políticos. Rubim (2007) reforça que a construção de indicadores deve abarcar múltiplas dimensões, simbólicas, sociais, identitárias, e não apenas métricas quantitativas, combinando metodologias híbridas que reflitam a complexidade dos fenômenos culturais.

Apesar dos avanços, estudos como os de Lins (2014) indicam que é necessário o desenvolvimento de mais estudos que sirvam para aprimorar as atuais informações estatísticas, a aplicação dos indicadores culturais e o conhecimento da realidade cultural

brasileira. Diante disso, torna- se relevante compreender como a produção científica nacional tem abordado o tema, especialmente considerando que os indicadores culturais têm ganhado centralidade como instrumentos de gestão, monitoramento e avaliação de políticas públicas.

Nesse sentido, a questão de pesquisa que norteia este trabalho é: como se caracteriza a produção científica sobre indicadores culturais como instrumentos de avaliação e monitoramento das políticas públicas culturais? Baseado nisso, o objetivo geral deste artigo é investigar como se caracteriza a produção científica sobre indicadores culturais como instrumentos de avaliação e monitoramento das políticas públicas culturais. Tem se como objetivos específicos: identificar o perfil de autoria, identificar coautoria, verificar os autores mais citados e analisar a evolução da produção científica por ano.

Essa pesquisa justifica-se teórica e empiricamente, pela importância de estruturar uma base sistematizada de conhecimentos sobre indicadores culturais, instrumento que se apresenta cada vez mais necessário para qualificar a tomada de decisão e a avaliação de políticas culturais no Brasil. Além disso, o estudo contribui para identificar lacunas e potencialidades no campo, oferecendo subsídios para futuros trabalhos acadêmicos e para o aprimoramento da gestão cultural pública. Para alcançar os objetivos propostos, foi realizada uma pesquisa de abordagem quantitativa, de natureza descritiva, utilizando o método da análise bibliométrica. O levantamento bibliográfico foi realizado por meio da ferramenta Publish or Perish (PoP), com base no Google Scholar, contemplando o período de 2003 a 2024 e utilizando como termos de busca: "indicadores culturais", "avaliação", "política cultural" e "Brasil". Os dados foram organizados no software VOSviewer, que permite a visualização de redes de coautoria, palavras-chave e padrões de citação.

Para estruturar a análise, o artigo está organizado em quatro seções. Após esta introdução, apresenta-se a revisão de literatura com os principais fundamentos teóricos sobre indicadores culturais, avaliação e políticas públicas. Em seguida, detalham-se os procedimentos metodológicos da pesquisa bibliométrica, com descrição das ferramentas

utilizadas e os critérios de análise. A quarta seção traz os resultados, incluindo dados sobre autoria, coautoria, cocitação e evolução temporal da produção científica. Por fim, apresentam-se as considerações finais, que sintetizam os principais achados e sugerem caminhos para futuras investigações.

REFERENCIAL TEÓRICO

Indicadores culturais, avaliação e políticas públicas: fundamentos conceituais

A cultura voltou a ser repensada, em um sentido mais amplo e mais abrangente, a partir dos anos 2000, indo para além da atuação circunscrita ao que se considerava patrimônio e às artes que eram reconhecidas como tal. O debate sobre os indicadores culturais no Brasil se fortaleceu, impulsionado por iniciativas institucionais e pela crescente demanda por ferramentas capazes de orientar a elaboração de um planejamento e a avaliação das políticas culturais.

Diante da insuficiência de dados e indicadores que pudessem dar suporte à elaboração de uma política pública de cultura e dar prosseguimento aos novos projetos e programas (Barbalho, 2024) o MinC procurou consolidar as relações institucionais com outros ministérios, fundações e instituições de pesquisa, principalmente do setor público. Silva e Ramos (2018) destacam os avanços importantes na sistematização de dados sobre a cultura no Brasil, especialmente com a parceria e a assinatura de um acordo de cooperação técnica entre o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o MinC, em 2004, representando um marco para o desenvolvimento de informações sistematizadas sobre o setor. Tal acordo teve como finalidade a produção de indicadores e análises voltadas ao setor cultural a partir da sistematização de dados já coletados pelo IBGE, porém dispersos em distintas bases e pesquisas institucionais (Botelho, 2016).

A criação do Suplemento de Cultura na MUNIC (Pesquisa de Informações Básicas Municipais), em 2005, do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), bem como a formulação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), ampliaram o desenvolvimento e a disponibilidade de dados culturais em nível nacional, estadual e municipal, favorecendo a construção de diagnósticos mais

precisos e o reconhecimento da diversidade de contextos territoriais e institucionais (Silva; Ramos, 2018).

Nesse sentido, Rubim (2007) também destaca como marcos importantes a criação de sistemas nacionais, como o próprio SNIIC, que simbolizam o esforço de institucionalização da política cultural no Brasil. Essas iniciativas viabilizaram diagnósticos mais detalhados sobre a realidade dos municípios e dos estados, evidenciando desigualdades no acesso a equipamentos culturais e fortalecendo a base para políticas públicas baseadas em evidências. Rubim (2007) reconhece, no entanto, os desafios contínuos na implementação, atualização e territorialização desses sistemas, o que indica que o avanço na produção de dados não foi acompanhado de forma homogênea por instrumentos de análise refinados.

Segundo a publicação do SIIC, as diretrizes internacionais disponíveis à época, no que diz respeito à estruturação conceitual e metodológica de sistemas de informações culturais, eram limitadas, o que acabou influenciando diversos aspectos da pesquisa (IBGE, 2007). Atualmente, o MinC criou grupos de trabalhos em um Comitê Gestor do SNIIC afim de implementar a nova fase do SNIIC “cuja missão é reunir, organizar e difundir dados sobre o campo cultural brasileiro, com o objetivo de subsidiar políticas públicas mais efetivas, democráticas e alinhadas à realidade dos territórios.” (BRASIL, 2025)

É importante diferenciar os indicadores enquanto estatísticas organizadas com finalidades analíticas, daqueles usados meramente como justificativas técnicas. Para Rubim (2007), os indicadores culturais devem ser compreendidos não apenas como ferramentas técnicas, mas como instrumentos políticos, capazes de dar visibilidade a desigualdades. Já Calabre (2011) destaca que, quando bem estruturados, os indicadores podem fomentar políticas mais equitativas e baseadas em evidências; por outro lado, seu uso instrumentalizado ou descontextualizado tende a reforçar desigualdades já existentes, ou até mascarar lacunas de acesso e participação.

A importância dos indicadores se intensifica quando considerados como instrumentos de apoio às metas estratégicas. Eles tornam possível o monitoramento

contínuo das ações planejadas, facilitando correções de rumo, tomada de decisões mais precisas e avaliação da efetividade das políticas em vigor. Como argumenta Calabre (2009), sem dados confiáveis e indicadores bem construídos, as políticas culturais tendem a perder força e continuidade, dificultando seu reconhecimento como política de Estado e não apenas de governo.

> A urgência na busca por referências numéricas tornou-se indispensável para se conhecer melhor as atividades da produção e do consumo de bens e serviços culturais da população, o mercado de trabalho do setor, a geração de valor na economia nacional, os espaços físicos e os equipamentos da mais diversa ordem, como base empírica de desenvolvimento de políticas públicas da cultura e da tomada de decisões dos gestores e especialistas que fazem parte dela" (LINS, 2015, p.2)

Outro ponto recorrente nas discussões é o desafio de construir indicadores que reflitam as múltiplas dimensões da cultura, indo além das métricas quantitativas. Vários autores apontam a necessidade de desenvolver metodologias híbridas, que combinem estatísticas com análises qualitativas e participativas, especialmente quando se trata de mensurar aspectos simbólicos, identitários ou imateriais da cultura (IPEA, 2011; Vanti, 2002). Nesse contexto, a necessidade de fundamentação empírica reforça a importância da criação de um ecossistema de produção de conhecimentos voltado à cultura, que articule não apenas os dados quantitativos, mas também os aportes teóricos e metodológicos oriundos do meio acadêmico, capazes de captar a complexidade e a diversidade dos fenômenos culturais.

A institucionalização da cultura deve acontecer em paralelo com o avanço de um campo de estudos na área. Para além das informações estatísticas e econômicas produzidas pelo IBGE, Botelho (2016) ressalta o papel estratégico de universidades e institutos de pesquisa, como o Observatório do Instituto Itaú Cultural, na formulação de políticas culturais plurais. Destaca, ainda, a atuação da Universidade Federal da Bahia, por meio do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, responsável pela organização do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), que neste ano estará em sua 21ª edição.

Em 2018, foi criado o Projeto Cientista Chefe da Cultura (CCCult), que, em 2021, foi institucionalizado como programa e política pública no estado do Ceará, resultado da parceria entre a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) e a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). A iniciativa distingue-se por promover uma articulação estruturada entre a gestão pública e a comunidade científica, ao desenvolver pesquisas orientadas pela identificação de demandas concretas do Poder Público. A partir de uma equipe composta por cerca de 50 pesquisadores vinculados a Instituições de Ensino Superior, o CCCult realiza a coleta contínua e sistemática de dados, a construção de indicadores e a elaboração de metodologias aplicadas à realidade cultural do território cearense. Segundo Rodrigues, Azevedo Júnior e Almeida (2024), trata-se de uma experiência inovadora que fortalece a produção de conhecimento técnico-científico voltado à cultura e oferecesubsídios qualificados para a formulação, implementação e avaliação de políticas públicas culturais baseadas em evidências.

Os desafios para o desenvolvimento dos indicadores culturais evidenciam a necessidade de uma base unificada, federativa e atualizada, acessível a todos os entes federativos, capaz de mapear o setor cultural, construir indicadores e permitir análises integradas, como a mensuração do impacto da cultura no Produto Interno Bruto (PIB). A concretização dessa base facilitaria pesquisas, possibilitando a sistematização de informações dispersas e o cruzamento de dados para a construção de indicadores que reflitam as múltiplas dimensões e atividades do setor cultural brasileiro.

Diante desse cenário, investigar como a produção acadêmica tem abordado os indicadores culturais, tanto em termos conceituais quanto metodológicos, torna-se fundamental para fortalecer sua aplicação como instrumentos efetivos de avaliação e monitoramento das políticas culturais. A próxima seção detalha os procedimentos adotados para mapear essa produção e os critérios utilizados na análise dos dados, contribuindo para um entendimento mais aprofundado da articulação entre teoria, método e prática na área dos indicadores culturais.

METODOLOGIA

A pesquisa é descritiva pois apresentará informações e características da produção científica brasileira no período de 2003 e 2024 e apesar de não ter "compromisso de explicar os fenômenos que descreve, embora sirva de base para tal explicação" (VERGARA, 2011) oferece subsídios para análises mais amplas.

O recorte temporal da pesquisa, que abrange os anos de 2003 a 2024, justifica-se por marcar o início de uma nova fase nas políticas culturais no Brasil, com o governo Lula (2003– 2010) e a gestão de Gilberto Gil, quando se institui uma política democrática e participativa e se promove uma reestruturação do MinC, incluindo a criação de novas secretarias, como a Secretaria de Políticas Culturais (SPC). Esta, responsável pelo diálogo com os órgãos de pesquisa federais, com o intuito de propor a produção e sistematização das informações sobre o campo da cultura (CALABRE, 2019). A escolha de 2024 como ano final do recorte visa assegurar a inclusão de informações consolidadas de todo o período, uma vez que a pesquisa foi conduzida em meados de 2025.

A escolha pelo método quantitativo da bibliometria permite realizar um mapeamento estruturado da produção acadêmica brasileira sobre indicadores culturais, nos últimos 21 anos. O propósito é acessar informações e dados sobre esse campo de conhecimento, identificar como esse campo tem evoluído ao longo do tempo, observar a contribuição de autores e autoras mais produtivos/as, suas áreas temáticas mais recorrentes. Essa abordagem oferece dados objetivos para visualizar a produção científica, suas redes e revelar padrões, lacunas ou tendências relevantes.

Inicialmente, foi adotada a estratégia de busca nas bases SciELO (Scientific Electronic Library Online) e Web of Science, plataformas reconhecidas pela sua relevância na literatura científica.No entanto, a maioria dos resultados encontrados nessas plataformas referia-se a produções internacionais ou abordagens que não dialogavam diretamente com a temática proposta. Diante disso, optou-se por utilizar uma base que contemplasse mais amplamente a produção brasileira, incluindo trabalhos presentes em repositórios institucionais, fundamentais para a área em questão. Assim, a coleta foi realizada por meio do PoP, um software que extrai dados da ampla base

acadêmica Google Scholar e permite filtragem por país, ano e autoria. Os resultados foram exportados para o software VOSviewer, que possibilita a construção de mapas bibliométricos, revelando redes de coautoria, co-ocorrência de palavras-chave e outras relações entre elementos da produção científica.

Os termos utilizados para busca foram: "indicadores culturais" "avaliação" "política cultural" Brasil. É possível ter acesso ao volume de publicações por ano, total de citações, perfil de autoria, título do artigo, fonte, editora e palavras-chave, embora essas informações não estejam padronizadas e nem sempre estejam completas em todos os registros extraídos da base.

ANÁLISE DOS RESULTADOS E DISCUSSÕES

Perfil de autoria, coautoria e cocitações.

Embora a coleta dos dados tenha se limitado à plataforma Google Scholar, a produção bibliográfica mapeada foi suficiente para atender aos objetivos da pesquisa. A análise de autoria realizada no VOSviewer permitiu observar a produtividade dos pesquisadores: foram identificadas 985 produções no total, assinadas por 1209 autores. Desses, 148 publicaram ao menos dois artigos e 38 autores publicaram três ou mais, indicando uma concentração significativa de autores com apenas uma publicação. Em seguida, foram identificados os autores mais produtivos, que compõe um número reduzido de pesquisadores com produção continuada sobre o tema.

Tabela 1.
Distribuição de Autores por Produção

Artigos	Autores
15	1
10	1
8	1
7	2
6	1
5	5

4	8
3	19
2	110
1	1061

Nota. Fonte: Elaborado pelas autoras, 2025.

A Tabela 1 mostra a concentração da produção: a maior parte dos autores publicou apenas um artigo. Os seis pesquisadores mais prolíficos são Lia Calabre (15 artigos), Antonio Albino Canelas Rubim (10 artigos), Renata Rocha (8 artigos), Tiago Costa Martins (7 artigos), José Márcio Pinto de Moura Barros (7 artigos) e Alexandre Barbalho (6 artigos). Outro ponto que merece ser considerado sobre a frequência de publicação dos autores, são os estudos sobre a Lei de Lotka, fundamental para quantificar e analisar os dados na bibliometria.

Como o estudo abrange uma seleção de artigos produzidos ao longo de duas décadas (2003 a 2024), é possível ter uma visão abrangente e contextualizada do campo temático ao longo do tempo, compreendendo a distribuição se a produtividade dos autores se aproxima do padrão da Lei de Lotka, visto que a maioria dos autores possui baixa produtividade, enquanto um pequeno número é altamente produtivo (ARAÚJO, 2006).

Tabela 2.
Comparativo com os valores da fórmula da Lei de Lotka.

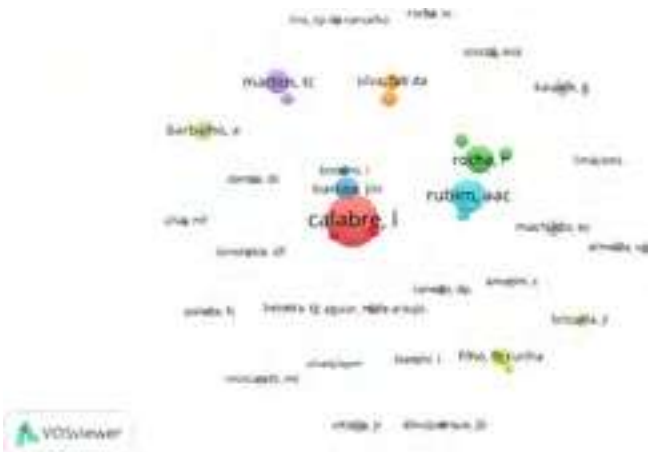
Artigos	**Autores**	**Autores previstos (Lei de Lotka)**
15	*1*	*4.72*
10	*1*	*10.61*
8	*1*	*16.58*
7	*2*	*21.65*
6	*1*	*29.47*
5	*5*	*42.44*
4	*8*	*66.31*
3	*19*	*117.89*
2	*110*	*265.25*
1	*1061*	*1061.0*

Nota. Fonte: Elaborado pelas autoras, 2025.

Adicionalmente, a Tabela 2 demonstra a distribuição da produtividade dos autores comparada com a Lei de Lotka. Considerando que 1061 autores publicaram apenas um artigo, seria esperado que 265 autores publicassem dois artigos, 118 publicassem três e assim por diante. No entanto, os dados revelam uma concentração ainda maior: apenas 110 autores publicaram dois artigos, e esse número cai para 19 entre os que publicaram três. Isso indica que, na área analisada, há predominância de contribuições pontuais e poucos pesquisadores com produção contínua. Embora a estimativa baseada na Lei de Lotka indicasse uma base ainda mais concentrada do que o previsto pela Lei de Lotka, ainda é possível identificar uma proximidade aos conceitos; embora não haja uma aderência completa às estimativas previstas, há uma dispersão significativa de produção, com muitos pesquisadores pontuais.

Em seguida será analisado o mapa de coautoria e as conexões entre os autores que publicaram sobre o tema. A Figura 1 nos apresenta um mapa de coautoria, considerando o mínimo de 3 artigos por autor. Dos 1209 autores, 38 atendem aos requisitos. Quanto maior o círculo, maior o número de publicações associadas ao autor. Nesse caso, Calabre, l, rubim, aac, barros, jm e martins, tc têm destaque, o que sinaliza maior produção no tema.

Figura 1. Mapa de coautoria da produção científica sobre indicadores culturais (2003–2024)

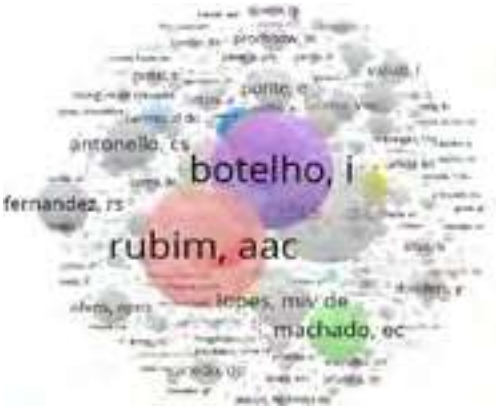


Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de dados extraídos do Google Scholar e processados no VOSviewer, 2025.

Observa-se, a formação de dois núcleos (clusters) articulados de pesquisadores interligados: um grupo com Lia Calabre, José Márcio Pinto de Moura Barros e Isaura Botelho, e outro composto por Antonio Albino Canelas Rubim, Renata Rocha Renata e Tiago Costa Martins. Esses grupos apresentam maior densidade de conexões e ocupam posições centrais no mapa, indicando coautorias, proximidade temática, linhas de pesquisa ou uma possível articulação institucional. Por outro lado, outros autores aparecem de forma mais isolada, sugerindo contribuições pontuais ou desconectadas dos principais grupos de produção científica.

A análise das redes de cocitação permitiu visualizar os autores mais frequentemente citados nas referências das publicações mapeadas e as suas conexões com outros atores. Os resultados indicaram que Antonio Albino Canelas Rubim, Isaura Botelho, Ana Carla Fonseca Reis, Micael Herschmann, Leonardo Brant, Lia Calabre e Elisa Campos Machado são os autores com maior incidência de cocitação. A recorrência desses nomes sugere que suas produções formam a base de conhecimento do campo de pesquisa dos indicadores culturais e das políticas culturais no Brasil. Segundo Zupic e Cater (2015), a análise de cocitação é uma ferramenta essencial para mapear a estrutura intelectual de uma área, pois identifica os autores e os trabalhos que constituem a base teórica compartilhada por diferentes pesquisadores.

Figura 2. Mapa de cocitação.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de dados extraídos do Google Scholar e processados no VOSviewer, 2025.

A Figura 2 evidencia uma estrutura de cocitação ampla, com núcleos bem definidos de autores que fundamentam os estudos sobre indicadores culturais e políticas públicas culturais no Brasil. Os maiores nós correspondem aos autores mais cocitados, posicionados no centro do mapa e destacados pelo tamanho ampliado, que indica sua influência e relevância teórica no campo. A proximidade e a conexão entre os nomes revelam relações conceituais e metodológicas, organizadas em diferentes clusters que apontam para a existência de linhas de pesquisa interligadas, mas com focos distintos.

Os autores listados a seguir ocupam posições centrais nas redes de cocitação, demonstrando que suas obras são frequentemente referenciadas em conjunto, compondo a base teórica comum da área. A presença de múltiplos clusters e a forte articulação entre os autores sugerem um campo acadêmico consolidado, com interlocução entre pesquisadores.

Tabela 3.

Autores mais cocitados na produção científica sobre indicadores culturais no Brasil (2003–2024).

Autor	Citações
Antonio Albino Canelas Rubim	444
Isaura botelho	409
Ana Carla Fonseca Reis	349
Micael Herschmann	218
Leonardo Brant	147
Lia Calabre	114
Elisa Campos Machado	105

Nota. Fonte: Elaborado pelas autoras, 2025.

A Tabela 3 apresenta dados quantitativos sobre a frequência de citações recebidas por cada autor. Antonio Albino Canelas Rubim aparece em primeiro lugar, com 444 citações, seguido por Isaura Botelho e Ana Carla Fonseca Reis, reconhecidas como referências no campo. Esses autores não apenas se destacam pela produtividade, mas também pela recorrência com que suas obras são retomadas por outros pesquisadores. Essa presença constante indica sua relevância teórica e reforça o papel

central que ocupam na construção conceitual dos estudos sobre indicadores e políticas públicas culturais.

Evolução da produção científica por ano.

A análise temporal da produção científica permite identificar os períodos em que o tema ganhou maior visibilidade e possíveis impactos de marcos legais ou políticas públicas. Isso ajuda a reconhecer variações na produção ao longo dos anos e a contextualizar o desenvolvimento do campo. Neste intuito, foi realizada uma análise da publicação de artigos por ano para observar a evolução da produção científica.

A Figura 4 ilustra a evolução do número de artigos acadêmicos sobre indicadores culturais como instrumentos de avaliação e monitoramento das políticas públicas culturais, ao longo do período de 2003 a 2024. Nos primeiros anos, os números foram modestos, com destaque para 2005, que não registrou nenhuma publicação. Percebe-se que há um crescimento gradual até 2010 e que, a partir de 2010, há uma tendência de aumento mais expressiva, com o ano de 2015 (96 artigos) e 2023 (100 artigos), indicando um notável crescimento, maior consolidação e interesse no campo. No intervalo de 2011 a 2023 houveram oscilações pontuais em anos como 2011 e 2022, mas o gráfico revela que o volume geral de publicações manteve- se elevado na última década, sugerindo amadurecimento da área e ampliação da base de pesquisadores e estudos relacionados ao tema.

Figura 4. Evolução da produção científica por ano (2003 – 2024)



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de dados extraídos do Publish or Perish.

Ao analisar o número de publicações por ano e o volume total de publicações registradas nas últimas duas décadas, percebe-se que as políticas públicas culturais vêm despertando uma notável ascendência no âmbito do interesse acadêmico, refletindo uma preocupação social não apenas em relação as práticas culturais, mas também em relação à necessidade de produzir dados para as políticas públicas de cultura. Como destaca Botelho (2016), a sistematização dessas informações permite não apenas avaliar o aporte dos diversos segmentos culturais na economia, mas também analisar tais aportes do ponto de vista da formulação de políticas e programas que visem o fortalecimento dos setores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se propôs a investigar o estado da arte da produção científica nacional acerca do tema sobre indicadores culturais como instrumentos de avaliação e monitoramento daspolíticas públicas culturais. Para atingir o objetivo proposto foi conduzida uma investigação de natureza bibliométrica, valendo-se da base de dados Google Scholar utilizando, ainda as ferramentas PoP e VOSviewer, na qual se procedeu a uma análise compreendendo 985 artigos, abrangendo o período de 2003 a 2024.

A produção acadêmica sobre tais indicadores culturais demonstra um campo em construção e com avanços significativos. Os resultados apontam para a existência de núcleos de pesquisadores atuantes, bem como de uma crescente atenção ao tema, especialmente nos últimos anos. Identificou-se um aumento consistente na quantidade de publicações, com maior articulação entre autores e consolidação de linhas de pesquisa. Apesar desses avanços, a análise evidenciou questões importantes. Quanto ao perfil de autoria, destaca-se a baixa média de publicação por autor, corroborado pela Lei de Lotka que revela uma concentração significativa de autores com apenas uma publicação.

Entre as limitações do estudo, destaca-se o uso exclusivo da base Google Scholar, acessada por meio do PoP, em conjunto com o VOSviewer. Essa combinação, embora eficiente para a análise de autoria, coautoria e cocitação, restringiu a

profundidade dos resultados no que diz respeito à identificação dos referenciais teóricos e metodológicos adotados nas publicações, bem como dos principais temas e categorias analíticas recorrentes.

Ainda que com limitações, a pesquisa cumpre um papel relevante ao evidenciar a necessidade de aprofundamento por meio de análises qualitativas dos textos identificados, o que poderá ampliar a compreensão sobre como os indicadores culturais têm sido concebidos, aplicados e debatidos na produção científica. Ao sistematizar um panorama inédito da bibliografia nacional sobre o tema, este estudo oferece subsídios valiosos para pesquisadores, gestores públicos e formuladores de políticas culturais interessados em qualificar os processos de monitoramento e avaliação no setor.

Para pesquisas futuras, reforça-se a emergência e a pertinência contemporânea dessa temática, afim de identificar os novos temas a serem pesquisados e apontar com precisão os caminhos que vêm sendo trilhados ou que poderiam ser explorados. Ademais, recomenda-se o aprofundamento da pesquisa por meio de uma investigação qualitativa do conteúdo e das abordagens que estruturam a produção científica recente sobre indicadores culturais. Tal esforço permitiria uma compreensão mais abrangente do campo, contribuindo para identificar como a temática vem sendo discutida no contexto brasileiro e quais perspectivas teóricas e analíticas têm orientado os estudos.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Luciana de Amorim. Indicadores culturais e gestão pública. In: ITAÚ CULTURAL, *Revista Observatório Itaú Cultural*: n. 4, São Paulo, 2008. p. 113-118.

ARAÚJO, Carlos Alberto. Bibliometria: evolução histórica e questões atuais. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Em Questão*: v. 12, n. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p. 11-32.

AVOGRADO, Enrique. Quanto vale a cultura? O papel dos indicadores e das estatísticas nas políticas públicas para a economia da cultura. In: VALIATI, Leandro (org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 23: Economia da Cultura – Estatísticas e Indicadores para o Desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. p. 41-55.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural e produção de conhecimento: uma agenda a ser retomada. In: IPEA. *Políticas Sociais: acompanhamento e análise*, n. 31. Brasília: IPEA, 2024.

DOI: 10.38116/bps31/nps2.

BONET, Luís. A avaliação de políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Política cultural: teoria e práxis*. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 135–150

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: Sistema de Indicadores Culturais*. Brasília: MinC, 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. Ministério da Cultura dá início à implementação do novo Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais. In: AGÊNCIA GOV. Portal de Notícias. Brasília: EBC, 14 maio 2025. Disponível em: https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202505/ministerio-da-cultura-da-inicio-a-implementacao-do-novo-sistema-nacional-de-informacoes-e-indicadores-culturais Acesso em: 27 jul. 2025.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CALABRE, Lia. Escritos sobre políticas culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019. 218 p.

CALABRE, Lia (org.). Políticas culturais: teoria e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

CGI.BR – Comitê Gestor da Internet no Brasil. Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos equipamentos culturais brasileiros – TIC Cultura 2016. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017.

COELHO, Teixeira J. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1997.

FARIA, Cláudio Gontijo de. Gestão pública por resultados: uma abordagem prática. Brasília: ENAP, 2010.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Sistema de Informações e Indicadores Culturais: 2003–2005. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Organizado por Frederico Barbosa e Lia Calabre. Brasília: IPEA, 2011.

LINS, Cristina Pereira de Carvalho. Indicadores culturais no Brasil: mudanças metodológicas e novos resultados, 2007-2012. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

LINS, Cristina Pereira de Carvalho. A urgência na busca por referências numéricas. *Revista Observatório Itaú Cultural:* n. 23. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

MACHADO, Jurema. A construção de indicadores para a cultura. *Revista Observatório Itaú Cultural*: n. 1. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 10–15.

RODRIGUES, Ligia Coeli Silva; AZEVEDO JÚNIOR, Ivânio Lopes de; ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. Cientista Chefe da Cultura: um programa do Ceará feito para o Brasil. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. *O Público e o Privado*: v. 22, n. 46. Fortaleza: UFC, 2024. p. 113–139. DOI: 10.52521/22.13112.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Indicadores culturais: uma introdução conceitual. Salvador: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA, 2007.

SILVA, Liliana Sousa. Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso Prêmio Cultura Viva. In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (org.). *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília: IPEA, 2011. p. 89–110.

SILVA, Liliana Sousa e; RAMOS, Claudinéli Moreira. Indicadores para políticas públicas de cultura: desafios e perspectivas em SP. Caderno UM – LabCult nº 1. Unidade de Monitoramento, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2018.

UNESCO. *Culture, Statistics and Indicators: Towards a Conceptual Framework*. Montreal: UNESCO, 2009.

UNESCO. *Culture for Development Indicators*. Paris: UNESCO, 2014.

VANTI, Nádia Aurora. Da bibliometria à webometria: uma exploração conceitual dos mecanismos utilizados para medir o registro da informação e a difusão do conhecimento. In: IBICT. Ciência da Informação: v. 31, n. 2. Brasília: IBICT, 2002. p. 152–162.

VERGARA, Sylvia Constant. Projetos e relatórios de pesquisa em administração. 14. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

ZUPIC, Ivan.; CATER, Tomaz. Bibliometric methods in management and organization. In: SAGE. *Organizational Research Methods*: v. 18, n. 3. Thousand Oaks: Sage, 2015. p. 429–472. DOI: https://doi.org/10.1177/1094428114562629.

INDICADORES PARA DECISÃO PÚBLICA EM CULTURA NO MARANHÃO: EVIDÊNCIAS SOBRE GOVERNANÇA E ALOCAÇÃO DE RECURSOS — REVISÃO DE LITERATURA

Vitor Davi Barros de Souza [1]
Yuri Sampaio Capellato Lograd [2]
Arkley Marques Bandeira [3]

RESUMO:
O artigo examina o uso de indicadores como instrumentos de decisão pública em políticas culturais no Maranhão, no contexto da ampliação da cidadania cultural e do fortalecimento da governança. Parte-se da compreensão da cultura como direito e vetor de desenvolvimento, cuja gestão exige informações sistemáticas, transparentes e territorialmente sensíveis. O estudo adota revisão bibliográfica e documental de produções publicadas entre 2010 e 2025. Identificam-se lacunas recorrentes relacionadas à descontinuidade informacional, baixa cobertura e fragilidade metodológica. Como contribuição, o trabalho destaca a necessidade de um painel mínimo de indicadores auditáveis, capaz de orientar planejamento, monitoramento, alocação de recursos e participação social nas políticas culturais maranhenses.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Indicadores culturais, Governança cultural, Decisão pública.

1. INTRODUÇÃO

A compreensão contemporânea das políticas culturais no Brasil consolidou-se, a partir dos anos 2000, em torno de duas frentes complementares: ampliar a cidadania cultural e estruturar instrumentos de avaliação que qualifiquem a decisão pública. No plano nacional, ganhou relevo a abertura de canais institucionais de diálogo e controle social, com ênfase na presença ativa de conselhos, conferências e pactuações interfederativas — dinâmica associada à construção de uma administração pública

[1]Estudante do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão e integrante do Observatório Cultural do Maranhão. E-mail: vitor.souza@discente.ufma.br
[2] Estudante do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão e servidor do Ministério da Cultura. E-mail: yuri.lograd@discente.ufma.br
[3] Orientador – Professor Doutor da Universidade Federal do Maranhão. Doutor em Arqueologia. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. E-mail: arkley.bandeira@ufma.com.br

“societal”, que alargou a participação da sociedade civil e redesenhou papéis entre Estado e atores do campo cultural (Calabre, 2015).

Nessa mesma inflexão histórica despontaram iniciativas que organizaram, de forma mais sistemática, a coleta e o uso de informações: a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, em 2004, respondeu à demanda por métricas capazes de traduzir a complexidade do fazer cultural em dados comparáveis; e a proposição do Sistema Nacional de Cultura, em 2005, buscou dar estabilidade institucional a mecanismos de cooperação e avaliação entre União, estados e municípios (Calabre, 2015). Ao aproximar participação e mensuração, tais marcos ampliaram o escopo de públicos atendidos e inovaram nas formas de ação governamental, estimulando arranjos de gestão compartilhada e atribuições para cada ente e instância do sistema (Calabre, 2015).

É nesse horizonte que se insere o Maranhão: compreender a cultura como dimensão de cidadania — direito de criar, fruir e participar — e, simultaneamente, como vetor de desenvolvimento — pela dinamização de economias locais, fortalecimento de identidades e redução de desigualdades — requer consolidar rotinas de monitoramento, comunicação de resultados e aperfeiçoamento contínuo das políticas. Para decidir bem onde, como e com quem investir, a gestão precisa de indicadores válidos e atualizados sobre oferta, acesso, financiamento, territorialização e impactos; precisa também de transparência ativa que permita ao cidadão acompanhar prioridades, comparar municípios e avaliar a efetividade das ações. Em síntese, a trajetória que associou participação ampliada e institucionalização de sistemas e informações oferece um roteiro para ancorar, no contexto maranhense, uma governança cultural orientada por evidências: planejar com base em diagnóstico, executar com metas, monitorar com indicadores e reorientar alocação de recursos a partir do que os dados e a sociedade mostram (Calabre, 2015).

Os indicadores em políticas culturais surgem como instrumentos que traduzem realidades complexas em medidas acompanháveis no tempo, permitindo à gestão pública monitorar processos e resultados, comparar territórios e perfis de investimento,

comunicar evidências com transparência e, sobretudo, decidir com base em fatos. Em termos operacionais, cumprem quatro finalidades complementares: (i) monitorar a execução e os efeitos de programas, observando trajetórias e desvios; (ii) comparar municípios e áreas de atuação, sustentando escolhas distributivas e correções de rota; (iii) comunicar achados de modo inteligível para gestores e sociedade, fortalecendo a prestação de contas; e (iv) decidir, isto é, priorizar, alocar recursos e ajustar estratégias à luz de diagnósticos.

Do ponto de vista metodológico, a seleção de indicadores exige ponderar relevância, precisão e custo, reconhecendo que todo recorte é atravessado por interesses e usos: optar por cobertura versus profundidade, por indicadores de esforço (gasto, infraestrutura) ou de resultado (acesso, fruição), por métricas de equidade ou de escala, tudo isso embute escolhas que devem ser explícitas (Martins; Correa; Oliveira, 2023).

Nas últimas duas décadas, a literatura sobre indicadores culturais avançou no plano conceitual e metodológico: consolidaram-se tipologias (insumo–processo–resultado), matrizes de avaliação e usos programáticos para planejamento, transparência e prestação de contas. Ainda assim, subsistem frentes em aberto que afetam a definição operacional dos próprios indicadores, a qualidade das bases e a comparabilidade entre recortes territoriais e temporais. Um primeiro desafio reside na transformação de estatísticas dispersas em informação pública realmente utilizável por diferentes públicos — gestores, conselhos e cidadãos — o que demanda desenhar mecanismos de acesso, leitura e interação que conectem dados a perguntas políticas relevantes (Martins; Pinto; Silva, 2021).

Desta forma, o campo dispõe hoje de um repertório teórico-operacional que legitima o uso de indicadores para monitorar, comparar, comunicar e decidir; porém, para que cumpram esse papel com validade e utilidade pública, é necessário enfrentar, simultaneamente, os problemas de definição operacional (o que exatamente está sendo medido e com que recorte), de qualidade informacional (completude, consistência e atualidade) e de comparabilidade (entre territórios, políticas e períodos), bem como

investir em estratégias de comunicação que tornem os indicadores legíveis e acionáveis para a gestão e para a sociedade.

Este estudo tem por objetivo geral examinar, com base em evidências publicadas entre 2010 e 2025, a consistência metodológica e a aplicabilidade dos indicadores de governança cultural no Maranhão, de modo a subsidiar a proposta de um painel mínimo para monitoramento e decisão. Para tanto, pretende-se identificar, no período, estudos e documentos nacionais e regionais — artigos, relatórios, editais e planos — que reportem indicadores de participação, transparência, capacidade estatal e territorialização; localizar e selecionar, com critérios explícitos, os materiais relevantes potencialmente aplicados ao Maranhão.

Com base nessa síntese, o trabalho identificará lacunas recorrentes — definição incompleta, ausência de séries, baixa cobertura e descontinuidade — e proporá a necessidade do desenvolvimento de um conjunto enxuto de métricas auditáveis e replicáveis, alinhadas a planos e orçamentos. Espera-se, assim, evidenciar a necessidade de que as decisões sejam baseadas em evidências, contribuindo para maior transparência, melhor alocação de recursos e fortalecimento da participação social na governança cultural do Maranhão.

2. POLÍTICA CULTURAL NO MARANHÃO

A compreensão da política cultural no Maranhão exige, inicialmente, situar a cultura como política pública, isto é, como objeto legítimo de intervenção estatal, passível de formulação, implementação e avaliação. Nesse sentido, não basta reconhecer a existência de práticas culturais ou de iniciativas governamentais pontuais; é necessário examinar em que medida essas relações configuram, de fato, uma política pública de cultura (Cardoso, 2008). Tal abordagem desloca o olhar da cultura como expressão espontânea para a cultura como campo institucionalizado, atravessado por disputas simbólicas, interesses e decisões públicas.

A literatura destaca que a constituição de uma política cultural envolve a atuação de agentes especializados que mobilizam competências técnicas e simbólicas para definir problemas, legitimar demandas e inscrevê-las na agenda estatal (Reis, 2010).

Nesse processo, a cultura é reconhecida simultaneamente como direito, como política pública e como objeto de ação do Estado, o que implica compreender como se estruturam as relações entre cultura e poder público, quais estratégias são adotadas e por quais atores são conduzidas (Cardoso, 2008).

Essa distinção é fundamental para diferenciar ação cultural de política cultural. A ação cultural pode assumir caráter político ao disputar sentidos, visibilidades e valores, mas não se confunde automaticamente com uma política pública estruturada (Cardoso, 2008). A política cultural pressupõe continuidade, critérios explícitos, institucionalidade e capacidade de coordenação, elementos ausentes quando as ações se limitam a eventos isolados ou a práticas desconectadas de planejamento. No caso maranhense, análises sobre a gestão cultural indicam que a cultura foi tratada como objeto de ação estatal, mas frequentemente sem o suporte consistente de planejamento e avaliação (Cardoso, 2008).

A ausência de critérios claros e de instrumentos sistemáticos compromete a consolidação de políticas culturais duráveis e dificulta a produção de evidências para orientar decisões públicas. Assim, pensar a política cultural no Maranhão como política pública implica reconhecer a cultura como direito coletivo, mas também como campo que exige gestão, planejamento e avaliação permanentes.

A incorporação da noção de governança ao campo das políticas culturais amplia a compreensão sobre como as decisões são produzidas, implementadas e legitimadas. A política pública deixa de ser vista apenas como um processo técnico ou administrativo e passa a ser entendida como efeito de dinâmicas históricas e sociais mais amplas, que delimitam o espaço das questões consideradas legítimas e dos procedimentos aceitos (Reis, 2010). Nesse quadro, a governança cultural não se restringe à atuação formal do Estado, mas envolve arranjos complexos entre instituições públicas, agentes culturais, organizações da sociedade civil e instâncias de controle. A organização pública não detém, de forma automática, o monopólio da definição da política cultural, pois essa definição depende da forma como diferentes agrupamentos expressam opiniões,

selecionam prioridades e disputam sentidos sobre o que deve ser reconhecido como cultura e como política (Reis, 2010).

No Maranhão, o Plano Estadual de Cultura explicita a tentativa de transformar políticas de governo em políticas de Estado, ao estabelecer diretrizes, instrumentos e instâncias permanentes de atuação (Maranhão, 2014). A criação de sistemas, conselhos, fundos e mecanismos de controle sinaliza a introdução de uma lógica de governança colaborativa, voltada à coordenação e à tomada de decisão compartilhada. A finalidade atribuída à Secretaria de Estado da Cultura, de planejar, coordenar e executar a política cultural, expressa a centralidade da capacidade estatal para organizar fluxos decisórios e administrar recursos públicos (Maranhão, 2015). Ao mesmo tempo, o uso de instrumentos de controle, como auditorias e mecanismos de fiscalização, reforça a dimensão da accountability na gestão cultural.

Entretanto, a governança não pode ser reduzida à existência formal de órgãos ou normas. Estudos sobre governança pública indicam que a ausência de mecanismos efetivos de participação e de monitoramento ao longo do ciclo decisório compromete a qualidade das políticas, mesmo quando há estruturas institucionais estabelecidas (Brasil, 2024). A governança cultural, portanto, é observável por práticas concretas, instrumentos operacionais e fluxos de informação que permitam acompanhar decisões, execução e resultados. Essa perspectiva é central para a construção de indicadores capazes de mensurar a governança no campo cultural.

A dimensão territorial ocupa lugar central na análise das políticas culturais no Maranhão. Pensar a organização dessas políticas implica considerar aspectos econômicos, sociais e políticos que variam significativamente entre regiões e municípios (Maranhão, 2014). O território não pode ser compreendido apenas como recorte geográfico, mas como dimensão analítica que envolve relações sociais, formas de produção cultural, redes institucionais e desigualdades históricas. Nesse sentido, o campo cultural deve ser analisado como espaço próprio de criação, produção e circulação de conhecimentos, inserido em contextos territoriais específicos (Maranhão, 2014).

O Plano Estadual de Cultura reconhece que uma característica estruturante da cultura maranhense é seu forte enraizamento no meio rural, o que evidencia padrões distintos de acesso, visibilidade e institucionalização cultural (Maranhão, 2014). Essa configuração territorial contribui para desigualdades regionais persistentes, especialmente no que se refere à distribuição de equipamentos culturais, recursos financeiros e oportunidades de fomento. A concentração de ações e investimentos na capital tende a reforçar assimetrias em relação ao interior, onde predominam manifestações culturais vinculadas a comunidades tradicionais rurais, assim como quilombolas e indígenas, pouco contempladas.

Diante desse cenário, o próprio plano estadual estabelece como diretriz o equilíbrio regional dos bens culturais e a promoção do desenvolvimento regional sustentável, articulando práticas partilhadas e solidárias (Maranhão, 2014). O Maranhão apresenta um contexto cultural e institucional marcado por elevada diversidade e por fragilidades estruturais na gestão pública da cultura. O estado reúne expressivo patrimônio cultural, com presença de comunidades indígenas, quilombolas e ampla variedade de manifestações populares, o que confere pluralidade ao campo cultural (Maranhão, 2014). Ao mesmo tempo, diagnósticos institucionais indicam que grande parte dos municípios enfrenta limitações significativas, como ausência de estruturas formais de gestão cultural, inexistência de orçamento próprio e compreensão restrita da cultura como direito ou fator de desenvolvimento local (Maranhão, 2014). Essa realidade evidencia o descompasso entre capital e interior e a dificuldade de consolidar políticas culturais de alcance estadual.

A trajetória recente das políticas culturais no Maranhão inclui marcos institucionais relevantes, como a Lei de Incentivo à Cultura, a implantação do Sistema Estadual de Cultura e a aprovação do Plano Estadual de Cultura 2015–2025 (Rosa; Carniello, 2020). Esses instrumentos representam avanços na formalização da política cultural, mas sua implementação tem sido marcada por descontinuidades e por limitações na consolidação de práticas permanentes. A análise da produção e execução

das políticas culturais demanda considerar diferentes momentos do processo, desde a formulação até a implementação e avaliação, de forma articulada (Reis, 2010).

Nesse contexto, a governança cultural pode ser entendida como arranjo entre Estado e sociedade, baseado em capacidade estatal, coordenação institucional e participação social. Estudos recentes reforçam que a governança depende de mecanismos sistêmicos de transparência, acesso à informação e controle social ao longo de todo o ciclo decisório (Brasil, 2024). A ausência desses mecanismos limita a mensuração da governança e enfraquece a efetividade das políticas. Assim, no Maranhão, a consolidação de políticas culturais sensíveis ao território e à diversidade cultural exige fortalecer instrumentos de governança que vão além da existência formal de órgãos, permitindo observar, avaliar e ajustar continuamente a ação pública no campo da cultura.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa adota desenho de revisão bibliográfica e documental, com abordagem qualitativa e estratégias de síntese narrativa e tabular. As buscas foram realizadas no Portal de Periódicos CAPES, Google Acadêmico e na SciELO, entre 2010 e 2025. Em paralelo, procedeu-se à coleta de dados secundários e normativos no Sistema Nacional de Cultura (SNC), Plano Nacional de Cultura (PNC), bases do IBGE, Plano Estadual de Cultura do Maranhão e portais de transparência (estadual e municipais), compondo um corpus documental para análise de conteúdo e cotejo de definições, fórmulas, fontes, periodicidade e cobertura territorial dos indicadores. Os critérios de inclusão foram: (i) tratar de indicadores de governança cultural ou subcomponentes (participação, transparência, capacidade estatal, territorialização); (ii) apresentar definição operacional ou uso aplicado no Brasil e/ou Maranhão; (iii) enquadrar-se no recorte temporal. Excluíram-se peças sem descrição metodológica mínima ou sem acesso a dados/fórmulas. Seguindo diretrizes clássicas para pesquisas bibliográficas — rigor procedimental, rastreabilidade e avaliação crítica das fontes (GUERRA, 2023) — empregou-se dupla leitura independente, matriz de extração

padronizada e triangulação entre literatura e documentos oficiais para aumentar confiabilidade.

4. INDICADORES EM POLÍTICAS CULTURAIS

A incorporação de indicadores à gestão pública responde à necessidade de organizar informações dispersas e torná-las inteligíveis para processos decisórios. No campo da cultura, esse movimento se consolida quando os indicadores passam a ser reconhecidos como ferramentas de gestão na administração pública, com difusão mais sistemática a partir da segunda metade do século XX (Lopes, 2025).

Indicadores são construções analíticas que selecionam variáveis, definem unidades de medida e estabelecem critérios de leitura da realidade, permitindo comparar situações, acompanhar mudanças e orientar escolhas. Não se trata apenas de quantificar fenômenos culturais, mas de produzir descrições controladas que auxiliem o diagnóstico, o planejamento e a avaliação das políticas. A literatura aponta que o uso de métodos de mensuração e análise visa justamente à criação de instrumentos capazes de apoiar a implementação e a avaliação das políticas culturais, ampliando a capacidade do Estado de compreender o setor e intervir de forma mais consistente (Barros; Almeida Neto; Bragança, 2025).

Nesse sentido, os indicadores operam como mediações entre a complexidade do mundo social e os mecanismos institucionais de decisão. Ao traduzirem informações setoriais por meio de procedimentos metodológicos explícitos, os indicadores facilitam o acesso à informação por diferentes públicos e permitem que dados sejam transformados em ação pública (Carrasco Arroyo, 2006, apud Lopes, 2025).

Essa mediação é particularmente relevante em políticas culturais, marcadas por diversidade de linguagens, atores e territórios. A possibilidade de estabelecer panoramas mensuráveis, elaborados sob rigor científico e sensíveis às dimensões sociais, econômicas e territoriais da cultura, cria subsídios para orientar decisões em processos de diagnóstico, mapeamento, implementação e avaliação das ações estatais (Lopes, 2025). Assim, indicadores não são fins em si mesmos, mas instrumentos que estruturam

a relação entre informação e gestão, contribuindo para reduzir a opacidade decisória e para qualificar o uso de recursos públicos.

Ao serem aplicados à análise de políticas culturais, os indicadores permitem articular dados empíricos e processos decisórios de forma mais sistemática. Estudos avaliativos demonstram que a combinação de informações quantitativas e qualitativas sustenta análises mais consistentes sobre a implementação de políticas, oferecendo referências concretas para a revisão de instrumentos e procedimentos de gestão (Barros; Almeida Neto; Bragança, 2025). Nesse quadro, os indicadores funcionam como dispositivos que conectam evidências produzidas no nível empírico às escolhas realizadas no âmbito institucional. Essa conexão é essencial para superar decisões baseadas apenas em percepções, pressões conjunturais ou preferências individuais, deslocando o foco para critérios explicitáveis e passíveis de escrutínio público.

A experiência recente de avaliação de políticas culturais emergenciais reforça esse argumento ao evidenciar que dados sistematizados permitem identificar padrões de acesso, distribuição de recursos e impactos diferenciados entre grupos e territórios (Barros; Almeida Neto; Bragança, 2025). Quando organizadas em indicadores, essas informações oferecem subsídios a gestores e agentes culturais, contribuindo para compreender o funcionamento das políticas e seus efeitos sobre desigualdades existentes no campo cultural. A produção de evidências, nesse sentido, não elimina o caráter político das decisões, mas fornece parâmetros mais claros para sua justificação e para a correção de rumos. Ao traduzirem a realidade em informações acionáveis, os indicadores tornam observáveis aspectos que, de outro modo, permaneceriam difusos ou invisíveis à gestão.

A literatura destaca que indicadores culturais se consolidam como instrumentos específicos da gestão pública ao fornecerem dados quantitativos e qualitativos sobre acesso, produção, circulação e consumo de bens e serviços culturais, apoiando decisões mais informadas por parte de gestores e formuladores de políticas (Jacintho; Areas; Coelho, 2025). Nessa perspectiva, os indicadores não substituem o debate político, mas qualificam-no ao oferecer referências verificáveis e comparáveis. Funcionam, assim,

como mecanismos de transparência e de prestação de contas, ampliando a possibilidade de envolvimento social ao facilitar a interpretação cidadã das políticas culturais e das ações dos gestores (Martins; Pinto; Silva, 2021). Ao aproximarem informação técnica e debate público, os indicadores contribuem para reduzir assimetrias informacionais e para fortalecer práticas de governança no setor cultural.

Essa função mediadora é reforçada quando se compreende o indicador como uma aproximação da realidade, construída para auxiliar a compreensão de processos complexos em diferentes esferas da vida social (Sousa e Silva; Moreira Ramos, 2018). No âmbito das políticas culturais, essa aproximação exige escolhas metodológicas explícitas, capazes de traduzir a diversidade cultural em parâmetros operacionais sem eliminar sua complexidade. Assim, os indicadores tornam-se instrumentos estratégicos ao conectarem diagnóstico, planejamento, implementação e avaliação, sustentando políticas culturais mais transparentes e passíveis de monitoramento ao longo do tempo.

A mensuração da cultura apresenta desafios próprios decorrentes da natureza polissêmica do conceito e da diversidade de práticas, valores e significados que o compõem. Diferentemente de setores marcados por resultados padronizados, a cultura envolve dimensões simbólicas, sociais e econômicas que não se deixam capturar integralmente por métricas quantitativas. Por essa razão, medir a cultura constitui um exercício contínuo de interpretação e reflexividade, no qual os instrumentos analíticos são permanentemente tensionados e revistos (Martins; Pinto; Silva, 2021). A literatura reconhece que os resultados das políticas culturais são de mensuração complexa tanto no plano social quanto no econômico, ainda que a cultura desempenhe papel relevante na dinâmica produtiva e na valorização simbólica de bens e serviços (Sousa e Silva; Moreira Ramos, 2018).

Apesar dessas dificuldades, observa-se avanço na construção de indicadores culturais capazes de integrar dimensões quantitativas e qualitativas. Esses esforços buscam superar leituras restritas, que reduzem a cultura a dados econômicos ou a contagens de equipamentos e eventos, incorporando informações sobre participação, acesso, diversidade e experiência cultural (Jacintho; Areas; Coelho, 2025). No entanto,

muitas políticas culturais ainda carecem de modelos padronizados e integrados que permitam avaliar seu impacto de forma consistente, combinando diferentes tipos de dados e assegurando comparabilidade temporal e territorial (Jacintho; Areas; Coelho, 2025). Essa lacuna limita a capacidade de avaliação e dificulta a consolidação de rotinas de monitoramento no setor.

O reconhecimento das especificidades da cultura conduz à compreensão de que esse campo exige indicadores próprios, concebidos a partir de suas dinâmicas e objetivos. Indicadores culturais não podem ser simples adaptações de métricas utilizadas em outros setores, pois precisam captar processos simbólicos, relações sociais e práticas territoriais que estruturam a vida cultural. A literatura aponta que os indicadores devem ser construídos de modo a aproximar-se da realidade observada, respeitando a complexidade do campo cultural e evitando simplificações excessivas (Jacintho; Areas; Coelho, 2025). Essa adequação metodológica é fundamental para que os indicadores cumpram sua função de orientar políticas públicas de forma consistente.

Nesse sentido, os indicadores culturais potencializam instrumentos de transparência e prestação de contas, ao mesmo tempo em que favorecem o envolvimento social e o controle democrático das políticas (Martins; Pinto; Silva, 2021). Essa função é reforçada quando os indicadores são concebidos como referências que auxiliam a compreensão de processos culturais complexos, e não como representações exaustivas da realidade (Sousa e Silva; Moreira Ramos, 2018). A clareza sobre seus limites e alcances é parte constitutiva de seu uso responsável na gestão pública.

No campo das políticas culturais, os indicadores cumprem, inicialmente, uma função informacional voltada à produção de conhecimento sistematizado sobre a realidade social e institucional da cultura. Diferenciam-se do dado bruto por operarem como mediações analíticas entre fenômenos complexos e os processos de decisão pública, permitindo a tradução de dinâmicas culturais em parâmetros compreensíveis à gestão estatal (Lins; Alkmin, 2008). Essa capacidade cognitiva confere aos indicadores uma função reflexiva, na medida em que oferecem subsídios para que gestores

apreendam padrões, tendências e lacunas na formulação e implementação das políticas culturais.

Nessa perspectiva, os indicadores ampliam o repertório informacional do Estado e qualificam o planejamento público, ao possibilitar uma leitura estruturada da realidade sobre a qual se pretende intervir (Jannuzzi, 2002). Em contextos subnacionais, como o dos municípios, esse papel torna-se ainda mais relevante, pois os indicadores contribuem para tornar visíveis práticas governamentais antes pouco documentadas, favorecendo maior racionalidade administrativa e transparência decisória (Martins; Correa; Oliveira, 2023). Contudo, essa função não deve ser confundida com a pretensão de objetividade absoluta.

Os indicadores operam como instrumentos de aproximação da realidade, condicionados por escolhas teóricas, metodológicas e institucionais. Assim, embora fundamentais para a organização da informação e para o apoio à decisão, não esgotam a complexidade do campo cultural nem substituem outras formas de análise qualitativa e participativa. Reconhecer os indicadores como ferramentas de mediação, e não como representações totais da realidade cultural, é condição para seu uso adequado no planejamento e na gestão das políticas públicas de cultura (Sartore, 2008).

À medida que as políticas culturais se institucionalizam, os indicadores passam a desempenhar papel central no acompanhamento do ciclo da política pública, abrangendo diagnóstico, monitoramento, avaliação e prestação de contas. Sua utilidade reside na possibilidade de mensurar dimensões tangíveis e intangíveis da cultura, permitindo aferir resultados, efeitos e alcances das ações governamentais (Martins; Correa; Oliveira, 2023). No momento do diagnóstico, os indicadores auxiliam na identificação de desigualdades territoriais, lacunas de acesso e padrões de oferta cultural, fornecendo base empírica para a definição de prioridades. Durante a implementação, contribuem para o monitoramento contínuo das ações, favorecendo ajustes operacionais e correções de percurso.

Na etapa avaliativa, tornam possível examinar a efetividade das políticas e programas culturais, ainda que dentro dos limites impostos pela disponibilidade e

qualidade das informações existentes (Jannuzzi, 2004). Ademais, os indicadores assumem função relevante nos processos de prestação de contas e controle social, ao oferecerem parâmetros verificáveis para a fiscalização do uso dos recursos públicos e para a comunicação dos resultados à sociedade. Todavia, essa função avaliativa deve ser compreendida de forma crítica. Indicadores não são instrumentos neutros nem universais; refletem escolhas sobre o que medir, como medir e para quem medir.

Dessa forma, seu uso acrítico pode reduzir a complexidade da cultura a métricas simplificadas, obscurecendo dimensões simbólicas, identitárias e processuais que escapam à quantificação (Sartore, 2008). Além de sua função técnica, os indicadores atuam como instrumentos de poder no interior das políticas públicas, influenciando processos de priorização, enquadramento de problemas e alocação de recursos. Ao orientarem diagnósticos e avaliações, os indicadores condicionam quais demandas ganham visibilidade institucional e quais permanecem marginalizadas, operando como filtros interpretativos da ação estatal (Martins; Correa; Oliveira, 2023).

Nesse cenário, os indicadores podem tanto reforçar desigualdades existentes quanto contribuir para uma alocação mais equitativa dos recursos, a depender das escolhas metodológicas e políticas que orientam sua construção e uso. Portanto, compreender os indicadores como instrumentos que orientam a decisão pública e a distribuição de recursos é fundamental para analisar seus efeitos sobre a governança e a justiça distributiva no campo cultural.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender que a consolidação das políticas culturais no Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, esteve fortemente associada à ampliação dos mecanismos de participação social e à institucionalização de instrumentos de informação e avaliação. No Maranhão, esse movimento revela-se particularmente desafiador, diante da diversidade cultural, das desigualdades territoriais e das fragilidades estruturais da gestão pública da cultura.

Ao articular participação, governança e indicadores, o estudo evidenciou que a tomada de decisão em políticas culturais exige mais do que boas intenções normativas:

requer bases informacionais consistentes, métodos transparentes e capacidade institucional para interpretar e utilizar evidências. Nesse sentido, os indicadores culturais mostraram-se centrais para traduzir realidades complexas em parâmetros observáveis, permitindo diagnósticos mais qualificados, acompanhamento de políticas e comunicação pública de resultados. Ao longo da revisão, observou-se que, quando integrados ao ciclo da política pública, os indicadores contribuem para reduzir a opacidade decisória, aproximando Estado e sociedade. Assim, a governança cultural orientada por evidências emerge como caminho possível para alinhar planejamento, execução e avaliação, tornando mais explícitos os critérios de priorização e alocação de recursos no campo cultural maranhense.

Do ponto de vista dos resultados analíticos, o estudo identificou que a literatura nacional e regional reconhece amplamente o papel dos indicadores como instrumentos de mediação entre realidade social e decisão pública. Contudo, também revelou lacunas recorrentes na definição operacional, na cobertura territorial e na continuidade das séries informacionais, sobretudo no nível municipal. No caso do Maranhão, essas fragilidades tendem a comprometer a capacidade de monitorar políticas, comparar territórios e avaliar impactos de forma sistemática.

A ausência de indicadores estáveis de governança — especialmente aqueles relacionados à participação social, transparência, capacidade estatal e territorialização — limita a leitura das desigualdades regionais e dificulta a correção de assimetrias históricas entre capital e interior. Ainda assim, a revisão demonstrou que existem referenciais metodológicos consolidados e experiências aplicadas que podem subsidiar a construção de um painel mínimo de indicadores, auditável e replicável. Ao sistematizar essas evidências, o trabalho reforça a ideia de que indicadores não são neutros nem absolutos, mas instrumentos políticos e técnicos que orientam prioridades e influenciam diretamente a distribuição de recursos públicos.

Por fim, é necessário reconhecer algumas limitações do estudo. A principal delas refere-se à dependência de fontes secundárias, muitas vezes marcadas por descontinuidade, ausência de padronização e lacunas territoriais, o que restringe a

comparação plena entre municípios e períodos. Ademais, a diversidade conceitual presente na literatura dificulta a uniformização de indicadores e exige escolhas metodológicas que podem não capturar toda a complexidade do campo cultural. Essas limitações, contudo, não invalidam os achados, mas apontam caminhos para pesquisas futuras.

Estudos empíricos aplicados, com coleta primária de dados nos municípios maranhenses, podem aprofundar a validação dos indicadores propostos e testar sua aplicabilidade prática. Pesquisas comparativas entre estados, bem como análises longitudinais, também podem contribuir para aprimorar a governança cultural orientada por evidências. Assim, o trabalho reafirma que a consolidação de políticas culturais mais equitativas e eficazes no Maranhão passa, necessariamente, pelo fortalecimento de uma cultura institucional de produção, uso e comunicação de indicadores para a decisão pública.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. O segundo tempo da institucionalização: o Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (org.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 49–68.

BRASIL. Governança, transparência e participação social no Novo PAC: desafios e oportunidades. Brasília: Governo Federal, 2024.

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011–2014. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (org.). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 33–48.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. O teatro do poder: cultura e política no Maranhão. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2008.

GUERRA, Avaetê de Lunetta e Rodrigues. Metodologia da pesquisa científica e acadêmica. Revista OWL (OWL Journal), Campina Grande, v. 1, n. 2, p. 149–158, ago. 2023. DOI: 10.5281/zenodo.8240361.

JANNUZZI, Paulo de Martino. Considerações sobre o uso, mau uso e abuso dos indicadores sociais na formulação e avaliação de políticas públicas municipais. Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 51–72, 2002.

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

LINS, Cristina Pereira de Carvalho; ALKMIN, Antonio Carlos. O sistema e o “sistema”: o projeto em curso do IBGE e o estudo sobre cultura. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 4, São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MARANHÃO. Plano Estadual de Cultura do Maranhão: 2015–2025. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, 2014.

MARTINS, Tiago Costa; CORREA, Claiton Marques; OLIVEIRA, Fernando Luís de. Políticas culturais alocativas e a criação de indicadores culturais municipais. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, v. 31, p. 1–29, 2023. DOI: 10.20396/resgate.v31i00.8673078.

MARTINS, Tiago Costa; PINTO, Maria Manuela Gomes de Azevedo; SILVA, Armando Manuel Barreiros Malheiro da. Políticas culturais, indicadores e Comunicação Pública. Redes, Santa Cruz do Sul, v. 26, 2021. DOI: 10.17058/redes.v26i0.15769.

MORAIS, Maria da Piedade; LIMA, Ricardo. Indicadores urbanos como instrumentos de gestão e formulação de políticas públicas. Revista de Administração Municipal – IBAM, ano 46, n. 232, p. 21–27, nov./dez. 2001.

REIS, Eliana Tavares dos. Em nome da “cultura”: porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 25, n. 3, p. 499–523, set./dez. 2010.

ROSA, Eliziane Lima; CARNIELLO, Monica Franchi. Economia criativa e desenvolvimento territorial: uma abordagem a partir da dimensão cultural com foco no Estado do Maranhão. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E DESENVOLVIMENTO, 11., 2022, Taubaté. Anais… Taubaté: UNITAU, 2022. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/XIcicted2022/563786-ECONOMIA-CRIATIVA-E-DESENVOLVIMENTO-TERRITORIAL--UMA-ABORDAGEM-A-PARTIR-DA-DIMENSAO-CULTURAL-COM-FOCO-NO-ESTADO-D. Acesso em: 10 abr. 2026.

SARTORE, Cristina Pou. O uso de indicadores em pesquisa do setor cultural: o salto das estatísticas para a desconstrução do discurso. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 4, São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MESA XVIII

Museus III

MUSEALIZAÇÃO DO HIP HOP NO BRASIL: INSTITUCIONALIZAÇÃO E PATRIMONIALIZAÇÃO DO MOVIMENTO E INSERÇÃO NO CAMPO MUSEAL

Juliana Simões de Lima[1]

RESUMO:
Este artigo busca analisar o caminho inicial para processo de musealização do *hip hop* no Brasil como resultado de dinâmicas de institucionalização e patrimonialização do movimento e da ampliação das práticas museais. Trata-se de um recorte de pesquisa de doutorado que investiga, de forma mais ampla, a inserção do *hip hop* nos museus brasileiros. Argumenta-se que a musealização do *hip hop* e de seus elementos e múltiplas variáveis, não pode ser compreendida sem a análise prévia de sua institucionalização e patrimonialização, uma vez que estas condicionam formas de reconhecimento, representação e legitimação cultural, ao mesmo tempo em que inseridas em um cenário de disputas. O artigo dialoga com o campo das políticas públicas de cultura no Brasil, além de estabelecer diálogos com a museologia e com o campo dos estudos do *hip hop* '*hip hop studies*'.

PALAVRAS-CHAVE: *Hip hop*; Museus; Institucionalização; Patrimonialização.

INTRODUÇÃO

O *hip hop* consolidou-se no Brasil, ao longo das últimas quatro décadas, como um dos mais importantes e mobilizadores movimentos sociais, culturais, artísticos e políticos produzidos nas periferias urbanas brasileiras. Como destaca Rociclei da Silva (2011):

> O *hip hop* passou a ser um dos principais porta-vozes contra as agruras, desigualdade social, o preconceito racial, a falta de perspectiva, mas acima de tudo se tornou um grande catalisador da luta por justiça, igualdade, direito, reconhecimento, além de promover a integração social. (2011, p.13)

Este fenômeno afrodiásporico globalizado pode ser visto como um 'guarda-chuva' que reúne práticas como o *dj* e o *mc* - que juntos formam o *rap* -, o *breakdance* e o *graffiti*. Algumas leituras também reconhecem o conhecimento e, mais

[1]Historiadora, socióloga e mestra em Geografia (UFF), doutoranda em Sociologia (PPGSP-UENF), integrante da equipe do Galpão Cultural da UFF Campos. E-mail: julianasimoes@id.uff.br

recentemente, os arquivos como dimensões constitutivas dessa cultura. Esses elementos operam de forma articulada como expressão estética, denúncia social, produção de memória e construção de identidades individuais e coletivas, possibilitando leituras críticas e expressões da sociedade brasileira em diferentes escalas.

Partindo desse entendimento, a proposta deste artigo transcende uma abordagem centrada nos elementos do *hip hop*, compreendendo-o como um movimento social, cultural e político, marcado por suas múltiplas e amplas formas de atuação.

Como nas palavras de Fernanda Martins (2021, p.158), acreditamos que “O hip hop é um movimento que deve ser entendido para muito além de uma simples manifestação artística e musical. O hip hop, se constitui em um movimento contra hegemônico, artístico, cultural, político e social”.

Essa compreensão permite deslocar o foco da análise para os processos por meio dos quais o *hip hop* passa a se ramificar, ocupar outros espaços, disputar reconhecimento institucional, legitimidade e acesso a recursos no interior do campo cultural.

Nas últimas décadas, observa-se no Brasil um processo intensificado de institucionalização do *hip hop*, materializado em sua incorporação a políticas culturais, programas governamentais, editais públicos, conselhos de cultura, legislações específicas e buscas e iniciativas de reconhecimento patrimonial. Como aponta a pesquisadora Patrícia Moreira (2025, p.2470) “O Brasil tomou-se pioneiro na institucionalização de políticas públicas voltadas ao *hip hop*, superando até mesmo os Estados Unidos, reconhecido como lugar de origem do movimento”.

Entretanto, essa inserção ocorre em arenas institucionais historicamente estruturadas por lógicas de poder, hierarquias simbólicas e mecanismos de seleção que atravessam o campo cultural.

É nesse terreno ambíguo, marcado simultaneamente por reconhecimento e regulação que o *hip hop* passa a adentrar, de forma mais sistemática, o campo museológico brasileiro.

A presença do movimento em exposições, arquivos, projetos educativos e curatoriais, museus comunitários, museus públicos e iniciativas digitais revela transformações importantes nas formas de representação cultural, na ampliação e transformação das narrativas museais - frutos de históricas disputas -, e na incorporação de movimentos outros, múltiplos, ocupando os espaços e dispositivos tradicionalmente associados à produção de memória oficial.

Essa ampliação também se revela à medida que o museu se configura como um campo de disputas, no qual, assim como a museologia social e a museologia crítica, os estudos e práticas decoloniais, articulados por artistas e pesquisadores vinculados a essas perspectivas, tensionam narrativas, métodos e regimes de legitimidade.

Nesse contexto, destacamos também os museus dedicados especificamente ao *hip hop*, que se constituem como experiências singulares de institucionalização do movimento. Voltados à preservação, difusão e produção de narrativas a partir de referências internas ao próprio *hip hop*, esses museus tensionam os modelos museológicos tradicionais ao reivindicar outras formas de curadoria, gestão e relação com o território.

Os museus, arquivos, casas e instituições organizadas e voltadas para a temática do *hip hop* já são uma realidade. No Brasil, podemos citar alguns exemplos como o 'Projeto Rappers' (1992 – 1998) [2], primeira casa de *hip hop* do Brasil, a 'Casa do *hip hop* de Diadema', a 'Casa do *hip hop* Bahia', em Salvador, o 'Museu da cultura *hip hop* do Rio Grande do Sul', em Porto Alegre.

Além do primeiro 'Arquivo brasileiro de *hip hop*', inaugurado em parceria com (CEMI) Centro de Estudos de Migrações Internacionais da Unicamp. Acervo que teve início a partir da doação realizada por King Nino Brown, historiador autodidata do *hip hop*, cuja coleção pessoal, foi reunida ao longo de décadas de atuação no movimento.

O campo museológico no qual se insere o *hip hop* no Brasil constitui-se historicamente a partir de matrizes coloniais, desde seu marcos iniciais enquanto instituição moderna vinculada a projetos de Estado, de nação e de ordenamento

[2]Ver mais em: https://www.youtube.com/watch?v=OFiZxuK5_84&t=928

simbólico do mundo social. Nesse contexto, os museus se afirmam como dispositivos de seleção, classificação e hierarquização de saberes, objetos e narrativas, operando a partir de epistemologias eurocentradas que naturalizam determinadas memórias e silenciam outras.

> A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista. (VARINE, 1979, p.12)

Ainda assim, o campo museal não é homogêneo nem estático. Em seu interior, diferentes agentes, grupos e correntes teóricas têm tensionadas essas estruturas, disputando sentidos, práticas e formas de representação. Perspectivas vinculadas à museologia social, à museologia crítica e aos pensamentos e práticas decoloniais vêm questionando modelos tradicionais de curadoria, expografia e gestão, ao propor processos mais abertos à participação horizontal, à pluralidade narrativa e à inserção endógena de grupos e movimentos historicamente marginalizados, bem como ao reconhecimento de epistemologias múltiplas.

É nesse campo atravessado por disputas, negociações e assimetrias de poder que o *hip hop* passa a adentrar o espaço museal de forma mais sistemática, tensionando seus limites ao mesmo tempo em que se vê submetido às lógicas institucionais que regulam os processos de legitimação cultural. Embora esse debate seja fundamental para a compreensão das transformações no campo museológico, ele não constitui o foco central deste artigo.

Diante desse cenário, esta proposta busca responder à seguinte questão: como o *hip hop* tem sido incorporado aos museus brasileiros por meio dos processos de institucionalização e patrimonialização do movimento?

Parte-se do entendimento de que a musealização do *hip hop* não pode ser analisada isoladamente, mas deve ser compreendida como resultado de trajetórias políticas, institucionais e simbólicas que antecedem sua entrada no museu e

condicionam as formas de reconhecimento, representação e legitimação cultural que ali se produzem. O problema de pesquisa reside, portanto, em investigar como a musealização do *hip hop* no Brasil, enquanto desdobramento de processos de institucionalização e patrimonialização revelam disputas simbólicas no campo museológico que tensionam a colonialidade das instituições culturais.

Essas disputas evidenciam tanto os limites quanto às possibilidades de transformação das práticas museológicas tradicionais, colocando em questão a suposta neutralidade dos museus e seu papel histórico na produção de narrativas eurocentradas, universalistas e excludentes.

Metodologicamente, o artigo constitui um recorte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento, apoiando-se em revisão bibliográfica, análise documental e na observação de iniciativas de musealização do *hip hop* no Brasil. O diálogo com autores da museologia e dos estudos sobre *hip hop*, bem como com fontes institucionais como documentos oficiais, legislações e normativas das políticas culturais, permite construir uma abordagem interdisciplinar que articula cultura, memória e ação política no campo das políticas públicas.

Além desta introdução, o artigo está organizado da seguinte forma: inicialmente, discute-se o processo de institucionalização do *hip hop* no Brasil e sua inserção nas políticas culturais. Em seguida, analisa-se o processo de patrimonialização do movimento, destacando suas implicações práticas e políticas. Posteriormente, são apresentados alguns exemplos de musealização do *hip hop* no país. Por fim, o texto propõe uma reflexão crítica sobre esses processos, apontando seus limites, disputas e possibilidades à luz dos resultados da pesquisa.

Institucionalização, organização e patrimonialização: o *hip hop* nas políticas culturais

Antes de sua incorporação às políticas públicas de cultura, o *hip hop* já operava como uma forma própria de institucionalidade periférica, construída a partir das experiências sociais, raciais e territoriais da juventude negra, nas cidades brasileiras.

Entendemos por institucionalidade o conjunto de formas organizativas, normas, práticas, redes e mecanismos de legitimação construídos coletivamente por sujeitos e movimentos sociais para garantir continuidade, reconhecimento interno, transmissão de saberes e incidência política, independentemente do reconhecimento estatal ou jurídico formal.

Suas formas de organização institucionais autônomas e idependentes precedem parcerias e apoios do Estado e se estruturam em redes informais e coletivas, como inicialmente as chamadas casas de *hip hop*, as posses, *crews*, batalhas de rima, encontros culturais, eventos independentes e o diálogo com movimento negro unificado, por exemplo.

Esses espaços e práticas funcionaram historicamente como instâncias de formação política, produção cultural, socialização de saberes e construção de identidades individuais e coletivas, revelando que o *hip hop* desenvolveu mecanismos próprios de legitimação e reconhecimento antes de qualquer validação institucional. .

Nesse sentido, a legitimidade do *hip hop* não se origina do reconhecimento estatal, mas da sua capacidade de organização social, de produção de memória e de elaboração crítica da realidade vivida.

Patrícia Moreira Mendonça e Silva, em artigo que integra os anais de 2025 *do* XIV Seminário de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa, intitulado *"*Organização é a palavra-chave: o movimento *hip hop* e sua inserção nas políticas públicas*"*, propõe uma análise histórica dos processos marcantes de institucionalização do *hip hop* no Brasil. A autora enfatiza a organização como eixo central do movimento, destacando a interação entre o *hip hop* e o poder público federal na formulação de políticas culturais, com atenção à evolução desse diálogo ao longo do tempo.

De acordo com Patrícia Silva (2025, p.2469) é partir dos anos 2000, no entanto, que se observa uma intensificação do diálogo entre o *hip hop* e o Estado, inserida em um contexto mais amplo de expansão das políticas culturais no Brasil, marcado pela valorização da diversidade cultural, pela ampliação dos mecanismos de fomento e pela incorporação de expressões historicamente marginalizadas às agendas institucionais.

A autora identifica, a partir de registros empíricos, um primeiro momento de diálogo em 2004, quando representantes do *hip hop* participaram de reuniões ministeriais com o objetivo de apresentar pautas e demandas do movimento às instâncias governamentais. No entanto, como observa Silva (2025), esse processo inicial não resultou na consolidação de canais permanentes de interlocução, permanecendo circunscrito a experiências episódicas e dependentes de articulações individuais.

A própria escassez de registros documentais sistematizados sobre esses encontros, conforme aponta a autora, revela limites já desse primeiro ciclo de diálogo entre o *hip hop* e o Estado. O texto 'Diálogo com o *hip hop (2024*[3]*)'*, de Def. Yuri[4], constitui o principal registro desse momento, reforçando o caráter fragmentado e pouco institucionalizado das iniciativas da época.

Esse contexto contrasta significativamente com o segundo momento identificado pela autora e aprofundado em análises mais recentes, correspondente ao ano de 2023, ano em que se comemorou o cinquentenário da cultura *hip hop,* quando o movimento passa a operar a partir de uma lógica organizativa mais ampla, em rede e com maior capacidade de incidência política. É nesse cenário, marcado pela intensificação das disputas por reconhecimento e pela ampliação dos canais institucionais de diálogo entre o Estado e os movimentos culturais, que se estrutura uma articulação de alcance nacional, a 'Construção Nacional – 50 Anos da Cultura *hip hop*[5]*'.*

Organizada numa proposta de formato em rede, essa coalizão buscou construir diálogos interestaduais que mobilizaram agentes culturais de diferentes territórios, resultando na constituição de grupos de trabalho nas 26 unidades federativas.

Também em 2023 um novo ciclo de articulações interministeriais reativou e aprofundou esse diálogo, consolidando o reconhecimento do movimento e fortalecendo sua capacidade de incidir nos processos de formulação de políticas públicas.

> Durante a realização das rodadas interministeriais foram formuladas pautas de ação, que culminaram na formulação de

[3]Link de acesso: https://www.academia.edu/25513299/Di%C3%A1logo_com_o_Hip_Hop
[4]Def Yuri foi um rapper e produtor cultural importante na cena do *hip hop* carioca, especialmente na chamada velha escola do rap no Rio de Janeiro. Ele atuou tanto como artista quanto como articulador da cultura no Brasil, principalmente no Rio.
[5]Link de acesso: https://www.cnacionalhiphop.com.br/

> agendas políticas multissetoriais voltadas às demandas apresentadas pelos representantes da cultura *hip hop*, abrangendo áreas como Justiça, Direitos Humanos, Mulheres, Ciência e Tecnologia, Comunicação, Relações Internacionais, Saúde, Casa Civil, e outros. O objetivo dessas negociações foi assegurar a aproximação, visibilidade, reconhecimento, valorização e viabilidade às pautas e demandas da Cultura *hip hop* e das periferias urbanas, em busca da promoção de estratégias que promovam o diálogo institucional estruturado e contínuo, visibilizando a potencialidade e as soluções para as demandas do movimento. (SILVA, 2025, p.2476)

É nesse contexto que, conforme analisa Patrícia Silva (2025), a organização se consolida como elemento central para a inserção do *hip hop* nas políticas públicas culturais. Essa organização se materializa em diversos resultados. Segundo a autora:

> Um dos primeiros resultados positivos foi à aprovação da proposta de criação de uma Política Nacional para a Cultura hip hop que teve grande adesão no Plano Plurianual (PPA) 2024-2028 A proposta foi a terceira mais votada no Ministério da Cultura, com 1.247 votos, evidenciando o reconhecimento da cultura hip hop como uma prioridade na formulação de políticas públicas culturais. Outro marco significativo ocorreu em 20 de novembro de 2023, quando o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou um decreto federal que reconheceu hip hop como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Este ato legal estabeleceu diretrizes para o Programa Nacional de Reconhecimento e Fomento à Cultura hip hop, incluindo a criação do Comitê Interministerial para Inclusão Sociocultural dos Agentes Culturais do hip hop, medidas de apoio à manutenção e disseminação da cultura, além da oferta de condições para a implementação de políticas públicas específicas para o setor. (SILVA, 2025, p.2483)

Além dos destaques acima, mencionamos a elaboração do 'Inventário Participativo da Cultura *hip hop* Brasileira[6]*',* entregue ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com vistas ao reconhecimento da cultura *hip hop* como patrimônio cultural imaterial do país (Silva, 2025, p.2479).

A jornalista e integrante do movimento Construção Nacional do *hip hop*, Cláudia Maciel, descreveu o processo de construção da memória do *hip hop* brasileiro em

[6]Link: https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipalInventrioParticipativo.pdf

reportagem que documenta a entrega do material a Leandro Grass, presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

> Em cinco meses, a gente construiu 2.033 páginas de um inventário participativo. Todo o Brasil *hip hop* veio somar. A gente tinha o intuito de preservar a nossa cultura, reconhecer a nossa cultura, garantir que a nossa cultura pudesse exercer toda a arte que pulsa livre, que dessa vez nós pudéssemos iniciar mais 50 anos livre. **(**trecho retirado da reportagem**,** MACIEL, 2023) ···

A construção da memória do *hip hop* brasileiro passa a ser compreendida não apenas como uma reivindicação simbólica, mas como uma ação coletiva organizada, articulada e de relevância em escala nacional. A atuação do movimento da 'Construção Nacional do *hip hop'* evidencia como os próprios sujeitos do movimento assumem a produção, o registro e a salvaguarda de suas trajetórias, experiências e linguagens, afirmando-o como patrimônio vivo e em disputa.

É a partir desse acúmulo político e metodológico que se insere a adoção da metodologia participativa proposta pelo IPHAN representa um deslocamento significativo, ao reconhecer os próprios agentes do *hip hop* como produtores de memória, saber e patrimônio, tensionando os modelos tradicionais de legitimação cultural.

A elaboração dos inventários estaduais foi uma demanda prescrita pelo Minc e pelo IPHAN, visando registrar oficialmente a trajetória do *hip hop* no Brasil e subsidiar o reconhecimento da cultura enquanto patrimônio cultural imaterial.¨·

A proposta de reconhecimento do *hip hop* como patrimônio cultural do Brasil marca o início de um processo formal de institucionalização da cultura no âmbito do Estado. Conforme reportado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), esse processo visa consolidar princípios, saberes e práticas que constituem a cultura hip hop como patrimônio cultural imaterial brasileiro, reconhecendo sua historicidade, diversidade e importância social, ainda que sua efetivação demande tempo e aprofundamento técnico e participativo.

Paralelamente, em diversas unidades federativas, iniciativas legislativas já consagraram o *hip hop* como patrimônio cultural em níveis subnacionais: no Estado de

São Paulo, a Assembleia Legislativa aprovou a Lei 498/2021[7] reconhecendo a cultura *hip hop* como patrimônio cultural imaterial paulista, fruto de articulação política e mobilização local. No Distrito Federal, a Lei nº 7.274/2023[8] declarou oficialmente o *hip hop* como patrimônio cultural e imaterial, criando mecanismos como a Semana Distrital do *hip hop* e fortalecendo políticas públicas locais.

No estado do Rio de Janeiro, o processo de institucionalização e patrimonialização do *hip hop* desdobrou-se em iniciativas articuladas que intersecciona nesse campo também a educação, como contrapartidas. Dentre essas iniciativas, destaca-se a elaboração do Inventário Estadual da Cultura *hip hop*[9], construída a partir de metodologia colaborativa e participativa, que reuniu pesquisa bibliográfica, levantamento documental e coleta de informações primárias por meio de entrevistas, visitas de campo e consulta a acervos pessoais, sistematizando a trajetória do movimento no estado entre 1980 e 2023, também visando a patrimonialização do *hip hop* no estado[10].

Uma das produções desse processo de reconhecimento cultural foi à instituição da lei ordinária[11] que incentiva a inserção do *hip hop* nas escolas da rede pública estadual**,** de autoria da deputada Dani Monteiro**,** aplicada através do edital '*hip hop* nas escolas[12]' que reconhece o *hip hop* como linguagem cultural e ferramenta pedagógica.

Outros exemplos podem ser observados no estado do Rio de Janeiro, aonde iniciativas institucionais vêm ampliando o reconhecimento do *hip hop* no âmbito das políticas culturais e educacionais como o reconhecimento do *hip hop* como patrimônio

[7] https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/hip-hop-se-torna-patrimonio-cultural-imaterial-nos-estado-de-sao-paulo
[8] https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/hip-hop-agora-e-patrimonio-cultural-imaterial-do-distrito-federal
[9] https://www.academia.edu/108124130/Invent%C3%A1rio_da_Cultura_Hip_Hop_do_Rio_de_Janeiro_vers%C3%A3o_final_para_revis%C3%A3o_abril?uc-sb-sw=40078956

[10] https://diariodorio.com/hip-hop-se-torna-patrimonio-cultural-de-natureza-imaterial-da-cidade-do-rio-de-janeiro/
[11] https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-10180-2023-rio-de-janeiro-cria-o-programa-hip-hop-nas-escolas-na-rede-estadual-de-educacao-do-estado-do-rio-de-janeiro
[12] https://cultura.rj.gov.br/hip-hop-nas-escolas/

da cidade de Petrópolis[13], evidenciando a expansão dessas políticas para além do plano federal.

Em um contexto mais amplo, no cenário nacional, outros desdobramentos do processo de organização do *hip hop* podem ser observados. Destaca-se a atuação da Frente Nacional de Mulheres do *hip hop*[14]**,** que tem desempenhado papel central na articulação política, na formulação de pautas e na incidência em espaços institucionais, como o Fórum Nacional de Mulheres do *hip hop*, voltado ao debate sobre gênero, raça, território e a elaboração políticas públicas para as mulheres no *hip hop.*

Outro exemplo é o Duelo Nacional de MCs, iniciativa que, ao longo de mais de uma década acontece anualmente na capital mineira Belo Horizonte, que se consolidou como um dos principais espaços de circulação, visibilidade e legitimação das batalhas de rima no país.

Em seu desdobramento mais recente, o evento promoveu o 'I congresso nacional de batalhas de rima do Brasil', com painéis temáticos acontecendo no Viaduto Santa Tereza (local histórico onde são realizadas as batalhas de rima)[15] e no CCBB/BH, incorporando mesas, rodas de debate e atividades formativas voltadas à reflexão sobre a institucionalização do movimento *hip hop*, suas disputas internas e seus desafios no campo das políticas públicas e culturais, ampliando o debate para além da dimensão artística.

Nesse sentido, experiências como o Duelo Nacional de MCs evidenciam que o *hip hop* reconhece, desde dentro, a necessidade de organização, debate e reflexão crítica sobre seus próprios caminhos. Mais do que espaços de desempenho artístico, essas iniciativas funcionam como arenas de balanço coletivo, nas quais o movimento debate suas contradições, avalia trajetórias, redefine prioridades e projeta novos rumos

[13] https://www.petropolis.rj.leg.br/institucional/noticias/cultura-hip-hop-e-declarada-patrimonio-cultural-imaterial-de-petropolis

[14] "A Frente Nacional de Mulheres no *hip hop* foi criada, em 2010, pelas representantes fundadoras de 08 estados brasileiros. Atualmente possui representações em 23 estados e tem como maior desafio a luta pela equidade de gênero dentro da cultura." https://www.gov.br/mulheres/pt-br/acesso-a-informacao/participacao-social/forum-mulheres-do-movimento-hip-hop

[15] Veja mais em: https://www.youtube.com/watch?v=ONa3FSyBlF4

políticos, estéticos e organizativos. Ao promover encontros, formações e articulações internas, o *hip hop* afirma-se como um campo reflexivo e autoconsciente, capaz de produzir diagnósticos sobre si mesmo e de elaborar estratégias de continuidade, fortalecimento e incidência pública.

Essas experiências evidenciam que a institucionalização do *hip hop* não se dá como um processo exógeno ou imposto, mas decorre de acúmulos políticos, organizativos e simbólicos produzidos no interior do próprio movimento, que passa a reivindicar não apenas reconhecimento, mas também sua presença nos museus como espaços legítimos de produção, disputa e circulação de memória.

A consolidação de práticas de autorreflexão, produção de memória e reivindicação de reconhecimento cultural cria, assim, as condições para que o *hip hop* dispute, de forma mais estruturada, sua inserção nas políticas públicas e nos dispositivos institucionais de preservação. No âmbito museal, a incorporação do *hip hop* deve ser situada no interior e em articulação às transformações do próprio campo museológico, que, desde a museologia tradicional, centrada no objeto e na autoridade institucional, passa pela emergência da museologia crítica e, posteriormente, da museologia social.

Buscamos, portanto essa ‘encruzilhada’ entre o museu tradicional e as realidades vívidas pelas comunidades periféricas, alinhando-nos ao pensamento de Mário Chagas, museólogo, poeta e um dos principais teóricos brasileiros da museologia social. Chagas defende que “um museu que não serve para a vida, não serve para nada”, destacando a necessidade de uma abordagem museológica que vá além da mera conservação de objetos e narrativas históricas estáticas. Como o museu deve ser um espaço vivo, pulsante, que dialogue diretamente com as questões sociais contemporâneas e promova a inclusão e a transformação social.

É nesse cenário de reconfiguração conceitual e política do campo museal que se inscrevem as iniciativas contemporâneas de musealização do *hip hop* no Brasil.

A partir do reconhecimento técnico e político promovido pelos inventários participativos e pela formulação do Decreto Federal nº 11.784, de 20 de novembro de 2023, que institui diretrizes para a salvaguarda e a valorização da cultura *hip hop* como

referência cultural brasileira, observa-se a ampliação de iniciativas museais que passam a incorporar o *hip hop* de forma mais sistemática em exposições, ações educativas, acervos, arquivos e programas públicos.

Embora existam registros anteriores de processos de institucionalização do movimento, é nesse marco recente que a presença do *hip hop* nos museus deixa de ocorrer de forma episódica ou periférica, passando a integrar projetos institucionais e curatoriais, incluindo exposições maiores dedicadas ao movimento, que o reconhecem como referência cultural legítima e como narrativa fundamental para a compreensão das dinâmicas urbanas, periféricas e negras no Brasil contemporâneo.

No campo museológico, esse alargamento encontra respaldo nas diretrizes formuladas pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), especialmente no âmbito da Política Nacional de Museus e do Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), que reconhecem os museus como instituições comprometidas com a diversidade cultural, a participação social e a democratização do acesso aos bens culturais.

Longe de ocupar uma posição passiva, o *hip hop* incide diretamente sobre os modos de produção da memória e da representação cultural no interior das instituições museais. Ao adentrar esse campo, o movimento tensiona não apenas os conteúdos expostos, mas também os regimes de visibilidade, os critérios curatoriais e as formas de mediação cultural, colocando em questão em que medida a circulação de suas expressões é acompanhada pela efetiva mobilidade e participação dos sujeitos que as produzem.

Embora esse debate ultrapasse os limites deste artigo, sua emergência reforça a compreensão da musealização do *hip hop* como um processo relacional, atravessado por disputas e negociações contínuas.

Resultados e discussão: Musealização como desdobramento

Os resultados da pesquisa indicam que a inserção do *hip hop* em instituições museológicas brasileiras ocorre por meio de processos específicos de mediação institucional, os quais foram sendo fortalecidos ao longo da própria trajetória histórica

do movimento e de suas fomas de organização. Diferentes processos que marcaram a consolidação do *hip hop* no Brasil contribuíram para sua legitimação no campo cultural, ampliando sua capacidade de participação na formulação, gestão e fomento de políticas públicas de cultura.

Ao tratar da institucionalização do *hip hop*, a pesquisa compreende esse processo não apenas a partir de sua incorporação a marcos legal e normativo, como a inserção em leis, editais públicos e seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial, mas também considerando as bases históricas e sociais que estruturam o movimento desde sua emergência. A institucionalização do movimento é entendida, portanto, como um processo histórico e dialético, que se desenvolve em estreita relação com a própria formação social brasileira, atravessada por desigualdades raciais, territoriais e de classe.

Esses espaços de organização do movimento expressam formas próprias de institucionalidade, anteriores e, em muitos casos, paralelas ao reconhecimento estatal, evidenciando que a legitimidade do *hip hop* não se origina exclusivamente da validação institucional, mas é construída a partir de práticas sociais, culturais e políticas enraizadas no próprio contexto em que se inserem.

A análise buscou demonstrar ainda que de modo inicial, que a musealização do *hip hop* no Brasil é indissociável de processos prévios de institucionalização e patrimonialização, os quais operam como mecanismos fundamentais de reconhecimento e legitimação cultural. Esses processos ampliam a visibilidade pública do movimento e favorecem sua inscrição em políticas de memória e patrimônio, ao mesmo tempo em que estabelecem parâmetros institucionais que regulam o que pode ser preservado, exposto e narrado no âmbito museológico.

Nesse contexto, é possível destacar iniciativas concretas que evidenciam os diferentes modos pelos quais o *hip hop* tem sido musealizado no Brasil, bem como as disputas simbólicas e políticas que atravessam esse processo. Um caso é o Museu da Cultura *hip hop* do Rio Grande do Sul, citado anteriormente, cuja atuação extrapola a dimensão expositiva e se insere de forma ativa no campo das políticas culturais.

O museu tem obtido reconhecimento institucional por meio de premiações e editais públicos, ao mesmo tempo em que mantém uma gestão profundamente vinculada ao movimento *hip hop*, evidenciada, por exemplo, pela participação de seu diretor, Rafuagi, na Comissão Nacional de Organização da Semana do *hip hop*.

Diante do exposto, os resultados da pesquisa permitem afirmar que a inserção do *hip hop* em instituições museológicas brasileiras não constitui um fenômeno isolado ou recente, mas resulta de um acúmulo histórico de práticas organizativas, políticas e culturais construídas pelo próprio movimento. A musealização do *hip hop* emerge, assim, como desdobramento de processos mais amplos de institucionalização e patrimonialização, que ampliam sua visibilidade pública e sua capacidade de incidência nas políticas culturais, ao mesmo tempo em que produzem novas disputas em torno das formas de representação, preservação e narrativização dessa cultura no espaço museal.

Ao evidenciar experiências como a do Museu da Cultura *hip hop* do Rio Grande do Sul, a pesquisa demonstra que as iniciativas museais vinculadas ao *hip hop* tensionam os modelos tradicionais de gestão e legitimidade institucional, ao articular reconhecimento estatal, participação em editais e premiações com formas de governança enraizadas no próprio movimento.

Esses resultados reforçam a compreensão de que a presença do hip hop nos museus não apenas reflete transformações no campo museológico, mas também evidencia a potência política e cultural do movimento na redefinição dos critérios de reconhecimento, patrimônio e representação no Brasil contemporâneo.

Conclusão

A institucionalização e a patrimonialização constituem processos centrais para compreender de que modo o *hip hop* adentra o campo dos museus e das políticas culturais no Brasil. Esses movimentos envolvem, simultaneamente, o reconhecimento do *hip hop* como patrimônio cultural e como expressão legítima da cultura popular, bem como as tensões e disputas que emergem em torno das formas de representação, mediação e enquadramento institucional produzida por esse reconhecimento. Longe de

se configurarem como processos neutros ou consensuais, a patrimonialização e a musealização do *hip hop* revelam conflitos epistêmicos, políticos e simbólicos que atravessam o campo museológico e as políticas culturais contemporâneas.

Ao evidenciar o protagonismo de artistas, coletivos e agentes do próprio movimento na produção de memória, na formulação de narrativas e na incidência sobre marcos normativo e institucional, o artigo demonstra que o *hip hop* não ocupa uma posição passiva nesse processo. Ao contrário, atua como sujeito da musealização, tensionando práticas curatoriais, critérios de legitimação e regimes de visibilidade historicamente marcados pela colonialidade.

Nesse sentido, a musealização do *hip hop* configura-se como um campo de negociação permanente entre institucionalização e insurgência cultural, revelando, ao mesmo tempo, os limites das instituições museais e seu potencial de transformação a partir das disputas culturais protagonizadas pelo movimento.

Referências Bibliográficas

AGÊNCIA BRASÍLIA. Hip hop agora é patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal. Brasília, 6 jul. 2023. Disponível em: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/hip-hop-agora-e-patrimonio-cultural-imaterial-do-distrito-federal. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Hip hop* abre caminho para reconhecimento como patrimônio nacional. Brasília, 18 jul. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/hip-hop-abre-caminho-para-reconhecimento-como-patrimonio-nacional-1. Acesso em: 21 jan. 2026.

BRASIL. Ministério das Mulheres. Fórum Nacional para a Elaboração de Políticas Públicas para as Mulheres do Movimento *hip hop.* Brasília, [2023]. Disponível em: https://www.gov.br/mulheres/pt-br/acesso-a-informacao/participacao-social/forum-mulheres-do-movimento-hip-hop. Acesso em: 21 jan. 2026.

CONSTRUÇÃO NACIONAL DA CULTURA *HIP HOP*. *Home*. [S. l.], 2023. Disponível em: https://ww.cnacionalhiphop.com.br/. Acesso em: 21 jan. 2026.

CHAGAS, Mario et al. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. Cadernos de sociomuseologia, v. 55, n. 11, 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Hip-Hop* se torna Patrimônio Cultural Imaterial nos Estado de São Paulo. Brasília, 7 mar. 2024. Disponível em:

https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/hip-hop-se-torna-patrimonio-cultural-imaterial-nos-estado-de-sao-paulo. Acesso em: 21 jan. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Inventário participativo *Hip Hop*: Versão Principal. [Brasília], 2023. PDF. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/movimento-realiza-pedido-de-registro-do-hip-hop-como-patrimonio-cultural-do-brasil-1/VersoPrincipalInventrioParticipativo.pdf. Acesso em: 21 jan. 2026.

INVENTÁRIO da Cultura Hip Hop do Rio de Janeiro: versão final para revisão abril 2024. Disponível em: https://www.academia.edu/108124130/Invent%C3%A1rio_da_Cultura_Hip_Hop_do_Rio_de_Janeiro_vers%C3%A3o_final_para_revis%C3%A3o_abril?uc-sb-sw=40078956. Acesso em: 21 jan. 2026.

LUCENA, Felipe. *Hip hop* se torna patrimônio cultural imaterial do Rio. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 2 out. 2025. Disponível em: https://diariodorio.com/hip-hop-se-torna-patrimonio-cultural-de-natureza-imaterial-da-cidade-do-rio-de-janeiro/. Acesso em: 21 jan. 2026.

MARTINS, Fernanda. Hip hop: um olhar emancipatório sobre a educação em museus. **Revista Desvio** – PLURIS, v. 6, n. 1, mar. 2021. Disponível em: https://revistadesvio.eba.ufrj.br/category/revista/. Acesso em: 16 jan. 2026.

PAINEL Temático: Escola da Rua - Primeiro Congresso Brasileiro das Batalhas de Rima. [S. l.]: Movimento Improviso, 20 nov. 2025. 1 vídeo (2h 46min). Publicado pelo canal Família de Rua. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ONa3FSyBlF4. Acesso em: 21 jan. 2026.

PROJETO Rappers: A Primeira Casa do Hip Hop Brasileiro. [S. l.]: Geledés Instituto da Mulher Negra, 27 nov. 2023. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Geledés Instituto da Mulher Negra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OFiZxuK5_84&t=928. Acesso em: 21 jan. 2026.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. *Hip Hop nas Escolas*. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: https://cultura.rj.gov.br/hip-hop-nas-escolas/. Acesso em: 21 jan. 2026.

SILVA, Rociclei da. Informação, cultura e cidadania no coração da periferia pelas batidas do hip hop. 2011. 113 f. **Dissertação** (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade Federal do Rio de Janeiro; Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Patrícia Moreira Mendonça e. **Organização é a palavra-chave: o movimento hip-hop e sua inserção nas políticas públicas.** In: *XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais da Casa Rui Barbosa*, 2025, Rio de Janeiro. **Anais [...].** Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025.

VARIVE-BOHAN, H. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. In: Os Museus no Mundo. Rio de Janeiro: **SALVAT Editora do Brasil**, 1979. 8-21p., 70-81p.

YURI, Def. Diálogo com o Hip Hop? **Viva Favela:** Rio de Janeiro. 2004.

MUSEU, PATRIMÔNIO E DECOLONIALIDADE: perspectiva decolonial para compreensão da Museologia Social

Marilene Sabino Bezerra[1]
Kláutenys Dellene Guedes Cutrim[2]
Mayane Pereira Silva[3]

RESUMO:
Este estudo apresenta reflexões sobre os museus como espaços de preservação da memória cultural de uma sociedade, numa perspectiva decolonial, como patrimônio de uma comunidade e como ferramenta de preservação da identidade cultural de um povo ou grupo social. Propõe-se a refletir sobre o papel do museu a partir de uma perspectiva decolonial, de forma a questionar narrativas coloniais tradicionais e contribuir para a compreensão sobre a Museologia Social. Trata-se de abordagem qualitativa, descritiva, pesquisa bibliográfica e documental, parte de investigação em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - UFMA. Durante a pesquisa, foi possível perceber que os museus, apesar dos avanços, ainda utilizam uma visão tradicional e necessitam se adequar às tendências do pensamento decolonial.

Palavras-chave: Museu; Cultura e Patrimônio; Decolonialidade; Museologia Social.

1 REFLEXÕES SOBRE CULTURA

O conceito de cultura, etimologicamente, deriva da natureza, significado original de lavoura no sentido de cultivo, crescendo naturalmente, segundo Eagleton (2011). A raiz latina da palavra cultura é *colere,* que pode significar desde cultivar e habitar, até adorar e proteger. Seu significado de "habitar" evoluiu do latim *colonus*, no sentido de colonialismo.

> A raiz latina da palavra «cultura» é *colere*, que pode significar tudo, desde cultivar e habitar até prestar culto e proteger. O seu significado como «habitar» evoluiu desde o latim *colunus* até ao «colonialismo»

[1] Professora do Curso de Hotelaria – UFMA. Pós-graduanda do Doutorado em Cultura e Sociedade – UFMA. Mestra em Sustentabilidade de Ecossistemas – UFMA. E-mail: marilene.sabino@ufma.br. Universidade Federal do Maranhão.
[2] Professora do Curso de Hotelaria – UFMA. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. E-mail: klautenys.guedes@ufma.br. Universidade Federal do Maranhão.
[3] Mestra em Cultura e Sociedade – PPGCULT/UFMA E-mail: mayannepereira@gmail.com. Universidade Federal do Maranhão.

> contemporâneo, pelo que títulos como Cultura e Colonialismo são, uma vez mais, levemente tautológicos. Mas *colere* também originaria, através da expressão latina *cultus,* o termo religioso 'culto', precisamente no momento em que, na era moderna, a própria ideia de cultura é substituída por um evanescente conceito de divindade e transcendência (Eagleton, 2011, p. 12).

De acordo com Eagleton (2011), "A cultura então herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão". Se a palavra cultura descreve uma decisiva transição histórica, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais.

Segundo Geertz (2008), cultura não se reduz a um inventário de costumes ou tradições observáveis, por envolver significados construídos e transmitidos historicamente, inscritos em símbolos e internalizados como referenciais herdados de percepção. É esse repertório simbólico que possibilita a comunicação e orienta a maneira como as pessoas interpretam o mundo e agem nele. Nessa perspectiva, o estudo da cultura exige um movimento interpretativo, interessado menos em descrever comportamentos "em si" e mais em compreender os sentidos que os sustentam. Ao dialogar com a etnociência, o autor também ressalta que a cultura pode ser pensada como um conjunto de estruturas cognitivas e disposições compartilhadas, pelas quais indivíduos e grupos organizam sua experiência e guiam o próprio comportamento.

Em outras palavras, Geertz (2008) propõe que a cultura seja entendida como um sistema de controle simbólico: um conjunto de esquemas, orientações e regras socialmente aprendidas que funcionam como "instruções" para regular e dar forma às condutas, em vez de ser vista apenas como padrões concretos e repetidos de ação.

Para fins de compreensão desta investigação, corroboramos a ideia de Eagleton (2005), quando afirma que

> A cultura, porque não toma sob a sua proteção nenhuma faculdade singular do homem à exclusão de outros [...] favorece a cada uma e todas elas sem distinção; e não favorece nenhuma delas isoladamente mais do que outra pelo simples motivo de que ela é a razão da possibilidade de todas.

A afirmação de Eagleton (2005) reforça que a cultura sustenta, de forma integrada, as múltiplas capacidades humanas, por oferecer referências simbólicas que

possibilitam perceber, interpretar e agir no mundo. Por isso, ela não pode ser reduzida a um conjunto de hábitos “menores” nem avaliada por um único padrão de racionalidade ou progresso. Quando uma cultura é tomada como norma, em geral o que se impõe não é um “valor superior”, mas um regime de legitimidade associado a relações históricas de poder, que reconhece alguns saberes e desautoriza outros.

A cultura, muitas vezes, é entendida como uma combinação entre a educação e o conhecimento necessários para o indivíduo ter ferramentas para prosperar na sociedade. Para Eagleton (2005), “A cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo, escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra representação suprema no âmbito universal do Estado.” O autor apresenta o pensamento de Shiller sobre a questão,

> [...] a cultura é justamente o mecanismo daquilo que, mais tarde, será chamado “hegemonia”, moldando os sujeitos humanos às necessidades de um novo tipo de sociedade politicamente organizada, remodelando-os com base nos agentes dóceis, moderados, de elevados princípios, pacíficos, conciliadores e desinteressados dessa ordem política (Eagleton, 2005, p. 19).

A transmissão de conhecimentos pode acontecer de forma escrita ou oral, por meio de símbolos e simbologias do cotidiano repassadas de maneira formal ou informal. Segundo Morin (2003), todo conhecimento constitui, ao mesmo tempo, uma tradução e uma reconstrução, com base em sinais, signos, símbolos, sob a forma de representações, ideias, teorias, discursos. A organização dos conhecimentos é realizada em função de princípios e regras, comporta operações de ligação (conjunção, inclusão, implicação) e de separação (diferenciação, oposição, seleção, exclusão).

Como podemos observar, os aspectos culturais, relacionados às questões étnico-raciais, estão além da questão das características físicas, mas reverberam nos hábitos, costumes, trejeitos, modo de vida, saberes e fazeres que fortalecem a identidade cultural de uma determinada população ou grupo social. A preservação desses aspectos do patrimônio cultural de um território deve ser salvaguardada para que as gerações futuras possam, além de ter acesso, se reconhecerem e se valorizarem como grupos étnico-sociais distintos.

Neste contexto, é necessário compreender que o museu é lugar de preservação da memória de um povo e, para tanto, recorremos ao conceito de monumento elaborado por Choay (2006, p. 18) como “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”, que tem como especificidade o modo de atuação sobre a memória - mediada pela afetividade – lembrar os aspectos do passado, capazes de fazer com que os sujeitos vibrem no presente.

O engajamento e a participação da comunidade são fundamentais, desde o processo de concepção do tipo de espaço para salvaguardar aspectos da sua cultura, assim como, de escolha e seleção dos acervos – objetos e artefatos – a serem expostos nesses espaços, visando a criação de museus que representem a sua identidade cultural, por representarem outro nível ou contexto da constituição do patrimônio. Para Laurajane Smith (2021, p. 5),

> Projetos sobre o patrimônio de comunidades estão, é claro, muito bem documentados na literatura sobre patrimônio. Assim como está bem documentada a observação de que as expressões das comunidades sobre patrimônio frequentemente entram em conflito com os entendimentos profissionais sobre patrimônio e/ou com as performances para constituição de um patrimônio nacional.

Os museus são espaços de salvaguardar os objetos, documentos e artefatos que contam a história de um povo, uma comunidade ou nação. Os museus podem ser considerados “lugares de memória”, espaços que guardam nossa história e permitem a reflexão sobre o presente e futuro com base no passado histórico, passado que, quando preservado, é ressignificado por meio dos objetos, pelos bens culturais e outros que são cada vez mais alvos do turismo pós-moderno (Choay, 2006).

Reconhece-se, assim, que os museus são equipamentos de transmissão dos conhecimentos, extremamente necessários como ferramentas de ensino e aprendizagem, capazes de contribuir para nos tornarmos pessoas melhores, por meio da transmissão da história, da memória, de saberes e contribuir para a preservação da cultura de um povo, uma nação, por meio da conservação dos seus saberes tradicionais, modos de vida, hábitos e costumes de uma sociedade.

2 MUSEU: patrimônio cultural de uma sociedade

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, constituindo-se em espaços de preservação da memória e patrimônio de uma coletividade por meio da aquisição, conservação, transmissão e exposição de bens culturais, materiais e imateriais, de uma comunidade.

O Conselho Nacional dos Museus (CNM) passou a adotar o conceito de museu expresso no Estatuto de Museus, promulgado pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Para efeito dessa Lei, em seu Artigo 1º:

> Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades (Brasil, 2009).

Ao compreender os museus como dispositivos de memória atravessados por relações de poder, é possível observar que eles não apenas preservam acervos, mas também selecionam, organizam e comunicam versões do passado que podem reforçar leituras dominantes. Nessa direção, Considera (2015) sustenta que os museus são instituições em permanente transformação e que sua continuidade depende da capacidade de se reinventar ao longo do tempo, sem abdicar de dois pilares: os objetos e coleções, e a comunicação pública desses bens. É justamente essa combinação entre preservação e produção de narrativas convincentes, ajustadas às demandas contemporâneas, que frequentemente coloca os museus no centro de disputas simbólicas, já que deter a guarda de objetos “representativos” implica exercer influência sobre o que será lembrado, legitimado e transmitido socialmente.

> A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [...] Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um

> instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, [...] aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (Le Goff, 2003, p. 469-470 *apud* Considera, 2015, p. 155).

Os museus são espaços de preservação das memórias coletivas de um povo ou uma comunidade, embora muitas vezes representam, por meio do seu acervo, sua forma de exposição e narrativas repassadas para os seus visitantes, sejam eles residentes ou turistas, o discurso do poder hegemônico. Essas narrativas são repassadas pela forma de exposição do acervo, mas também pela equipe que trabalha na instituição, que, muitas vezes, é treinada para perpetuar esse discurso hegemônico.

> O direito à memória se manifesta na constituição do museu, na formação do acervo e sua comunicação ao público através das exposições, mas em raros casos o vemos atuante na participação da comunidade. Em outras palavras, os museus são vistos como depositários da memória, para que um dia, quando a lembrança do passado se fizer necessária, os objetos representantes deste passado possam ajudar a despertar a memória (Considera, 2015, p. 149).

Uma questão relevante a ser avaliada é como escolher e selecionar as obras, objetos e artefatos que serão expostos nos museus, de forma a representar, efetivamente, a memória de uma comunidade. perspectiva do direito à memória, Considera (2015) afirma que os museus atuam em duas direções: primeiro, a iniciativa de se eleger um tema e reunir um acervo “representativo” de uma memória a ser preservada, garante a um grupo o direito a ela. Mas, por outro lado, o próprio processo de escolha resulta em exclusão de outras memórias, contidas nos objetos não selecionados (não “representativos”).

A noção de patrimônio é ampla e complexa e, em geral, traduz a conotação de bem, herança e riqueza. Oriunda do latim, a palavra patrimônio, do original latino “pater”, significa paternidade, herança/bens de família. Sua função original é proteger e resguardar a memória coletiva, marcar acontecimentos, locais e pessoas que possuem relevância naquilo que os representa (Massonetto *et al*., 2012 *apud* Feitosa *et al*., 2023).

A ideia de patrimônio está ligada à questão econômica familiar, na qual a noção de patrimônio se confunde com a de propriedade. Mais precisamente com uma

propriedade, a qual é herdada em oposição àquela que é adquirida. A literatura etnográfica está repleta de exemplos de culturas nas quais os bens materiais não são classificados como objetos separados dos seus proprietários (Choay, 2006).

Para Laurajane Smith (2021), é mais profícuo entender patrimônio como uma negociação política subjetiva de identidade, lugar e memória. Todo patrimônio é intangível, na medida em que patrimônio é um momento ou um processo de (re)construção cultural e social de valores e sentidos.

> Patrimônio é um processo de negociação de sentidos e valores históricos e culturais que ocorrem no âmbito das decisões que tomamos para preservar ou não preservar determinados lugares ou objetos físicos e elementos intangíveis, assim como no âmbito das formas como estes objetos e elementos são então geridos, exibidos ou salvaguardados (Smith, 2021, p. 11).

O conceito de patrimônio cultural, discutido durante a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, em 1985, no México (UNESCO, 1985), foi definido como:

> [...] as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas. Qualquer povo tem o direito e o dever de defender e preservar o patrimônio cultural, já que as sociedades se reconhecem a si mesmas através dos valores em que encontram fontes de inspiração criadora (Fonseca; Cavalcante, 2008).

O patrimônio cultural de um grupo em sociedade está diretamente relacionado aos espaços e à temporalidade, marcados por memórias, individuais ou coletivas, eternizadas pelas comunidades como memórias coletivas relevantes de um determinado grupo social, tais como a língua falada, o folclore, as festas, as tradições, as manifestações religiosas, entre outros.

Para Fonseca e Cavalcante (2008), consideram-se Patrimônio Cultural Imaterial os hábitos, as expressões, representações, técnicas e os conhecimentos, atrelados com objetos, lugares, artefatos, objetos e instrumentos que lhes são relacionados, os quais os grupos, as comunidades, e, em certos casos, os indivíduos caracterizam como sendo parte constituinte de seu patrimônio cultural.

Gonçalves (2005) ressalta que os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto a seu público, pois a ressonância se trata da identidade e

do reconhecimento de um grupo social com o patrimônio apresentado e exposto em determinado espaço cultural, um museu social ou um ponto de memória. É a validação social sobre um bem cultural, material ou imaterial, onde o coletivo se sente representado.

Choay (2006) entende que o museu, como um patrimônio histórico, artístico e cultural, ressalta os valores inerentes ao patrimônio, quais sejam, o valor nacional, o cognitivo, o econômico e o artístico. A autora aponta que o patrimônio cultural é classificado, de uma forma ampla, em material e imaterial, e, dentro dessa classificação, aventa-se que os museus são espaços destinados a salvaguardar a memória de um povo.

Os museus, como um lugar de memória, guardam nossa história e permitem a reflexão sobre o presente e futuro com base no passado histórico que, quando preservado, é ressignificado pelos bens culturais. No Brasil, no final da década de 1950, iniciou-se a discussão sobre a criação de museus regionais, em que uma definição explícita dessa categoria foi produzida durante a realização do Seminário Regional da Unesco sobre o Papel Educativo dos Museus, entre os dias 7 e 30 de setembro de 1958, no Rio de Janeiro, considerando que essa temática já se constituía pauta de diversos países:

> Desde pelo menos meados do século XIX já se manifestava, em diversos países, a preocupação com a preservação de aspectos regionais da cultura ameaçados de desaparecimento. Essa preocupação motivou a instalação de instituições de cunho regional, como os museus regionais propriamente ditos, os museus temáticos de cunho local e os museus a céu aberto (Chagas, 2017, p. 15).

A criação de museus regionais, temáticos, com enfoque sobre a cultura de uma localidade ou território, pode propiciar o fortalecimento do patrimônio identitário cultural de uma determinada comunidade, promovendo o reconhecimento e a valorização de aspectos étnico-raciais, religiosos, geográficos, políticos, econômicos, sociais, culturais, assim como, contribuindo para o fortalecimento da noção de pertencimento e, consequentemente, da cidadania dos indivíduos de uma sociedade.

3 MUSEOLOGIA SOCIAL: perspectivas decoloniais e a função social do museu

O conceito de decolonialidade, segundo Ávila (2021), surge como uma proposta para enfrentar a colonialidade e o pensamento moderno, principalmente através dos estudos do grupo Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade (MCD), composto por estudiosos como Aníbal Quijano (2005), Catherine Walsh, Edgard Lander (2005), Enrique Dussel (2000), Nelson Maldonado-Torres (2017) e Walter Mignolo.

Aníbal Quijano (2005) afirma que as relações de dominação na América Latina estão diretamente relacionadas à classificação social e à questão racial, um dos eixos fundamentais do padrão de poder imposto aos povos latinos, por meio dessa interpretação dos fenótipos como forma de subjugação etno-racial e de gênero.

> Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais.

De acordo com Costa Neto (2016, p. 51), “O pensamento decolonial propõe romper com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações”, representados, por exemplo, pelas tradições greco-romanas, eurocentradas, incorporando “o pensamento dos povos originários (índios) e de diáspora forçada (negros)” (Costa Neto, 2016, p. 51) como epistemologias legítimas para a cultura dos povos colonizados. Segundo Ávila (2021, p. 4),

> O pensamento decolonial é uma alternativa para dar voz e visibilidade aos povos subalternizados e oprimidos, onde a decolonialidade é considerado como caminho para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos colonizados, sendo

> também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo [...]. É considerado um projeto de libertação social, político, cultural e econômico que visa dar respeito e autonomia não só aos indivíduos, mas também aos grupos e movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, o movimento ecológico, o movimento LGBTQI++, dentre outros.

Para Silva (2023, p. 20), essa discussão perpassa os espaços acadêmicos e se consolida no seio da sociedade moderna, especialmente nos movimentos sociais, que resistem por meio de diversas formas de expressão social, artística e política. A decolonialidade antecede os muros da academia e suas raízes se situam justamente na matriz dos movimentos de resistência aos sistemas de colonização estabelecidos na modernidade eurocêntrica. O Pensamento Decolonial é um campo amplo que pode ser compreendido como um conjunto sistemático que busca rever a questão do poder na modernidade, a produção de conhecimento euro-ocidental que se coloca como centro epistêmico e subjetivo na modernidade.

Para fins desta investigação, corroboramos com a ideia de Oliveira e Lucini (2021) de que as pesquisas sobre o processo de decolonialidade ainda têm um longo caminho a ser percorrido, sendo que este trabalho se propõe a discutir esse processo no campo do patrimônio cultural, em especial, como esse patrimônio cultural é divulgado e transmitido aos turistas e residentes, por meio dos museus como espaços de preservação da cultura.

Vale destacar que os museus modernos, instalados em nações europeias colonizadoras, dedicavam-se ao colecionismo e à classificação de artefatos e espécimes, frequentemente retirados dos territórios colonizados, agregando-os a fim de produzir uma visão de mundo enciclopédica, com base em uma perspectiva ocidental (Hooper-Greenhill, 2007 *apud* Marziale, 2021, p. 26).

> Paralelamente ao surgimento desse modelo tradicional de museu, e em menor escala, foram estabelecidos museus menores e locais, tais como os museus cantonais, que se voltavam para os trabalhadores das áreas rurais e diferiam dos museus de pintura e escultura, dos museus geológicos e de história natural das grandes cidades, voltando-se para a memória e história locais (Mairesse, 2000, p. 35-36 *apud* Marziale, 2021, p. 27).

Na contemporaneidade, movimentos de resistência e de criatividade dos povos quilombolas e dos povos indígenas, das comunidades populares urbanas e rurais, dos moradores das favelas e das chamadas periferias continuam mobilizando afetos políticos e afetos poéticos a favor da decolonização epistêmica, política, econômica, social e cultural. Contra esses movimentos, erguem-se, sistematicamente, os setores mais conservadores da sociedade brasileira, utilizando como argumentos a defesa da ordem e do progresso, do patrimônio privado e do desenvolvimentismo (Chagas, 2017, p. 5).

De acordo com Chagas (2017, p. 9), os jovens alinhados com a contracultura manifestaram insatisfação com o sistema estabelecido e com as guerras. O mundo dos museus, na ocasião, já havia experimentado a crítica dos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, incluindo aí o movimento estudantil, o movimento negro, o movimento feminista e o movimento hippie, e também já havia passado pela Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), pela Revolução dos Cravos em Portugal (1974), pelas Lutas de Libertação Nacional dos países da África e pela guerra americana no Vietnã.

Desde a década de 1970, em todo o mundo, inicia-se a discussão sobre a função social dos museus. Na América Latina, a temática foi pensada com base em conceitos de renomados pesquisadores que constituem o grupo Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade (MCD), movimento que discutiu, a partir de 1972, na reunião internacional que ficou conhecida como Mesa Redonda de Santiago do Chile.

> As reivindicações da nova museologia refletem-se claramente no espírito da Mesa de Santiago. Seus participantes sonham com museus permeáveis e translúcidos que favoreçam o reencontro com as comunidades por meio de uma comunicação mais calcada no diálogo e inclusiva; museus que assumam a responsabilidade por questões territoriais e por novos, múltiplos e diversos patrimônios; museus que sejam reconhecidos como agentes de mudança e promotores do desenvolvimento, que deem um salto qualitativo para se tornarem plataformas sólidas de gestão com vistas a ajudar a melhorar a qualidade de vida das pessoas (Trampe, 2012, p. 103 *apud* Marziale, 2021, p. 37).

A consolidação dessas discussões e experiências sociais de museus, preocupados exatamente com o direito à memória, principalmente dos grupos sociais ditos

minoritários, tendo como pano de fundo o modelo colonialista, ancorado numa perspectiva dos museus tradicionais, que reforçam os discursos do poder hegemônico:

> O modelo colonialista de museu pode ser caracterizado pelos processos administrativos hierarquizados, pela excessiva valorização do patrimônio material, pelo baixo nível de participação, pelo preconceito e pela discriminação em relação aos negros, aos indígenas, ao feminismo e ao movimento LGBTQI e pela hipervalorização do "saber" do ICOM, bem como do saber "acadêmico", "teórico", "técnico" e "científico", em detrimento de outros saberes (Chagas, 2017, p. 15).

Nesse contexto, de acordo com Chagas (2017), diante de toda essa efervescência social e política protagonizada pelos jovens, artistas, intelectuais, acadêmicos e militantes dos movimentos sociais, surge a Museologia Social, também conhecida por:

> Museologia Insurgente, nos termos de Boaventura de Souza Santos. Essa nova museologia visa romper com as camisas de força, com as práticas de domesticação e colonização, com a anestesia e o entorpecimento produzidos pela museologia colonialista que se estrutura em bases hierárquicas e patriarcais, [...] que atribui mais valor à teoria do que à prática e que valoriza, de modo especial, a memória do poder [...] (Chagas, 2017, p. 05).

De acordo com o Conselho do Museu da Imagem e do Som de Campinas (MIS) (2013), a Museologia Social configura-se como um campo de estudo e de intervenção voltado à dimensão social dos museus e à sua relação com as pessoas. Nessa perspectiva, o patrimônio é compreendido como um recurso estratégico para promover mudanças sociais, orientadas pela justiça, pela ampliação da igualdade de oportunidades e pela inclusão social e econômica das comunidades, articulando-se a um horizonte de desenvolvimento sustentável. Assim, essa abordagem também fortalece o museu como instância de acolhimento e participação, capaz de ampliar o acesso, reconhecer sujeitos e favorecer processos de inclusão social.

> O museu, como fórum, é ponto de encontro e convivência democrática, plural e diversa. E, simultaneamente, campo de ação/ performance/ agenciamento. O museu, vivo, também é espaço de construção de experiência por meio do diálogo e exercício da comunicação. É lugar de reconhecimento e recriação das identidades e das culturas dos múltiplos grupos humanos. Essa prática museológica

> é denominada Museu Inclusivo, e se trata da meta prioritária do ICOM (Conselho do MIS, 2013).

Marziale (2021) argumenta que a compreensão dos museus contemporâneos exige situar a criação dos museus modernos em seu contexto histórico e em seus propósitos originais. Esses museus, surgidos na Europa, foram fortemente marcados pelo colecionismo e por uma pretensão de "educar" ou aprimorar o gosto do público. Com o tempo, entretanto, esse modelo passa a ser tensionado por propostas que atribuem ao museu um papel social mais explícito, especialmente no âmbito da Nova Museologia. Nessa perspectiva, ganham destaque experiências como museus comunitários e ecomuseus, orientados ao desenvolvimento local e caracterizados por processos nos quais as comunidades participam de modo mais efetivo e contínuo.

É crescente a discussão sobre a função social dos museus, do ponto de vista técnico, científico e cultural, em especial, no meio acadêmico, com a crescente publicação de artigos científicos, monografias, dissertações e teses sobre a temática. Discute-se o museu como um espaço dinâmico de reflexão social e política da comunidade onde está inserido. De acordo com o Conselho de Museus da Imagem e do Som (2013):

> O museu é um agente social e político. Não mais um coletor passivo de objetos a organizar em tipologias, ele interfere na totalidade do meio social ao identificar e pautar, com a comunidade, os temas de seu interesse atual, evidenciando problemas e potencialidades de solução, e atuando como instrumento dinâmico de mudança social. A comunidade, aqui, é definida por dois critérios básicos: interação social e senso de pertencimento.

De acordo com Considera (2015), crescem no Brasil as iniciativas museológicas, voltadas para a criação de Museus Comunitários, por meio dos Pontos de Memórias, incentivados pelo IBRAM/Ministério da Cultura, onde "Os museus comunitários por sua vez, estão mais ligados às memórias de pequenos grupos e, portanto, voltados para temáticas muito mais específicas, relacionadas a memórias, ainda que não individuais, mas de pequenas coletividades" (Considera, 2015, p. 151). Chagas corrobora essa visão:

> Há na atualidade um expressivo conjunto de experiências e reflexões em sintonia com a Museologia Social. Esse é o caso, por exemplo, de

> inúmeras redes espalhadas pelo Brasil. Aqui cito apenas quatro: Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil; Rede LGBT Memória e Museologia Social; Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro e Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul (Chagas, 2017, p. 11).

Marziale (2021, p. 24) aponta que "em setembro de 2019, foi realizada a 25ª Assembleia Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), organização não-governamental que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)". Nessa assembleia, foi proposta a votação de uma definição de museu para substituir a que datava de 2007, considerando que a definição do ICOM não contemplava devidamente diversos tipos de museus que buscam exercer, de variadas maneiras, sua função social.

> A nova definição considerava, entre outros aspectos, os museus como espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros; dirigidos aos conflitos e desafios do presente; em parceria ativa com e em prol de diversas comunidades para colecionar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e ampliar entendimentos do mundo, visando contribuir para a dignidade humana e a justiça social (Marziale, 2021, p. 24-25).

Diante dessa reflexão, Marziale (2021) defende ser necessário compreender esse momento histórico sobre [...] a importância da participação das comunidades nos processos museológicos, no sentido de uma ampliação da representatividade, da defesa da diversidade cultural, sexual, de gênero e étnico--racial dos indivíduos nos museus, bem como a abordagem de temas urgentes ao contexto social, político e econômico em que eles estão situados (Marziale, 2021, p. 25).

A inclusão social de grupos comunitários, inclusive os minoritários, no processo de discussão, concepção e organização dos acervos e exposições dos equipamentos museológicos, contribui para o fortalecimento da cidadania e para a sustentabilidade social e cultural de um povo.

O museu se compromete com a sociedade, assumindo um desenvolvimento integral que vai além de exibir exposições. Portanto, deve programar-se de modo a atrair os visitantes potenciais, independentemente de sua origem, nível socioeconômico ou cultural, promovendo a inclusão social e o acesso à informação.

Segundo Siqueira (2022), “Este pode ser o desafio dos museus, sobretudo, quando operam orientados por sua responsabilidade na colaboração para a educação da sociedade, para a conscientização ambiental, entre outros”. No tocante à informação e à comunicação com o público, é importante considerar o museu como um lugar de fala, visto que é um espaço de trocas de conhecimentos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, no final da década de 1950, iniciou-se a discussão sobre a criação de museus regionais, visando a descentralização do patrimônio e a salvaguarda dos patrimônios culturais rurais, materiais e imateriais, ligados diretamente ao nosso povo e ao nosso território. Essas iniciativas contribuíram para a problematização de certos temas, para a discussão sobre a identidade nacional, destacando a nossa diversidade cultural, revalorizando o nosso patrimônio cultural e fortalecendo o papel educativo dos museus.

Para a conservação da diversidade cultural, faz-se necessária a realização de ações conjuntas dos diversos atores sociais, tais como o poder público, a sociedade civil organizada, as universidades e o cidadão, com foco na educação, voltadas para gerar nas populações um sentimento de pertencimento dos bens naturais e culturais, visando à preservação desses patrimônios, por meio do engajamento e o protagonismo das comunidades envolvidas no processo de preservação.

Considerando que os museus ainda utilizam e perpetuam uma visão tradicional dessa cultura eurocentrada, observou-se que esses equipamentos necessitam se adequar às tendências atuais de decolonização do pensamento museológico, tanto do ponto de vista dos museus, como dos patrimônios, onde a participação das comunidades é de fundamental importância para a revalorização dos saberes e fazeres tradicionais.

A decolonização dos museus mostra-se necessária porque, como argumenta Ávila (2021), o pensamento decolonial oferece uma alternativa para ampliar voz e visibilidade a povos subalternizados e historicamente silenciados. Trata-se de um projeto de libertação social, política, cultural e econômica que busca promover respeito

e autonomia não apenas a indivíduos, mas também a coletivos, movimentos e comunidades.

No percurso desta pesquisa, constatou-se que a decolonialidade é um referencial decisivo para enfrentar desafios da museologia contemporânea, sobretudo em instituições orientadas por perspectivas tradicionais. Nesse cenário, a Museologia Social emerge como proposta de renovação, ancorada em conceitos e práticas de caráter decolonial.

Nesse cenário, nota-se no Brasil a ampliação de iniciativas voltadas à criação e fortalecimento de equipamentos museais de base territorial — como museus regionais, ecomuseus, museus comunitários, museus temáticos e pontos de cultura, entre outras denominações. Em comum, essas experiências buscam deslocar o foco do acervo como fim em si mesmo para a valorização de memórias, práticas e saberes enraizados no cotidiano das comunidades. Ao reconhecer a cultura popular e as especificidades locais como patrimônio legítimo, tais iniciativas ampliam a representatividade de grupos historicamente marginalizados e contribuem para afirmar identidades étnico-culturais diversas. Desse modo, não apenas preservam referências simbólicas, mas também fortalecem o pertencimento e a compreensão plural da formação do povo brasileiro.

Referências Bibliográficas

ÁVILA, Milena Abreu. Colonialidade e Decolonialidade: você conhece esses conceitos? **Politize**, [*S.l.*], mar. 2021. Disponível em: https://www.politize.com.br/colonialidade-e decolonialidade/. Acesso em: 30 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União: seção 1**, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Guia dos museus brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, 2011. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_sul.pdf. Acesso em: 17 set. 2025.

CHAGAS, Mário. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial – Museologia Social e Ecomuseus em Portugal. **Revista do Patrimônio**, [*S.l.*], n. 25, p. 121-136, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: 19 dez. 2025.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

CONSELHO DO MIS. Museologia Social: o papel dos museus na sociedade atual. Conselho do Museu da Imagem e Som de Campinas. Blog colaborativo para criação do conselho local de cultura do Museu da Imagem e do Som de Campinas. Campinas, SP: MIS, 2013. Disponível em: https://conselhomis.wordpress.com/entendendo-o-mis/museologia-social-o papel-dos-museus-na-sociedade-atual/. Acesso em: 14 dez. 2025.

CONSIDERA, André Fernandes. Direito à memória e museus. **Museologia & Interdisciplinaridade**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, dez. 2015.

COSTA NETO, Antônio Gomes da. A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial. **Revista EIXO**, Brasília, DF, v. 5, n. 2, jul./dez. 2016.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ENGLETON, Terry. Guerras culturais. *In*: ENGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo, editora UNESP, 2011.

FONSECA, Maria Cecília Londres; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Patrimônio imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Rio de Janeiro: Unesco; Educarte, 2008.

FEITOSA, Raphael Neves; MOITA NETO, José Maria; LOPES, Washington George Rocha. Patrimônio ambiental e cultural na visão do direito brasileiro. **Novos Cadernos NAEA**, [*S.l.*], v. 26, n. 1, jan./abr. 2023.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

MARZIALE, Nicole Palucci. A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. **O Público e o Privado**, [*S.l.*], n. 38, p. 23-53, jan./abr. 2021.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

OLIVEIRA, Elizabeth de S.; LUCINI, Marizete. O pensamento decolonial: conceitos para pensar uma prática de pesquisa de resistência. **Boletim Historiar**, [*S.l.*], v. 8, n. 1, p. 97-115, jan./mar. 2021. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/historiar/index. Acesso em: 20 jan. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales (CLACSO), 2005. Disponível em: https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 18 set. 2024.

SIQUEIRA, Thiago Giordano de Souza. Agenda 2030 e o papel dos museus. *In*: SEMINÁRIO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO NO CONTEXTO DA AGENDA 2030, 9., 2022, Marília. **Anais** [...]. Marília: Unesp, 2022.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. **Caderno Virtual de Turismo,** Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 140-154, 2021.

UNESCO. **Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade**. Brasília: UNESCO, 2017. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª sessão. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2017/05/RecomendacaoProtecaoMuseuseColecoes.pdf. Acesso em: 23 out. 2024.

DA AUSÊNCIA À REPARAÇÃO: O MUSEU DE ARTES, CULTURAS E MEMÓRIAS NEGRAS DE MACAPÁ COMO ESPAÇO EDUCATIVO E DE RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE

Maria Cristina do Rosario Almeida[1]
Andrea Aparecida de Jesus Mendes[2]

RESUMO:
O artigo analisa o Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá como um instrumento estratégico de políticas públicas para a reparação histórica e afirmação da identidade afro-amazônica. Inaugurada em 2025, a instituição preenche uma lacuna estatal no atendimento a uma população majoritária que sofria com o silenciamento de sua memória em espaços oficiais. Como política de Estado, o museu é fundamental para a efetivação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e Lei 10.639/2003, institucionalizando o ensino da história afro-brasileira e promovendo uma educação museal comprometida com a valorização da diversidade afro-amazônica. O sucesso da visitação demonstra a eficácia da iniciativa. Conclui-se que o museu representa o êxito de políticas de ação afirmativa, sendo essencial para a construção de uma sociedade mais justa e plural no Macapá, no Amapá, na Amazônia e no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais; Formação; Memória Negra; Afro-Amazônia; Educação Museal.

A inauguração do Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá, ocorrida em 27 de junho de 2025, estabelece um marco antropológico e político na história do Amapá. Este espaço institucional surge como uma resposta direta a um paradoxo demográfico secular: embora o Censo 2022 do IBGE aponte que aproximadamente 76% da população da capital se autodeclara preta ou parda, a cidade carecia de uma instituição pública que salvaguardasse especificamente essa herança. A criação do museu, oficializada pelo Decreto Municipal nº 2927/2025, é um ato de reparação histórica frente às lacunas das políticas culturais que, por décadas, mantiveram a invisibilização das narrativas negras na Amazônia.

[1] Mestranda em Estudos de Cultura e Política do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Política (PPCULT) - Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Diretora Presidente do Instituto Municipal de Promoção da Igualdade Racial (IMPROIR), Macapá (AP), Brasil. cristinaalmeida4090@gmail.com
[2] Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), Brasil. Curadora do Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá, Macapá (AP), Brasil. a227330@dac.unicamp.br

Um diferencial qualitativo desta implementação é o seu pioneirismo técnico: o museu consolida-se como a primeira instituição do Estado do Amapá devidamente cadastrada e registrada no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Este registro não apenas valida a gestão conforme o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), mas também insere a produção afro-amazônica no Sistema Brasileiro de Museus, garantindo visibilidade e parâmetros técnicos nacionais à salvaguarda desse patrimônio.

Sob a coordenação do Instituto Municipal de Promoção da Igualdade Racial (IMPROIR), criado pela Lei Complementar nº 083/2011, a instituição transforma-se em um território de resistência. Mais do que um depósito de acervos, este é um museu contemporâneo que estabelece um diálogo contínuo entre o passado, o presente e o futuro, posicionando-se como um organismo vivo e dinâmico na estrutura social amapaense. O museu propõe-se a enfrentar o desafio de representar memórias silenciadas e articular práticas de educação museal comprometidas com a valorização da diversidade afro-amazônica. A hipótese que sustenta sua existência é a de que a instituição atua como um motor de reconstrução identitária, conectando o saber acadêmico às formas tradicionais de transmissão cultural presentes no marabaixo, no batuque e nas oralidades quilombolas e ribeirinhas. Ao dar lugar às vozes que foram caladas no passado, o museu simultaneamente abre espaço para as gerações atuais que carregam e renovam esse legado para o futuro.

Hipólito faz a seguinte constatação:

> no Brasil, a história oficial delegou ao negro uma memória que se inicia e termina com elementos que remetem à escravidão. Quando referente a qualquer elemento negro africano os conceitos são respaldados por preconceitos, reformulações e esquecimentos, sendo até hoje a história e cultura africanas consideradas primitivas. Desta forma, o ato de resistência em afirmação de uma identidade negra faz parte de um longo processo de rompimentos com as máculas históricas desta população que foi subalternizada, inferiorizada perante um ideal político e sociocultural eurocêntrico. (Nascimento, 2021 apud Hipolito, p.64)

Neste sentido o Museu através de escutas ativas, práticas curatoriais dialógicas, as ações educativas, busca compreender as concepções de memória local e examinar como as

estratégias de mediação cultural podem superar a museologia tradicional, frequentemente alheia às especificidades territoriais das populações negras amazônicas, e construir um espaço que reconhece o patrimônio vivo e pulsante. O museu consolida-se como um marco simbólico e educativo indispensável. Ele não apenas preserva objetos, mas produz novas narrativas sobre a Amazônia contemporânea, servindo de ponte entre o passado de resistência e um amanhã de equidade social, onde os jovens são os novos protagonistas dessa herança. Como política de ação afirmativa bem-sucedida, a instituição demonstra que a valorização do patrimônio negro é central para a formação crítica dos cidadãos e para a consolidação de uma sociedade amapaense mais justa e democrática.

O professor Mario Chagas com sua vasta experiência em construir políticas públicas para museus, transformou a experiência de museologia em uma prática social/sociável, que pensa museu a partir de uma equação-poema onde “Museu (Memória + Criatividade) = Mudança Social”(CHAGAS, 2017, p.119), em relação de igualdade. Segundo Chagas, a potência dessa elaboração é tão expressiva que mesmo com o deslocamento do termo “Mudança Social” da direita para a esquerda do sinal de igualdade, a equação seguirá válida, ainda que reduzida a zero (2017).

> (...) de um gesto lúdico que tem a intenção de dizer e diz que a arte, a ciência e a técnica dependem da memória e da criatividade e que a força e a potência dos museus podem ser multiplicadas pela articulação e associação entre memória e criatividade, e que tudo isso pode desaguar na mudança social. (CHAGAS, 2017, p.118)

Assim, o Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá reafirma-se como um espaço onde a ciência, a memória e a participação social convergem para garantir o direito constitucional à cultura, honrando quem veio antes e fortalecendo as vozes que conduzirão o legado adiante.

Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras: Um Território de Cura e Retomada

O Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá é equipamento cultural, que nasce como um instrumento estratégico de reparação histórica. Sua concepção é fruto de uma articulação coletiva entre gestores públicos, lideranças negras e comunidades

tradicionais, sob coordenação do Improir. Mais do que uma resposta à ausência de políticas públicas, o museu estabelece-se como um espaço de cura para o silenciamento histórico, alinhando-se ao conceito de curadoria como uma prática que vai além da organização de objetos. Como proposto pela curadora do museu Andrea Mendes em sua pesquisa, a curadoria pode ser entendida como a formulação de beberagens capazes de curar corpo, arte e lugar (Mendes, 2023).

A estrutura física da instituição que abrange salas de exposição permanente, temporária e de longa duração voltadas às matrizes africanas, ao Marabaixo e à literatura materializa o que a curadora define como um espaço de escrevivência coletiva. O acervo, em constante construção por meio de doações da comunidade (como as cerâmicas do Maruanum e fragmentos arqueológicos), reflete a valorização da cultura regional e o fortalecimento da autoestima comunitária. Essa prática de coletar e expor o cotidiano quilombola e as obras de artistas negros locais é, em si, um ato de resistência e visibilidade.

Sob sua curadoria, a proposta conceitual que rege o museu organiza-se em cinco pilares: Confluências, Identidade, Conexões Transatlânticas, Memória e Arte e Cultura. Estes eixos funcionam como diretrizes de educação antirracista, fundamentais para a efetivação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e da Lei 10.639/2003. A identidade visual, que une grafismos amazônicos às cores do continente africano, e o monumento de J. Márcio na entrada, simbolizam a "retomada de território" e o pertencimento.

Como aponta Andrea em sua dissertação, o fazer curatorial por mulheres negras é a possibilidade de formular novos modos de existir e de se ver no mundo (2023). O museu ecoa a máxima de Conceição Evaristo: as histórias ali presentes falam e se fazem ouvir. Ele não se limita à celebração; é um palco vivo de testemunhos e diálogos sobre direitos humanos, comprometido com a justiça social e a democracia cultural. Como uma obra em construção viva, o museu convida a sociedade a somar-se a esta jornada,

transformando a memória em um combustível para o futuro. Como bem sugere Mario Chagas:

> (...) Sugiro que o museu contemporâneo seja compreendido como espaço de relação entre pessoas, entre bens culturais, e também como uma prática que tende a romper fronteiras entre arte, magia, ciência, técnica e política. Ainda assim, reconheço que ele pode ser diferente de tudo o que já foi dito. O museu, assim como o tempo, foge e escapa por entre os dedos dos controles sociais. (CHAGAS, 2017, p. 122, *apud* MELO, 2020).

A concepção deste museu contemporâneo resulta da articulação entre gestores públicos, lideranças negras, educadores e comunidades tradicionais. Coordenado pelo Instituto Municipal de Promoção da Igualdade Racial (Improir), o museu nasce como resposta histórica à ausência de políticas públicas dedicadas à memória negra. Sua estrutura reúne sala de exposição permanente do acervo, uma sala de exposição temporária, uma sala de longa duração para exposição das Culturas tradicionais de Matrizes africanas, uma sala do Marabaixo, uma sala de Literatura, uma sala multiuso, sala de reserva técnica, espaços educativos que articulam tradição, ancestralidade e contemporaneidade. e sala de divulgação dos artesanatos local.

O acervo do museu ainda está em construção. As primeiras peças vieram de doações de moradores e de grupos culturais: objetos utilitários; cerâmicas produzidas por paneleiras da Comunidade do Maruanum; elementos de manifestações culturais e fragmentos arqueológicos. A proposta foi de valorizar a cultura regional, com itens que representassem o dia a dia das pessoas e dessem voz à comunidade local. Dos quais inclui esculturas africanas, fotografias históricas, cerâmicas quilombolas, objetos cotidianos, obras de arte contemporânea e livros de autores negros locais.

O Impacto Transformativo do Museu: Do Monumento à Consciência Coletiva

O Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá representa uma reconfiguração do imaginário social e das políticas de visibilidade no Amapá. O símbolo dessa transformação está logo na frente do museu, o Monumento de punho

cerrado com Cachimbo, obra do artista J. Márcio. Ao erguer um punho que empunha um artefato de barro historicamente vinculado às práticas espirituais e cotidianas de africanos escravizados e povos indígenas nos séculos XVIII e XIX, o monumento opera como um marcador de território. Ele retira o cachimbo da marginalidade do silenciamento arqueológico e o reposiciona como um cetro de resistência e pertencimento afro-amazônico. A origem da peça, proveniente da coleção do Sr. Samurai (Comunidade Furo do Limão do Curuá), reforça o impacto de reparação simbólica, conectando o museu às águas e terras das comunidades tradicionais do Arquipélago do Bailique.

Socialmente, o impacto do museu é mensurável pela sua capacidade de mobilização. Entre junho e novembro de 2025, o registro de mais de 2.800 visitantes com uma adesão de 75% de público escolar em visitas monitoras revela que a instituição preencheu um vazio institucional crítico. Ao apoiar diretamente a implementação da Lei 10.639/2003, ele transforma a educação antirracista de uma diretriz teórica em uma experiência sensorial e vivencial. As oficinas e mediações culturais oferecidas tornam-se "beberagens" para citar o conceito de sua pesquisa que curam a distorção histórica imposta às identidades negras locais.

> Ana Mae em entrevista à ARTE!Brasileiros (2017) afirma que “o código europeu norte-americano branco ainda é o dominante nos museus. Não conseguimos ver um olhar indígena ou negro, estes são apenas vistos nos museus específicos. Ela afirma inclusive que no Brasil nós copiamos o sistema americano, onde existem museus para cada especificidade: mulheres, indigenas, negros, etc., porém, no fundo todos querem expor no MoMA, lugar símbolo de distinção. “Essa separação dos códigos culturais em caixinhas pode ser perigosa. A verdade é que as diferentes culturas coexistem no mundo, elas não ficam separadas. Então por que não exibi-las lado a lado? É isso que os museus não fazem” (BARBOSA,2017. Entrevista concedida a Mariana Tessitore).

O impacto simbólico, por sua vez, reside na afirmação da autoestima. Quando a população majoritariamente negra de Macapá se vê refletida em uma estrutura de Estado, ocorre uma mudança na percepção de cidadania. O museu atua como um espaço

de "escrevivência" coletiva, onde a história não é contada sobre o povo, mas *pelo* povo e *para* o povo. A alta taxa de visitação espontânea e agendada demonstra que a sociedade reconhece o museu como um patrimônio vivo, essencial para a construção de um futuro democrático, plural e, acima de tudo, consciente de sua ancestralidade como pilar fundante da história amapaense.

Legislações e Fundamentos
Inauguração do Museu: 27 de junho de 2025
Criação do IMPROIR: Lei Complementar nº 083/2011 – Prefeitura Municipal de Macapá.

Dispõe sobre a extinção da Coordenadoria da Igualdade Racial e criação do Instituto Municipal de Promoção da Igualdade Racial (IMPROIR).

Aspectos Legais da Criação do Museu:

- Lei Federal nº 11.904/2009: Institui o Estatuto de Museus.
- Lei Federal nº 11.906/2009: Cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).
- Registro Instituto Brasileiro de Museus nº I377148
- Decreto Municipal nº 2927/2025: Cria o Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras do Município de Macapá- Prefeito de Macapá- Antônio Paulo de Oliveira Furlan

Exposições:
Exposições Permanentes:

- Memórias Ancestrais Macapaense

Exposições Temporárias:

- 1ª Exposição do Museu “Entre Marés e Levantes” – 09/08 a 08/09/2025- A mostra, com curadoria de Gisele Gomes, abordou a cultura e a identidade amazônica por meio de uma estética que explora a reexistência e as práticas de resistência na região.
- Raízes e Identidade – 03 a 18/10/2025- em homenagem aos 60 anos de carreira do artista plástico amapaense Herivelto Maciel.

- Resgate da Memória Contábil – 22 a 31/10/2025- celebra os 33 anos do Conselho Regional de Contabilidade do Amapá.
- Maria Tavares de Araújo : Voz e símbolo da cultura afro-macapaernse- - 04/11 à 31/11/2025- Mês da Consciência Negra

Do Silenciamento à Institucionalização: Desafios e Práxis Metodológica no Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá

O Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá, embora consolidado como um marco de reparação, enfrenta os desafios inerentes à implementação de uma política cultural de Estado em um território historicamente negligenciado. A criação desta instituição não é um evento isolado, mas o ápice de um processo de tensões e retomadas. Como dispositivos de conexão, os museus estabelecem uma ponte entre o presente e o passado, permitindo construir e vivenciar a memória de forma ativa. Seja explorando temas como independência, idioma, natureza ou as artes visuais, essas instituições têm a capacidade de se conectar com o espírito dos visitantes e transformá-los. No entanto, o contexto latino americano impõe obstáculos severos, como o contingenciamento de recursos e o sucateamento científico e cultural (ALVES, 2023). No caso da Amazônia negra, essa problemática é agravada pelo racismo estrutural que, por séculos, relegou as produções afro diasporicas à invisibilidade ou ao folclore.

Enfrentar esses obstáculos exige que o museu seja compreendido como um agente de educação e preservação histórica, mas também como um território de disputa política. O horizonte de perspectivas da instituição em Macapá revela que a consolidação institucional é a prioridade imediata. Este processo perpassa, obrigatoriamente, pela criação de um Plano Museológico robusto documento que não deve ser apenas burocrático, mas uma bússola ética e política e pela composição de uma equipe multidisciplinar de quadro efetivo. A sustentabilidade financeira e a formação continuada desses profissionais são os pilares que garantirão que o museu não seja

apenas um projeto de gestão transitório, mas uma política pública permanente e resiliente às alternâncias de governo.

Trajetória Metodológica e Práxis Curatorial

Para compreender a complexidade deste fenômeno sociocultural, a presente pesquisa ancora se em uma metodologia de abordagem qualitativa. Esta escolha justifica-se pela necessidade de mergulhar nas subjetividades que envolvem os processos identitários e as práticas museológicas afro amazônicas. A investigação não se limita à descrição fria dos fatos; ela busca interpretar os significados das ações de resistência que o museu materializa. Através de uma curadoria pensada como beberagem, termo que remete à cura e ao cuidado com o corpo e o lugar (MENDES, 2024) o museu organiza sua narrativa para curar as feridas do silenciamento histórico.

Os procedimentos metodológicos dividem-se em dois eixos complementares: a análise documental e a observação direta. O primeiro eixo contempla o exame minucioso de documentos institucionais do IMPROIR, registros curatoriais e legislações correlatas, permitindo decifrar as diretrizes políticas que sustentam a memória negra no Amapá. O segundo eixo, a observação direta das exposições e mediações, funciona como o campo onde a teoria encontra a prática. É no cotidiano do museu, no modo como ele acolhe seus públicos e operacionaliza sua proposta pedagógica, que revela a eficácia da instituição em articular ancestralidade e práticas antirracistas. Esta triangulação metodológica garante a consistência analítica necessária para concluir que o museu é um organismo vivo, cujas potencialidades superam os desafios técnicos por estarem fundadas na participação comunitária ativa e na reconstrução da identidade afrodescendente.

Impacto Social e a Educação como Ferramenta de Retomada

O impacto do museu é visível na sua função social de recuperar narrativas silenciadas. A presença do Monumento do Cachimbo em sua fachada, por exemplo, não é apenas um adorno estético, mas um símbolo de força e união que conecta o museu às comunidades tradicionais do Arquipélago do Bailique. Ao colocar em destaque artefatos

que pertenceram ao cotidiano e à espiritualidade de africanos escravizados, o museu promove uma justiça cognitiva. Ele valida o conhecimento produzido nas senzalas, nos terreiros e nos quilombos como patrimônio digno de musealização.

As análises realizadas indicam que o museu possui um potencial significativo para atuar como espaço de educação antirracista, especialmente no suporte à implementação da Lei 10.639/2003. A expressiva visitação escolar com cerca de 75% do público total sendo composto por estudantes em visitas monitoras demonstra que a instituição preenche uma lacuna crítica no sistema de ensino. O museu torna-se, assim, uma extensão da sala de aula, onde a história afro-brasileira é apresentada através de objetos, artes visuais e testemunhos, fortalecendo a autoestima e o pertencimento da juventude negra macapaense.

O Museu como Território de Resistência

Conclui-se que o Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá emerge como uma instituição fundamental para a reparação simbólica. Ele constitui um marco político e comunitário que responde a demandas históricas por reconhecimento. Apesar dos desafios que incluem a necessidade de adaptação à transformação digital e a urgência de uma sustentabilidade financeira de longo prazo , as potencialidades da instituição são vastas. Superados os entraves burocráticos e garantida a manutenção das políticas públicas, o museu tem o potencial de se consolidar como uma referência não apenas amazônica, mas nacional, na preservação das culturas negras.

Dessa forma, o museu representa muito mais do que um espaço expositivo convencional; ele constitui um território de resistência, diálogo e afirmação identitária. Através de sua metodologia de existência, ele não apenas guarda o passado, mas projeta um futuro de justiça histórica e empoderamento para a população negra da Amazônia. O museu é a prova viva de que as histórias negras, como ensina Conceição Evaristo, finalmente falam e se fazem ouvir, ecoando a necessidade de uma sociedade mais justa, plural e efetivamente antirracista.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Edna. Museus comunitários e educação patrimonial na Amazônia. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 8, n. 16, p. 54-71, 2019.

BELTRÃO, Jane Felipe. Patrimônio, memória e identidades afro-amazônicas. **Anais do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 3, p. 541-544, set./dez. 2014.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Brasília, DF: Presidência da República, 2003.

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2009.

BRASIL. **Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009**. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Brasília, DF: Presidência da República, 2009.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

HIPÓLITO, Jéssica Maria de Vasconcelos Santana. **A construção do discurso expositivo como ferramenta de identificação**: museus, hegemonia e subalternidade. 2017. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Museologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

IBGE. **Censo Demográfico 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

MACAPÁ. **Lei Complementar nº 083/2011**. Cria o Instituto Municipal de Promoção da Igualdade Racial (IMPROIR). Macapá: Câmara Municipal, 2011.

MACAPÁ. **Decreto Municipal nº 2.927/2025**. Cria o Museu de Artes, Culturas e Memórias Negras de Macapá. Macapá: Prefeitura Municipal, 2025.

MENDES, Andrea Aparecida de Jesus. **Mulheres Negras na Curadoria**: Formulando beberagens para curar corpo, arte e lugar. 2024. 143 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), Rio de Janeiro, 2024.

NASCIMENTO, [Nome do Autor]. **Título da Obra**. Local: Editora, 2021. (Referência completa necessária para a citação *apud* Hipólito).

SANJAD, Nelson. **Museu Goeldi**: uma história de museus na Amazônia. Belém: MPEG, 2010.

MUSEU, MEMÓRIA E RUPTURA:
O MUSEU DO SENADO APÓS OS ATENTADOS DE 8 DE JANEIRO DE 2023

Leonardo Alves Sá[1]

RESUMO:
O artigo analisa as políticas de memória do Museu do Senado Federal à luz dos ataques de 8 de janeiro de 2023 ao Congresso Nacional, com ênfase nos desdobramentos curatoriais e institucionais decorrentes do episódio. Examina-se o impacto da depredação sobre o acervo do museu e a resposta institucional materializada na incorporação da obra de Vik Muniz, um painel fotográfico criado a partir de 4 toneladas de destroços da invasão. A trajetória dos destroços até o ateliê do artista, sua transformação e retorno para Brasília evidenciam a ambivalência da institucionalização do trauma em meio à gestão do patrimônio cultural. A partir de revisão bibliográfica interdisciplinar e das discussões no campo de estudo das artes visuais, argumenta-se que museus públicos vinculados a instituições de Estado demandam ampliação de acesso ao seu acervo e abertura ao debate público, de modo a fortalecer a participação social e a cultura democrática.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; museu; memória; patrimônio; democracia.

Os ataques às sedes dos três Poderes da República, em 8 de janeiro de 2023, constituem marco recente na história política brasileira. A invasão e a depredação do Palácio do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal produziram impactos materiais e simbólicos que ultrapassam a esfera da segurança institucional e atingiram bens arquitetônicos e artísticos associados aos pilares da democracia nacional. O episódio, ocorrido uma semana após a posse do presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva, revelou a vulnerabilidade de símbolos republicanos diante de ações violentas orientadas pela contestação da legitimidade do processo eleitoral. O fato e seus desdobramentos, contudo, não se limitam à esfera da segurança pública ou da justiça e colocam em primeiro plano várias questões acerca da democracia do nosso país. Além disso, provocam debate no campo das políticas culturais

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (leonardo.sa@gmail.com).

brasileiras, em especial quanto ao papel do museu vinculado ao Poder Legislativo federal na documentação, preservação e conservação.

Parte-se da compreensão de que museus públicos não se limitam à guarda e à exposição de acervos, mas operam como arenas políticas nas quais se negociam memória, poder e identidade. Instalado no Salão Nobre do Congresso Nacional, o museu do Senado, batizado em 2012 como “Museu Histórico Senador Itamar Franco”, ocupa posição singular na articulação do patrimônio cultural e da memória institucional, em um espaço que é símbolo da institucionalidade republicana e cartão postal da arquitetura modernista brasileira. Em uma posição híbrida, museu dentro de um parlamento, torna-se caso particularmente relevante para a reflexão sobre políticas culturais em contextos democráticos institucionalizados.

A partir de revisão bibliográfica interdisciplinar nos campos das artes visuais, dos estudos de patrimônio e da memória, examina-se o impacto dos ataques sobre o acervo do Museu do Senado e seus desdobramentos, com especial atenção à obra doada pelo artista Vik Muniz e incorporada ao seu acervo em fevereiro de 2024.

Museu do Senado e políticas da memória

A criação do Museu do Senado em 1991 é um marco na institucionalização da memória do poder legislativo brasileiro. Com a missão de preservar o patrimônio e divulgar a história da casa legislativa, o museu possui um acervo de cera de 2 mil itens, entre quadros, esculturas, presentes protocolares e mobiliários, que narram a trajetória do Senado desde o Império até a República. Localizado no Salão Nobre do Congresso Nacional, o museu abriga algumas das peças que pertenceram às duas antigas sedes do Senado, ambas no Rio de de Janeiro: o Palácio Conde dos Arcos e o Palácio Monroe.

Entre os destaques do acervo artístico está a coleção de itens modernistas datados da inauguração de Brasília em 1960 e peças de artistas contemporâneos. Em sua maioria armazenada como reserva técnica, o museu possui trabalhos de Fayga Ostrower, Tomie Ohtake, Athos Bulcão, Marianne Peretti, Aldemir Martins, Anna Bella Geiger, Edith

Behring, Antônio Poteiro, Burle Marx, Di Cavalcanti, Djanira, Francisco Brennand, Renina Katz, Rubem Zevallos, entre outros[2].

A exposição permanente apresenta percurso cronológico que destaca momentos considerados estruturantes da história política nacional, com ênfase na continuidade institucional e na centralidade do parlamento na organização do Estado brasileiro. Um dos destaques é a galeria dos presidentes do Senado Federal desde o império até os dias atuais. Inaugurada em 2005, é composta por pinturas à óleo sobre tela, do artistas plástico Urbano Villela. Entre os objetos históricos, dois lustres de cristal e bronze do Palácio Monroe, urnas de votação em prata, utilizadas até 1930, a cadeira imperial Luís XVI, confeccionada em 1867, e o tinteiro de mesa em bronze fundido, produzido na mesma época. Além disso, há também a estrutura da mesa e das bancadas do antigo plenário das sedes carioca do Senado, confeccionados em metal e madeira jacarandá.

A constituição desse acervo e sua organização expositiva se dão a partir de interesses políticos inerentes às relações entre memória e patrimônio. Museus e galerias de arte são parte inerente do processo complexo das produções simbólicas e funcionam como instrumentos que atendem a interesses que reproduzem a ordem estabelecida e cumprem, assim, uma função social e política (BOURDIEU, 1989). São categorias atravessadas por disputas simbólicas, nas quais se tensionam forças pela legitimação de suas versões do passado.

A seleção de objetos, a ênfase em determinados eventos e a configuração do percurso expositivo correspondem a escolhas institucionais que constroem determinada narrativa sobre o passado. Na tentativa de se aproximar passado e presente, a história é contada e recontada entre pares, são processos acerca da política da memória, entendida como conjunto de estratégias por meio das quais se definem os marcos e os sentidos da recordação coletiva (CHAGAS, 2009, p. 133).

No Brasil, esse processo se consolidou ao longo do século XX e esteve associado à construção de identidade nacional mediada por critérios históricos e artísticos, em que

[2] Catálogo do acervo: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/192231.

a política federal de preservação contou com forte atuação do Estado na definição do que deveria ser reconhecido como patrimônio nacional (FONSECA, 1997, p. 87).

Nesse ínterim, a trajetória e consolidação da atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) também irradia tensões entre a preservação de bens representativos do Estado, das elites e o reconhecimento da diversidade cultural brasileira. A patrimonialização de bens culturais não constitui operação técnica desinteressada, mas processo político que seleciona memórias e silencia outras, e produz "versões autorizadas" do passado nacional. A própria noção de patrimônio cultural brasileiro resultou de disputas conceituais que envolveram intelectuais, técnicos e agentes públicos em diferentes momentos da história republicana (CHUVA, 2012, p. 45).

O Museu do Senado, enquanto instituição vinculada ao poder legislativo federal, participa desse processo ao se organizar de modo a reafirmar a continuidade institucional e a centralidade do parlamento na vida política do país. Ao custodiar documentos fundadores, retratos de ex-presidentes, mobiliário antigo e obras de arte, o museu destaca a trajetória do Senado Federal como elemento estruturante da democracia brasileira. Essa escolha reafirma valores associados à legalidade e à representação, que contribuem diretamente para a legitimação simbólica da instituição perante à sociedade.

Ruptura: o oito de janeiro de 2023

As pessoas que invadiram e depredaram as sedes dos três Poderes da República, em Brasília, o Palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal e o Congresso Nacional, atuaram durante aproximadamente cinco horas do dia 8 de janeiro de 2023. Os invasores danificaram estruturas arquitetônicas, quebraram vidraças, destruíram mobiliário histórico e atingiram 21 obras de arte que integram o patrimônio público nos três locais. No Congresso Nacional, que abriga a Câmara dos Deputados, o Senado Federal, móveis do século XIX sofreram estragos, carpetes foram danificados e peças artísticas foram comprometidas. A tapeçaria de Roberto Burle Marx que fica exposta na

parede do Salão Negro foi rasgada e molhada com urina. O Painel Vermelho de Athos Bulcão sofreu danos em razão de estilhaços. Cinco quadros em óleo que compunham a galeria de ex-presidentes do Senado também foram danificados. Um vaso de porcelana chinesa foi quebrado, assim como outras peças oferecidas por chefes de Estado ao longo da história do órgão[3].

O episódio configurou ação sem precedentes na história republicana brasileira e aproximou-se dos padrões observados na tentativa de ruptura institucional em outra democracia do continente: no ataque ao Capitólio dos Estados Unidos em 2021. Os danos sofridos pelo patrimônio artístico foram inúmeros e evidenciam a natureza deliberada da destruição, que não se limitou a danos colaterais, mas dirigiu-se especificamente a símbolos da cultura e da história nacional.

A reação institucional foi imediata. Os Poderes da República manifestaram unidade e reafirmaram a vigência do Estado Democrático de Direito. Iniciou-se processo de responsabilização penal dos envolvidos e de recuperação das instalações físicas e das obras de arte danificadas. A reconstrução do prédio e a restauração dos acervos integram processos de reafirmação democrática, no qual a recuperação material dos bens danificados assumiu significado político de solidez das instituições democráticas.

Memória: o que vem depois do ataque

Ao visitar o Museu do Senado em setembro de 2023, logo após a sua reabertura ao público[4], esperava-se encontrar, além da exposição histórica permanente, os resquícios da memória recente dos ataques de 8 de janeiro. O espaço expositivo, ao mesmo tempo em que apresenta trajetória bicentenária da instituição, carrega marcas

[3] Veja a lista completa das obras de arte do Museu do Senado danificadas durante os ataques: https://www12.senado.leg.br/institucional/museu/news/detalhenews?id=obras-danificada-em-janeiro-2023

[4] O museu, assim como o Congresso Nacional, seguiram com restrições de visitação ao longo do ano de 2023: (https://www12.senado.leg.br/institucional/museu/news/detalhenews?id=museu-volta-a-abrir-para-visitacoes-aos-finais-de-semana).

materiais do evento que colocou em xeque a estabilidade democrática no país. Essa sobreposição de temporalidades revela a condição do museu como arena política na qual se negociam sentidos do passado e do presente, mesmo que o projeto expográfico vigente pareça não dizer o mesmo.

A indicação de obras ausentes devido à depredação, a presença de obras em processo de restauração, a substituição provisória de peças danificadas ou a incorporação de elementos do acervo artístico ao espaço expositivo indicariam que a memória institucional não é estática, mas permanentemente reconfigurada em função de acontecimentos contemporâneos e, principalmente, diante de um fato tão grave como o que havia ocorrido nove meses antes.

Nesse contexto, após os ataques, a equipe do Museu do Senado realizou o trabalho minucioso de recolher e catalogar os destroços espalhados pelo Salão Negro, pelo Plenário e pelas áreas adjacentes. Foram quatro toneladas de materiais: cacos de vidro das janelas e vitrines quebradas, fragmentos de móveis históricos estilhaçados, retalhos do carpete azul do Senado manchados e rasgados, cartuchos de balas deflagradas, pedaços de obras de arte danificadas, além de entulho geral. Esses resíduos foram inicialmente armazenados em caçambas e depois transferidos para um depósito seguro dentro do complexo do Congresso Nacional, sob custódia da equipe de patrimônio da Casa.

Ainda nos primeiros dias após o ocorrido, a direção do Senado concebeu a ideia de transformar os destroços em obra de arte como forma de preservar a memória do acontecimento. Uma decisão estratégica para lidar na gestão do trauma institucional, e se contrapor à restauração silenciosa das áreas afetadas e do descarte dos vestígios. O convite foi estendido ao artista Vik Muniz, conhecido por seu trabalho com materiais não convencionais e por sua capacidade de transformar resíduos em imagens de grande potência visual.

Kintsugi e as cicatrizes da História

Em maio de 2023, quatro toneladas de destroços foram transportadas de Brasília para o ateliê do artista no Rio de Janeiro. Dado o volume e a natureza fragmentada do material, sua equipe passou seis meses separando, classificando e testando os resíduos. A obra final consiste em uma imagem do Palácio do Congresso Nacional construída a partir dos próprios cacos de vidro, cartuchos de balas e retalhos do carpete azul do Senado. A técnica utilizada assemelha-se ao mosaico: os fragmentos dispostos sobre uma superfície plana, fotografados em alta resolução e, em seguida, transformados em impressão de grande formato. Vik Muniz explicou sua abordagem:

> Eu sou, no fundo, no fim das contas, um artista de mosaico. Eu estou sempre pegando pedaços de coisas e juntando numa forma que ela é reconhecível. E ela tem que ser reconhecível tanto pelo material como pela imagem. Nesse caso, são duas coisas distintas. É uma imagem que vocês estão acostumados a ver e, com certeza, a gente vai ver essa imagem por muito, muito tempo, feita com os restos de um momento deveras desagradável de um dia fatídico que deixou uma memória muito difícil na lembrança da maioria das pessoas (BRASIL, 2024)[5].

O resultado é uma imagem que, vista de longe, evoca o cartão postal do Congresso Nacional, mas que, de perto, reverbera a potência do trabalho. Ao utilizar resíduos do ataque como matéria-prima, a obra transforma fragmentos de violência em imagem do próprio edifício atingido.

Para tanto, o artista estabelece paralelo entre seu trabalho e a técnica japonesa do *kintsugi*, na qual objetos de cerâmica quebrados são reparados com ouro e deixam à mostra as cicatrizes da ruptura. Segundo ele, o "material impregnado de ódio e catarse coletiva" foi utilizado para remontar o que foi destruído e "criar uma cicatriz que tenha valor histórico". A obra, que mede 281 por 183 centímetros, está instalada no Salão Azul do Senado, próximo à entrada principal do Plenário, em local de grande

[5] A publicação Cicatrizes: a produção da obra 8 de Janeiro de 2023, de Vik Muniz, lançada pela Secretaria de Comunicação do Senado em 2024, documenta em detalhes o processo de criação e os significados atribuídos à peça. O título remete explicitamente à metáfora do *kintsugi* e à ideia de que a democracia brasileira carrega, a partir daquele evento, marcas que não devem ser apagadas, mas tampouco podem ser esquecidas. O livro reúne imagens do processo, depoimentos dos envolvidos e reflexões sobre o papel da arte na elaboração de traumas coletivos.

visibilidade: “optei por uma imagem que fosse alguma coisa pacífica, familiar, conciliatória” (BRASIL, 2024), complementa.

O museu para além de dispositivo de legitimação

Mesmo com as transformações da instituição museal na contemporaneidade, museus seguem funcionando como instâncias de legitimação cultural e histórica. Eles não apenas preservam objetos, mas produzem significados que incidem sobre a compreensão pública da história e da cultura. Nesse sentido, a exposição museológica constitui tecnologia de produção de verdade que opera por meio da seleção, da classificação e da exibição de artefatos dotados de valor simbólico (CRIMP, 2005, p. 17).

Nesse bojo, a memória institucional é atravessada por políticas da memória que selecionam acontecimentos e silenciam outros. O museu, enquanto dispositivo cultural, exerce poder simbólico ao organizar percursos e atribuir significados aos objetos. No caso de instituições vinculadas a Poderes de Estado, tal atributo adquire dimensão adicional, pois as narrativas produzidas incidem sobre a compreensão pública da própria democracia e das instituições que a sustentam (CHAGAS, 2009, p. 148).

No caso do Museu do Senado, sua condição de arena política impõe necessidade de práticas curatoriais que reconheçam conflitos e promovam diálogo. A memória política envolve disputa por sentidos e instituições culturais precisam explicitar critérios de seleção e exposição, submetendo-se ao escrutínio público (CHAGAS, 2009, p. 156). A transparência quanto às políticas de aquisição, conservação e exibição constitui requisito para que museus públicos exerçam suas atribuições legais para além de atuarem como instrumentos de legitimação de poderes constituídos.

Política da memória

No âmbito das políticas culturais, o episódio do 8 de janeiro evidencia a necessidade de fortalecer mecanismos de proteção do patrimônio público e de ampliar o debate sobre o papel social dos museus vinculados a instituições de Estado. A violência

dirigida aos símbolos da República na Praça dos Três Poderes demonstrou que o patrimônio cultural não constitui dimensão periférica da vida política, mas elemento chave na disputa por legitimidade.

O ocorrido também suscita reflexão sobre a gestão do acervo artístico do Museu do Senado e, mais amplamente, sobre o papel de museus vinculados a instituições políticas. Isso porque grande parte das obras artísticas pertencentes ao acervo do Museu do Senado permanecem em reserva técnica ou em espaços de acesso restrito, como em gabinetes de senadores e na residência oficial do presidente da instituição, o que levanta debate sobre a natureza pública do patrimônio custodiado por órgãos de Estado.

Políticas de memória devem considerar democratização do acesso como princípio orientador. Em uma instituição legislativa, essa exigência adquire dimensão adicional, pois se relaciona à legitimidade democrática do Parlamento perante a sociedade que representa.

O bicentenário do Senado Federal confere relevância particular à reflexão sobre as políticas de memória em curso na instituição. A efeméride convida não apenas à celebração da trajetória parlamentar, mas também ao exame crítico das escolhas curatoriais que definem o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Nesse contexto, mesmo que a data não se faça visível em sua expografia vigente, a memória do 8 de janeiro coloca-se como questão incontornável para o Museu do Senado, desafia a continuidade e a estabilidade que tradicionalmente caracterizam a exposição permanente do seu acervo.

Entre a reinscrição e a institucionalização

Práticas artísticas podem atuar como microagências no tensionamento de políticas institucionais (GERALDO, 2007, p. 98). Trata-se de um movimento de articulação direta entre memória e política. Ou seja, obras de arte são capazes de reificar a memória, reconhecer as rupturas e produzir novas formas de inscrição do passado no presente. De tal modo que a obra de Vik Muniz não apaga a violência, mas a reinscreve como parte da história democrática. Ao transformar cacos em imagem do Congresso Nacional, o

trabalho materializa o gesto de reconstrução simbólica e dialoga diretamente com os pilares da democracia e com a restauração do edifício vandalizado.

Em contextos de trauma político, as instituições devem evitar tanto o silenciamento quanto a celebração acrítica e buscar modalidades de rememoração que preservem a complexidade dos acontecimentos (BEIGUELMAN, 2014, p. 15). No contexto do Museu do Senado, a presença da obra de Vik sugere possibilidade de integrar o trauma à narrativa institucional sem ocultar o ocorrido. A incorporação da peça ao acervo do museu insere o acontecimento de 8 de janeiro na narrativa institucional de forma direta. Diferentemente de boa parte do acervo artístico da instituição, a de Vik Muniz faz parte do projeto expográfico das peças instaladas em local de destaque dentro do Congresso Nacional.

A integração da memória do 8 de janeiro à narrativa expositiva contribui para reflexão pública sobre intolerância, violência política e defesa do Estado de Direito. A obra de Vik Muniz, nesse contexto, não apenas documenta o acontecimento, mas convida à discussão sobre seus significados e implicações. O próprio artista enfatizou essa dimensão ao afirmar que a função mais importante da arte "é a de criar discussão" e "gerar às vezes conversas que a gente não teria de uma outra forma", incluindo "discussões que não são confortáveis, que não são fáceis".

Vale ressaltar que o trabalho de Vik Muniz não está exposto dentro do espaço físico do Museu do Senado. A obra está próxima à entrada do plenário, espaço de circulação cotidiana de parlamentares, servidores e visitantes do Congresso Nacional. Tal escolha constitui decisão curatorial acertada e significativa porque, diferentemente de uma exposição temporária ou de um memorial apartado, a inserção da peça no fluxo regular do palácio garante sua presença constante no cotidiano institucional, funciona como lembrete permanente da vulnerabilidade democrática e da necessidade de defesa contínua das instituições.

Memória como salvaguarda

O fato de a obra ter sido encomendada pela própria direção do Senado, de seu processo ter sido documentado e celebrado institucionalmente, e de sua instalação ter ocorrido com pompa cerimonial indicam que, longe de ser um corpo estranho no acervo do museu, o trabalho de Vik Muniz foi rapidamente absorvido como documento visual que sintetiza mais um capítulo da história oficial da Casa.

A decisão de transformar os cacos da violência em uma obra de arte a ser perenemente exposta pode ser vista sob uma luz ambivalente. Se, por um lado, opera uma poética alquímica ao transformar vestígios de ódio em imagens-cicatrizes da resistência, por outro, também submete esses fragmentos à lógica eternizante e "conservadora" do museu.

Portanto, dentro do modelo de "museu histórico", a questão que se coloca para o Museu do Senado é como manter 8 de Janeiro parte da memória viva da instituição. Espera-se que a obra não entre para o seu acervo apenas como mais um capítulo da sua própria existência institucionalizada, de tal modo que ela funcione como marco para um acontecimento que jamais pode ser esquecido, símbolo da superação do ocorrido e salvaguarda contra a sua repetição.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Gisele. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2014. p. 12-33.

BRASIL. Senado Federal. *Cicatrizes: a produção da obra 8 de Janeiro de 2023, de Vik Muniz*. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Comunicação, 2024. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/650920/Cicatrizes.pdf. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. Senado Federal. *Senado recebe obra de Vik Muniz sobre ataque de 8 de janeiro*. Agência Senado, Brasília, 6 fev. 2024. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/02/06/senado-recebe-obra-de-vik-muniz-sobre-ataque-de-8-de-janeiro. Acesso em: 23 fev. 2026.

BRASIL. Senado Federal. *O Museu*. Brasília, 29 jan. 2019. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/institucional/museu/omuseu/@@o-museu. Acesso em: 15 abr. 2026.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz, RJ: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CHAGAS, Mário. Memória política e política da memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 130-167.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 34, 2012.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

GERALDO, Sheila Cabo. *Qual política: microagências artístico-historiográficas*. Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, p. 96-107, jul. 2007.

MESA XIX

Pareceristas

A AVALIAÇÃO DE PROJETOS EM PAUTA: A ATUAÇÃO DE PARECERISTAS EXTERNOS EM EDITAIS PÚBLICOS

Sayonara Bezerra Malta[1]

RESUMO: O artigo analisa a figura do parecerista externo nos editais de fomento cultural no Brasil, considerando a ampliação sistêmica desses instrumentos desde 2020, com a Lei Aldir Blanc, a Lei Paulo Gustavo e a consolidação da Política Nacional Aldir Blanc. Inserido de forma recorrente na política cultural, o parecerista atua na análise e legitimação da distribuição de recursos públicos. O texto problematiza formas de recrutamento, fragilidades de transparência e ausência de padronização metodológica, situando esse trabalhador da cultura na intersecção entre gestão pública e proponentes. Sustenta-se que a avaliação em política pública é fenômeno social atravessado por relações de poder, no qual a lógica classificatória reforça racionalidades meritocráticas. Defende-se a reconfiguração dos processos avaliativos como dispositivos participativos de fortalecimento democrático.

PALAVRAS-CHAVE: Parecerista externo; avaliação; política pública; gestão

1. Introdução

A partir de 2020, o papel dos pareceristas em editais culturais no Brasil adquire uma escala inédita, impulsionado pela promulgação da Lei Aldir Blanc, criada em resposta à crise provocada pela pandemia de Covid-19. Ao estabelecer repasses emergenciais para estados e municípios executarem editais de fomento, a lei ampliou exponencialmente o volume de chamadas públicas em todo o território nacional, descentralizando recursos e multiplicando processos seletivos.

Na sequência, a Lei Paulo Gustavo aprofunda essa dinâmica ao destinar novos volumes de recursos ao setor cultural, seguida pela instituição da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, que consolida ciclos contínuos e anuais de financiamento. Esse movimento institui uma lógica permanente de oferta de editais e exige o recrutamento recorrente de profissionais habilitados para avaliação de projetos.

[1]Historiadora, Pós Graduanda em Política e Gestão Cultural pela UFRB (Santo Amaro BA). coordenadora do Escritório de Projetos Esmeralda, consultora e parecerista. Email: saymalta@gmail.com

A ampliação sistêmica dos editais desloca o parecerista de uma atuação ocasional para uma posição mais recorrente entre municípios e estados, lhe permitindo uma visão mais ampla do funcionamento das políticas culturais, inserindo-o de forma continuada na engrenagem administrativa e decisória do fomento público em diferentes regiões.

Este artigo parte da seguinte questão: quem é a figura do parecerista e qual o seu lugar na engrenagem sistêmica do fomento cultural brasileiro? Em vez de restringir a avaliação de projetos ao cumprimento formal de critérios, propõe-se compreender o parecerista como trabalhador da cultura inserido em uma dinâmica relacional marcada por assimetrias institucionais, disputas simbólicas e mediações administrativas.

Ao mesmo tempo, esse tema abre um campo estratégico de análise sobre questões estruturais e sistêmicas presentes na gestão pública da cultura. Ele possibilita aprofundar uma reflexão crítica voltada ao seu aperfeiçoamento, tanto na perspectiva relacional, que considera a devida relevância de cada sujeito envolvido (tendo aqui uma lupa voltada para o parecerista), quanto na qualificação dos processos de formulação e implementação das políticas culturais.

Este artigo adota abordagem qualitativa de caráter analítico-reflexivo, articulando referencial teórico sobre avaliação de políticas públicas e experiência empírica acumulada ao longo de cinco anos de atuação como parecerista em editais públicos do setor cultural. A reflexão desenvolvida, parte do entendimento de que todos os tipos de avaliação dentro de um sistema cultural constituem dimensão estratégica do ciclo da política pública em questão. Ao mesmo tempo, dialoga com perspectivas que reconhecem que, quando orientada por princípios participativos e sensibilidade cultural, a avaliação pode tensionar sua própria racionalidade classificatória e produzir efeitos redistributivos que ultrapassam a lógica da competição. (SILVA et al., 2023).

A construção analítica aqui apresentada apoia-se na experiência acumulada em aproximadamente vinte bancas de avaliação realizadas entre os anos de 2020 e 2025, abrangendo a convocação de pareceristas em 5 estados e 15 municípios distribuídos por vários estados do país. Nesse percurso, foram analisados centenas de projetos culturais de múltiplas linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que foi possível testemunhar diferentes condutas da gestão frente à banca de profissionais convocados. Paralelamente, a trajetória incluiu participação em formações específicas para pareceristas e integração em grupos e redes mobilizados a partir dessa demanda, talvez uma das mais ampla seja o Curso para Pareceristas e Gestores interligados ao Programa Nacional Cultura Viva no âmbito da Política Nacional Aldir Blanc, ofertado em rede em 2024, a partir do ponto de Cultura Areté (SP), que permitiu a formação de um grupo que hoje se mantém com 254 membros de diferentes Estados do país e que está ativo no debate sobre o papel dos pareceristas e na busca das oportunidades e aperfeiçoamento de conduta.

Grupos como esse, ampliaram a possibilidade de intercâmbio de experiências e comparação entre contextos administrativos distintos, ao tempo que também permite um ambiente político para pensar sobre o sistema cultural e a interface dos editais.

Do ponto de vista epistemológico, a análise situa-se na intersecção entre campo profissional e campo investigativo. A autora/pesquisadora encontra-se implicada no objeto que analisa, ocupando posição simultaneamente interna e reflexiva. Trata-se de uma forma de observação participante qualificada, na qual a recorrência da prática avaliativa em múltiplos territórios permitiu identificar padrões, tensões e regularidades que extrapolam experiências isoladas.

Ao assumir sua inserção no campo, o texto busca conferir transparência e também os devidos limites às condições de produção da análise, reconhecendo que todo olhar avaliativo é situado. A reflexividade, nesse contexto, constitui procedimento metodológico: observar o processo avaliativo implica também observar as próprias

condições de exercício da função de parecerista, seus limites institucionais, suas margens de autonomia e suas responsabilidades públicas.

Não se pretende, portanto, produzir generalizações estatísticas, mas oferecer interpretação crítica sustentada na articulação entre experiência e referencial teórico. A recorrência empírica em diferentes contextos administrativos permite estabelecer inferências sobre o funcionamento sistêmico dos editais culturais como instrumentos de política pública. Ao integrar teoria e prática, o artigo busca compreender a atuação do parecerista não apenas como função técnica, mas como posição estratégica na produção de legitimidade democrática e na mediação institucional com o campo social cultural.

2. A Expansão Sistêmica dos Editais e a Emergência do Parecerista

Nos diferentes estados e municípios, a forma de recrutamento de pareceristas varia conforme a regulamentação local e a capacidade administrativa de cada ente federativo. Em muitos casos, opta-se por chamada pública específica para seleção de avaliadores; em outros, constituem-se bancos de credenciamento. Há ainda situações em que servidores públicos efetivos assumem a avaliação.

Embora a legislação não obrigue a abertura de edital específico para recrutamento de pareceristas, a ausência de publicidade clara sobre critérios de seleção e composição das bancas pode gerar questionamentos quanto à legitimidade e à equidade do processo avaliativo.

Cabe registrar que alguns estados, como a Bahia, têm sinalizado recentemente a intenção de compor bancas de pareceristas exclusivamente com servidores públicos, medida apresentada como alternativa para enfrentar inconsistências observadas em pareceres elaborados por profissionais externos. Contudo, em contextos como o baiano, marcado por elevado volume de projetos submetidos, essa opção implicaria mobilizar um contingente expressivo de servidores de diferentes secretarias, nem sempre

detentores de repertório prático no campo cultural e frequentemente orientados por competências predominantemente administrativas. Tal configuração, longe de eliminar os problemas, pode inaugurar novos gargalos no processo avaliativo, deslocando as fragilidades em vez de solucioná-las estruturalmente.

Em se tratando de composições amplas, que inserem profissionais externos, após aprovação e convocação, há um período médio de cerca de 60 dias que envolve avaliação e entrega da pontuação dos projetos, resultado preliminar, fase de recursos e resultado final, quando quase sempre se encerra a atuação contratual dos avaliadores. Não há padronização metodológica consolidada para a condução da banca de parecerista, isso significa que cada gestão pública escolhe como isso será feito.

Na prática, a condução das bancas de pareceristas pode ou não, envolver uma série de procedimentos: reuniões preparatórias, oficinas de orientação, alinhamento de notas, criação de grupos de comunicação para esclarecimento de dúvidas, acompanhamento por servidor responsável pelo edital, monitoramento da qualidade técnica dos pareceres, revisão das entregas e até devolução de análises que descumpram orientações do órgão contratante. Também podem ocorrer momentos de diálogo avaliativo sobre o percurso da banca e sobre a leitura que esses profissionais constroem a respeito do ecossistema cultural analisado. É importante enfatizar: tudo isso pode acontecer ou não, antes da publicação do resultado, que ainda passa por etapas como análise documental, verificação de distribuição territorial, aplicação de cotas e indutores, até a divulgação do resultado parcial e final.

Evidentemente, há diferença significativa entre uma gestão que se dedica a acompanhar e qualificar o trabalho da banca e outra que trata a avaliação como mera terceirização contratual, limitando-se a receber os pareceres e publicá-los sem revisão, mediação ou alinhamento. O detalhamento desses procedimentos busca evidenciar que, na maioria das vezes, as polêmicas em torno dos pareceristas não dizem respeito exclusivamente a eles e, em muitos casos, sequer dizem respeito principalmente a eles,

mas à forma como o processo é conduzido e à atenção institucional dedicada à fase avaliativa.

Ao longo da experiência acumulada, houve situações, por exemplo, em que o servidor responsável acompanhava a banca de perto, orientando e exigindo justificativas formais, detalhadas e respeitosas para qualquer despontuação. Em contrapartida, também houve bancas nas quais não se exigia sequer o texto de justificativa, exigido apenas mediante solicitação na fase de recursos, tampouco se promovia qualquer alinhamento entre avaliadores. É objetivo reconhecer que pareceristas podem atribuir notas distintas a um mesmo projeto; isso é esperado. Contudo, tais divergências devem situar-se dentro de margens de razoabilidade previamente estabelecidas e monitoradas pela gestão, que precisa criar espaços de diálogo técnico para equilibrar diferenças e construir consensos mínimos. Quando essa mediação não ocorre, o conflito emerge posteriormente, no momento da divulgação dos resultados, e a divergência passa a ser questionada muitas vezes, com razão.

Apesar das diferenças metodológicas, podemos referenciar algo que é comum: a exigência universal de cumprimento dos critérios estabelecidos através do edital de fomento em questão, mas há de se considerar que a própria elaboração dos editais, nem sempre é suficientemente clara e justa. Lacunas de redação, duplicidades e contradições normativas podem gerar conflitos de interpretação e influenciar pontuações, especialmente quando associadas à pluralidade cultural dos territórios abrangidos. Muitas vezes, a polêmica direcionada aos pareceristas no momento da divulgação dos resultados decorre, também, de falhas estruturais na elaboração dos editais.

Já no âmbito da atuação de pareceristas diante do atual ciclo contínuo de editais é sugestivo uma investigação mais aprofundada sobre a sustentabilidade da sobrecarga administrativa que se consolida ano após ano. A recorrência de chamadas públicas (seja de fomento seja de pareceristas), embora represente uma conquista histórica no campo das políticas culturais, também evidencia fragilidades na gestão de dados e no

aproveitamento estratégico dos mapeamentos já realizados, inclusive sobre a federalização necessária (no que diz respeito à integração de base de dados), quando se trata principalmente de plataformas como o Mapa Cultural.

Em bem verdade, o que se observa são agentes, organizações e grupos culturais com atuação permanente nos territórios reiteradamente convidados a submeter projetos semelhantes, comprovar atuação, enquanto as equipes técnicas precisam reabrir processos, recontratar pareceristas e reiniciar fluxos avaliativos, isso começa a se repetir anualmente sem que haja um tratamento assertivo das informações acumuladas. Ainda que recentemente tenham surgido editais voltados a ações continuadas, sinalizando um possível caminho para reduzir a repetição burocrática, o modelo predominante permanece centrado na lógica anualizada, produzindo um ciclo administrativo que, sob múltiplas perspectivas, não parece sustentável.

Há de se considerar, pelos debates que tem se difundido e pela literatura sobre gestão cultural, que a capacidade municipal ou estadual da pasta da cultura depende de níveis diferenciados de institucionalização, infraestrutura e participação social. Estudos que construíram índices sintéticos de gestão cultural, a partir da base MUNIC/IBGE por exemplo, demonstram que a existência de conselhos ativos, fundos exclusivos e planos municipais impacta significativamente o desempenho institucional, sobretudo porque constroem cenários menos autoritários e centralizadores.

Impõe-se, portanto, a necessidade de perceber limites em cada contexto regional, de acordo com o grau de maturidade institucional, na perspectiva de considerar esse momento de ciclo de editais não como um fim em si mesmo, mas como uma transição que busca a sustentabilidade das ações. Em que ponto a política de editais pode transicionar para demandar arranjos mais estáveis, capazes de equilibrar eficiência administrativa, valorização dos agentes culturais e qualificação do próprio sistema de avaliação em que o parecerista também vai adquirindo novas possibilidades de contribuição?

3. O Parecerista como Trabalhador da Cultura: um possível mediador institucional

Embora editais de parecerista frequentemente enfatizem exigências acadêmicas, gerando bonificação significativa para profissionais com doutorado, por exemplo, interessa aqui situar o parecerista como trabalhador do campo da cultura. A experiência acumulada ao longo de anos de atuação cultural permite observar que grande parte desses profissionais são agentes culturais com trajetórias consolidadas, ampla experiência prática e inserção ativa em seus territórios.

Produtores, artistas, gestores, pesquisadores e educadores culturais tornam-se pareceristas após percursos significativos no próprio campo que avaliam. Nos processos seletivos de pareceristas culturais, geralmente são aqueles que conjugam trajetória cultural robusta e formação acadêmica, os que tendem a ser selecionados com maior frequência.

A atuação do parecerista situa-se na intersecção de, no mínimo, dois contextos estruturantes: o da gestão pública, responsável pela normatização, pelos critérios e pela condução da política cultural; e o dos proponentes, cujos projetos são atravessados por dinâmicas territoriais, desigualdades e especificidades locais. A esse entrecruzamento soma-se a composição do corpo de avaliadores: um grupo heterogêneo, frequentemente formado por profissionais de diferentes regiões e trajetórias.

Nessa triangulação, o parecerista exerce função mediadora ao articular critérios institucionais e narrativas culturais, participando da construção concreta de legitimidade no processo avaliativo. Quando externo à área de abrangência do edital, sua posição relativa de distanciamento favorece a identificação de inconsistências que não são meramente operacionais; revelam limites estruturais na concepção dos instrumentos de fomento.

Apesar disso, essa experiência raramente é incorporada aos mecanismos de aperfeiçoamento das políticas públicas. A análise reiterada de dezenas de propostas produz um acúmulo interpretativo capaz de evidenciar padrões recorrentes, níveis de maturidade técnica, demandas formativas e potencialidades emergentes. Assim, o conjunto das submissões não apenas compõe um universo competitivo, mas também oferece uma leitura qualificada do ecossistema cultural local.

A qualidade das propostas submetidas aos editais também não pode ser dissociada da capacidade institucional do território de origem. Segundo Miranda (2017), Estados e municípios com menor infraestrutura, menor presença de servidores qualificados ou ausência de conselhos ativos tendem a produzir projetos com fragilidades técnicas que são posteriormente penalizadas na avaliação.

Ignorar essa dimensão reduz a avaliação a um gesto técnico e impede que o processo produza um aperfeiçoamento da gestão pública. Para JOPPERT e SILVA (2012), avaliar não é apenas classificar; é produzir julgamento fundamentado segundo critérios explícitos e consistentes.

> Avaliar implica o uso de critérios consistentes e explícitos para medir, descrever e julgar o valor de uma iniciativa, ou seja, sua relevância, efetividade, eficiência e sustentabilidade, com vistas a produzir aprendizagens (...) e apoiar decisões a respeito da continuidade, interrupção, fortalecimento ou substituição da iniciativa.(JOPPERT; SILVA, 2012, p. 28).

A partir dessa perspectiva, a atuação do parecerista pode deixar de ser compreendida como mera operação burocrática e passar a ser situada além da prática de julgamento público orientado por critérios que interfere diretamente na definição de quais iniciativas culturais serão apoiadas, mas que igualmente pode gerar parte de um julgamento técnico e político sobre os aperfeiçoamento da gestão e a implementação da política.

Outro aspecto importante é afirmar que esse tipo de aproveitamento aperfeiçoado da contribuição do parecerista, pode ser localizado dentro da importância do diagnóstico, o que dentro aquilo que Joppert e Silva vão chamar de “ciclo de vida” das iniciativas públicas, a etapa do diagnóstico constitui etapa fundamental para conhecer melhor a realidade sobre a qual se deseja intervir, podendo apoiar-se tanto em indicadores oficiais quanto em construções participativas locais (JOPPERT; SILVA, 2012).

A massa documental produzida pelos editais constitui base informacional estratégica que poderia orientar políticas formativas e ajustes estruturais e o único profissional que lê todos os projetos, é o parecerista. Portanto, a avaliação dos projetos de um município ou estado, poderia desempenhar papel estratégico de retroalimentação do sistema. Quando os pareceres se encerram com a divulgação do resultado final, sem mecanismos institucionais de escuta ou sistematização dos padrões observados, interrompe-se a potência do que poderia ser um ciclo avaliativo.

4. Avaliação como Fenômeno Social e Arena Democrática

No Brasil, o modelo predominante de avaliação carrega marcas de uma herança autoritária, punitivista e classificatória. A crítica decolonial proposta por Silva et al. (2023), inspirada em Mignolo (2014) e Quijano (1992), permite compreender que a avaliação carrega matrizes epistemológicas herdadas da Modernidade colonial. Trazendo essa perspectiva para o contexto dos proponentes que concorrem aos editais de fomento cultural, avaliar frequentemente significa, para o trabalho do parecerista, ranquear, excluir e estabelecer vencedores e derrotados, operando sob lógica meritocrática, que se satisfaz com a aplicação de cotas e indutores como resposta limitada às desigualdades estruturais, por parte dos gestores públicos.

Esse modelo transforma editais em dispositivos de competitividade intensa e reforça a percepção da avaliação como mecanismo de punição simbólica. Nesse

contexto, o parecerista tende a ser percebido como figura negativa pelos não contemplados.

Orientar a prática de parecerista enquanto um trabalhador da cultura ativo numa avaliação na direção do fortalecimento democrático implica concebê-la como arena de diálogo plural e não apenas como mecanismo distributivo.

Silva et al. (2023) defendem que orientar as avaliações na direção do fortalecimento democrático implica concebê-las como arenas de diálogo plural em torno dos objetos que examinam. Para os autores, princípios como participação, decolonização e sensibilidade cultural configuram fundamentos éticos estruturantes das avaliações contemporâneas, especialmente em contextos marcados por desigualdades históricas.

No desenvolvimento de sua argumentação, os autores recorrem a Furtado e Campos (2008) para sustentar que a participação constitui condição necessária para que políticas sociais estejam efetivamente comprometidas com mudanças estruturais, enfatizando a importância de reconhecer os diferentes atores como co-produtores das ações públicas (SILVA et al., 2023).

À luz dessa perspectiva, compreender os editais culturais apenas como instrumentos de distribuição financeira mostra-se insuficiente; quando desenhados também como dispositivos de escuta, mapeamento e aprendizagem institucional, os processos avaliativos podem ultrapassar a lógica da triagem competitiva e operar como tecnologias públicas voltadas ao fortalecimento do ecossistema cultural. Assim, a articulação entre avaliação e democracia pode se configurar como um requisito para que a prática avaliativa produza qualificação coletiva e ampliação de direitos.

Ao colocar uma lupa sobre a relação estabelecida entre trabalhadores da cultura que assumem, de forma temporária, o papel de pareceristas, frequentemente atuando como uma espécie de consultoria externa convocada para demandas específicas, não se

pretende aqui superdimensionar sua centralidade no sistema cultural. Trata-se, antes, de tomar esse recorte como um pequeno experimento analítico dentro de uma engrenagem muito mais ampla e multifacetada que são os sistemas municipais e estaduais de cultura.

A recorrência das convocações, intensificada pelos ciclos anuais da Política Nacional Aldir Blanc, inaugura um movimento inédito no país: em escala inédita no contexto recente, um volume expressivo e simultâneo de editais é operacionalizado de forma sistêmica em todo o território nacional, mobilizando continuamente profissionais que transitam entre os papéis de proponentes e avaliadores. É nesse vaivém relacional que emergem sinais importantes sobre as fragilidades estruturais do próprio modelo de fomento.

Observar o que se comunica nesse microcosmo da contratação de pareceristas permite compreender reverberações mais amplas: se os processos de recepção, sistematização e avaliação das informações culturais não forem reconfigurados, a engrenagem tende a repetir ciclos pouco eficientes, dificultando a construção de políticas mais estratégicas, responsivas e orientadas por aprendizado contínuo.

Conceber os editais não apenas como instrumentos de seleção, mas também como dispositivos de escuta, mapeamento e produção de conhecimento permite tensionar sua lógica estritamente classificatória. O volume de projetos submetidos constitui base informacional relevante sobre o ecossistema cultural de cada território, revelando padrões de atuação, lacunas formativas, dinâmicas organizativas e níveis diferenciados de institucionalização. Tratadas de forma estratégica, essas informações poderiam orientar políticas de formação, revisão de critérios, desenho de estratégias estruturantes e a construção de indicadores voltados ao fortalecimento institucional e à gestão democrática.

Da mesma forma, o conjunto de pareceres, textos produzidos pelos avaliadores ao longo do processo, não se reduz a resultados técnicos ou justificativas de pontuação.

Eles configuram argumentos sobre a própria política cultural, expressando leituras situadas de um ecossistema cultural. Nessa perspectiva, a avaliação deixa de ser mera aplicação de protocolos e aproxima-se de uma construção reflexiva contextualizada, na qual produzir julgamento implica também produzir interpretação sobre o campo cultural (BOULLOSA, 2025).

5. Conclusão

A análise do parecerista como agente social da avaliação permite compreender que sua atuação pode ultrapassar a aplicação objetiva de critérios técnicos e se inserir em uma dinâmica de aperfeiçoamento participativo das políticas culturais, influenciando não apenas resultados imediatos, mas a configuração do campo de oportunidades no território.

O modelo predominante privilegia a seleção pontual de projetos, mas negligencia o potencial cumulativo de aprendizado institucional, reduzindo a avaliação dos projetos à função distributiva e competitiva.

Como destacam Silva et al. (2023), a avaliação só fortalece a democracia quando opera simultaneamente como instrumento técnico e dispositivo político de coprodução dos objetos avaliados. Quando técnica e política se divorciam, não apenas a avaliação se empobrece, mas a própria democracia perde densidade.

Uma possível e necessária reconfiguração do processo avaliativo como tecnologia pública de aprendizado institucional constitui condição para que o fomento cultural produza efeitos estruturantes e não apenas distributivos. Sob essa perspectiva, o parecerista pode deixar de ser figura meramente instrumental e passar a ser compreendido como potencial sujeito estratégico para o aprimoramento contínuo das políticas culturais.

Referências Bibliográficas

BOULLOSA, Rosana. Avaliação discursiva centrada em valores: fundamentos, aplicações e contribuições. Entrevista concedida a Marcos Assis e Marcia Braz. *Revista Brasileira de Avaliação*, v. 14, n. 1, e140324, 2025.

JOPPERT, Márcia Paterno; SILVA, Rogério Renato. Guia metodológico para monitoramento e avaliação participativa de ações municipais. Brasília: Confederação Nacional de Municípios (CNM); Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD/Brasil), 2012.

MIRANDA, Rogério Boueri. Índice de Gestão Municipal em Cultura. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2007.

SILVA, Rogério Renato; IMURA, Carolina; CARNEIRO, Ana Maria; TEIXEIRA, Fernanda. Avaliação e democracia: repensando práticas participativas, decoloniais e culturalmente sensíveis. Revista Brasileira de Avaliação, v. 12, n. 1, e120323, 2023. DOI: 10.4322/rbaval202312003.

Soares, Lailla Nayara Alves de Brito; Cardoso, Margarete da Costa; Juliati, Sandro. *Análise de mérito cultural na PNAB: pareceristas, desafios e inovações nas políticas de cultura*. 2025. Apresentado no XVIII ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025. Disponível em: https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-751/161962.pdf. Acesso em: 20.02.2026

O PARECERISTA EXTERNO NAS POLÍTICAS CULTURAIS FEDERAIS E SUA RELAÇÃO COM ÁREA DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Daniel Caldeira de Melo[1]

RESUMO:
Este trabalho tem como objetivo fazer uma aproximação do trabalho realizado pelo parecerista externo nas políticas culturais federais e área de estudos da Gestão de Políticas públicas. Assim é realizada uma caracterização deste profissional, por meio dos instrumentos legais que dispõem e regulamentam, descrevendo seu perfil e suas atividades enquanto avaliador e implementador. Este agente cultural é analisado a partir de sua atuação dentro da burocracia, uma vez que se trata de um ator externo contratado pela administração pública e que tem a função de avaliar projetos culturais e auxiliar diretamente no processo de tomada de decisão de quais serão implementados.

PALAVRAS-CHAVE: parecerista, política cultural, burocracia, avaliação, implementação.

1.1 Uma breve caracterização do parecerista externo nas políticas culturais federais

No ciclo de fomento das políticas públicas culturais, é possível identificar uma etapa de seleção das ações, projetos e programas culturais que têm como objetivo analisar quais propostas inscritas receberão recursos para sua implementação e execução. Essa avaliação se materializa por meio da emissão de um parecer, isto é, a manifestação técnica de uma opinião, que vai embasar a tomada de decisão sobre o que será fomentado enquanto política cultural (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 373). Para que a análise e a produção do parecer aconteçam, é comum a contratação pela administração pública de um agente que será responsável por tal função, geralmente, chamado de *perito*, *parecerista*, *consultor*, *curador* ou *avaliador de projetos culturais*[2] (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 373).

Contudo antes da instituição deste profissional, as avaliações de ações, projetos e programas culturais eram realizadas pelos próprios funcionários dos órgãos públicos

[1] Mestre em Gestão de Políticas Públicas pela EACH/USP, dcmelo@gmail.com
[2] É importante explicar que, no âmbito deste artigo, os termos *perito*, *parecerista*, *avaliador* ou mesmo *curador* serão utilizados como sinônimos, à despeito das diferenças que possam existir entre os termos, conforme o contexto de sua utilização, ou mesmo de acordo com o termo escolhido no âmbito de das normativas e editais de cada política pública.

responsáveis pela gestão cultural. De fato, a primeira menção ao parecerista externo no âmbito das políticas públicas aconteceu com a Lei Rouanet (Lei nº 8.313) em 1991. A legislação previu a possibilidade do Ministério da Cultura (MinC)[3] e suas vinculadas contratar especialistas para auxiliar na análise e emissão de pareceres e, assim, subsidiar sua decisão sobre os projetos a serem aprovados (Brasil, 1991, p. 3). Entretanto, a atividade de parecerista externo somente começou a ser regulamentada apenas em 2009, com a Portaria MinC nº 43. Normativa que estabeleceu um sistema de credenciamento de avaliadores externos e previu o primeiro edital público para a composição de um banco de peritos (Ministério da Cultura, 2009b, p. 1).

Deve-se ponderar, contudo, que isso não quer dizer que, entre 1991 e 2009, não havia a contratação de peritos para avaliação de projetos culturais no âmbito do MinC. Essas contratações existiam no formato de indicação de pessoas com notório saber na área artística e cultural a convite da administração pública. Ou seja, sem o estabelecimento de critérios públicos que dessa a devida transparência para essas discricionariedade do Poder Público. Foi uma auditoria realizada pelo Tribunal de Contas da União (TCU) no âmbito da Secretaria do Audiovisual e depois estendida às demais Secretarias do MinC (Processo TC-014.502/2000-4), que identificou irregularidades na contratação de organizações e pareceristas para realização do trabalho de avaliação de projetos e prestações de contas (Tribunal de Contas da União, 2005, p. 1-47), e a experiência do processo de avaliação das iniciativas e projetos vinculados ao Programa Cultura Viva, entre 2004 e 2009, que a atuação dos pareceristas externos passou a ser normatizada, com a publicação da Portaria MinC nº 29, de 2009, em especial, na modalidade de incentivo via fundo de cultura, como era o caso da Cultura Viva, por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC) (Ministério da Cultura, 2009a, p. 1).

[3] Deve-se destacar que embora o Ministério da Cultura (MinC) tenho sido criado no governo Sarney, em 1985 (Brasil, 1985, p.1), quando a Lei Rouanet foi promulgada, esse órgão havia sido extinto há cerca de um ano pelo governo Collor. Portanto, no texto original da Lei Rouanet, o órgão responsável pela gestão cultural no âmbito federal era a Secretaria de Cultura vinculada à Presidência da República (Brasil, 1990, p. 1).

De acordo com Holanda, Oliveira e Martins (2021, p. 376), a partir de 2015, a atuação de pareceristas externos em mecanismos de fomento à cultura passou a ser reproduzida nos entes federativos, em especial, por meio de editais de chamamentos públicos para sua seleção. De todo modo, deve-se considerar que a pessoa que atua com avaliação de projetos é um especialista na área cultural em função de ter experiência com produção, gestão e execução de atividades artísticas, em especial, fomentada pelas políticas culturais (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 373-374). Em função dessa competência, ele pode ser convidado pela administração pública ou ser aprovado em um edital de credenciamento público de ampla concorrência para atuar como parecerista externo. Em geral, as pessoas convidadas são reconhecidas personalidades na área, com notório saber ou demonstram ter o conhecimento técnico e específico para atuar na avaliação de projetos (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 376). Ainda há também situações em que as pessoas são convidadas a partir da indicação do conselho de políticas culturais e de setores artísticos e culturais, que apresentam sugestões ao órgão responsável pelo processo de avaliação de projetos para que possa selecionar quem será convidado, como é o caso do incentivo à cultura de Estado de São Paulo (Rubim; Paiva Neto, 2017, p. 154; Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 378). Diante de critérios tão amplos e gerais, o convite evidencia a discricionariedade do agente público em poder privilegiar pessoas que reflitam interesses particulares, criando uma sensação de falta de transparência e de imparcialidade na seleção dos projetos que serão analisados (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 376).

Já na seleção por meio de edital, os candidatos participam de forma isonômica de uma concorrência pública, com regras definidas e amplamente divulgadas, na qual precisam comprovar por meio de documentos sua formação, competência técnica na área cultural e experiência em avaliação de projetos (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 374). Embora tragam uma perspectiva de maior imparcialidade, ao estabelecer nível de escolaridade e experiência comprovada por meio de certificados, registro de jornal etc., os editais também criam mecanismos de exclusão e valorização de um perfil profissional mais acostumado com a linguagem e as regras dos chamamentos públicos

(Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 380). Existem poucos casos em que a seleção não seja feita estritamente por avaliação documental dos currículos. Pode acontecer, porém, de o edital solicitar, além das comprovações de formação e experiência, uma carta de intenção, uma redação com temática sobre políticas culturais e, ainda, uma etapa de entrevista com habilitados. Por exemplo, no Edital de Credenciamento MinC nº 01, de 2014, foi prevista uma entrevista como uma etapa da seleção de peritos (Ministério da Cultura, 2014, p. 14). O Edital, entretanto, foi retificado, sendo suprimida essa etapa (Ministério da Cultura, 2015, p. 11).

Seja por convite, seja por edital, o parecerista externo, na maioria das vezes, é contratado diretamente pela administração pública por meio de inexigibilidade de licitação. Portanto, sua atuação é de um prestador de serviço para o Poder Público. Contudo, existem situações nas quais o processo de seleção das propostas culturais pode ser terceirizado para uma organização pública ou privada, que, por sua vez, faz a contratação do serviço dos pareceristas. As três primeiras edições do Prêmio Cultura Viva que aconteceram de 2005 a 2009 e a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) de 2022 possibilitaram a contratação de organizações públicas, como universidades e fundações universitárias, e privadas para operacionalizar os processos de seleção de projetos e de contratação de pareceristas (Cenpec, 2005, p. 3; Cenpec, 2007, p. 5; Cenpec, 2009, p. 4; Brasil, 2022, p. 3; Brasil, 2023, p. 4). De modo geral, a atividade de parecerista externo é remunerada, porém existem situações em que pode ser realizada de forma voluntária. A modalidade não remunerada é mais comum quando os pareceristas são pessoas da própria administração pública ou membros dos conselhos de políticas culturais. Entretanto, o Decreto que regulamenta a PNAB possibilitou o pagamento das pessoas vinculadas à administração pública, quando da realização da avaliação das propostas culturais no âmbito dos seus editais (Brasil, 2022, p. 3; Brasil, 2023, p. 4). A remuneração dos pareceristas pode variar conforme a política cultural propostas por cada ente federativo, mas, em geral, são feitas por: a) valor fixo por projeto; b) variável por grau de complexidade do projeto; c) valor fixo por edital, independentemente do número de projetos. Alguns editais preveem o pagamento pela análise dos recursos

interpostos ao resultado da avaliação, como no caso do Edital de Credenciamento do MinC de 2023 (Ministério da Cultura, 2023, p. 7), e também pela participação nas reuniões realizadas para se apresentar o edital ou discutir em grupo as avaliações realizadas.

A atividade do parecerista externo implica na avaliação de propostas culturais a partir de critérios preestabelecidos e documentos submetidos. Os critérios estão preestabelecidos tanto nas legislações que embasam cada mecanismo de fomento quanto no próprio edital de seleção de propostas culturais. A documentação que foi submetida ao edital envolve um formulário padrão, informações complementares correspondentes a cada linguagem artística e os portfólios da equipe principal do projeto. Portanto, trata-se de uma atividade que produz uma avaliação de um projeto antes de sua execução a partir de documentos (que pode ser textual, imagética, sonora e/ou audiovisual). Mesmo quando há algum grau de contato com os proponentes dos projetos, em situações nas quais são solicitadas complementações de informações ou respondidos recursos interpostos em razão do resultado da avaliação, tal contato é permeado por documentos. O resultado da atividade também se materializa por meio de um documento, o parecer técnico. Seu texto deve ser objetivo, coerente, com embasamento técnico e sem juízo de valor. Embora permeiem aspectos objetivos e subjetivos no processo de análise a partir dos critérios definidos pelas normativas e editais, há casos em que a administração pública sugere que as avaliações sejam didáticas, explicando detalhadamente os motivos pelos quais a proposta perdeu pontuação para que, em uma oportunidade futura, possa ser corrigida pelo proponente (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 375).

As avaliações ainda podem acontecer de duas formas: individual e/ou em grupo, por meio de comissões. Quando individual, o profissional faz sua análise e emite sua opinião técnica sem qualquer diálogo ou troca com outros pareceristas. Um trabalho solitário a partir das regras postas e dos documentos disponibilizados, de modo que o parecerista deve se posicionar como favorável, parcialmente favorável ou desfavorável em relação ao projeto. Quando coletivas, os pareceristas fazem parte de uma comissão

de seleção, julgamento ou avaliação. As comissões podem ser formadas apenas por pareceristas externos ou ter a presença de funcionários públicos vinculados à administração pública responsável pela política cultural. No caso dos projetos financiados por mecanismo de fomento como o Fundo Nacional de Cultura (FNC), as comissões podem ter uma composição paritária entre agentes externos e internos ao Poder Público (Ministério da Cultura, 2009a, p. 1). O resultado da análise precisa refletir a avaliação do grupo que compõe a comissão, seja por meio da média das notas atribuídas por cada parecerista individualmente, seja por uma reunião de socialização dos projetos para dirimir dúvidas, discrepâncias e distorções nas avaliações, a fim de se chegar em uma decisão final sobre os projetos aprovados e reprovados (Holanda; Oliveira; Martins, 2021, p. 374).

Por fim, pontua-se que o processo de avaliação implica na seleção das ações, projetos e programas artísticos e culturais que serão executados. Portanto, o parecerista externo tem uma relação com os projetos que serão implementados como resultado de um mecanismo de fomento formulado por uma política pública. O poder de decisão pode variar conforme os mecanismos de fomento. No Incentivo Fiscal da Lei Rouanet, por exemplo, em que os projetos aprovados ainda precisam captar no mercado os recursos para sua execução, o parecerista tem um papel subsidiário à decisão final (Brasil, 1991, p. 6-7). Embora possa estabelecer em sua análise um parecer favorável ou não à aprovação de um projeto, cabe à administração pública a palavra final. No caso dos projetos submetidos a editais financiados pela modalidade de fundo, como o FNC, também previsto na Lei Rouanet, em que o recurso é transferido diretamente para o proponente fazer sua execução, o parecerista atua por meio de uma comissão que tem o poder de decisão sobre os projetos que serão contemplados, a partir do ranqueamento das notas atribuídas (Ministério da Cultura, 2009a, p. 1).

Por fim, este conjunto de características possibilita identificar uma ambiguidade na relação entre parecerista externo e a burocracia estatal. De um lado, seu vínculo com a administração pública é pontual, uma vez que não ocupa cargo público e presta um serviço específico por tempo determinado. Ademais, em algumas situações,

pode estar em uma relação de terceirizado, ou seja, contratado por outra organização que é quem, de fato, detém o vínculo com esse profissional. De outro lado, o parecerista externo exerce uma função que carrega aspectos típicos de uma burocrata, tais como: avaliar uma dada política pública antes de sua implementação; apresentar uma posição técnica para justificar sua execução; e, em algumas situações, decidir sobre sua implementação – mesmo que enquanto integrante de uma comissão instituída no âmbito da administração pública. Além disso, em alguns casos, pode estabelecer um diálogo direto com os beneficiários da política pública – os proponentes, se assemelhando a um funcionário público na linha de frente de um serviço. Para complementar a ambiguidade desse profissional, toda sua atuação acontece nos bastidores da política, por meio de documentos: projetos e pareceres.

1.2 Reflexões sobre a burocracia e sua relação com os pareceristas externos

Dentre o conjunto de atores que interagem ao longo da cadeia decisória no processo de implementação de políticas públicas, encontram-se aqueles que compõem a burocracia pública. Segundo Cavalcante e Lotta (2015, p. 13), ela é formada por um corpo de agentes que desempenham relevante papel em colocar o governo em ação, isto é, que decidem e executam a política, de fato. Eles se encontram distribuídos ao longo de uma pirâmide, com diferentes funções que tem características próprias a depender do lugar que ocupam na estrutura burocrática. No topo, está o alto escalão, no qual se concentra a função de formulador e decisor. Na base, encontra-se o nível de rua, onde acontece a interação dos agentes públicos com os beneficiários da política pública. Entre os extremos, ocupando uma posição intermediária, estão os burocratas de médio escalão (Lotta; Pires; Oliveira, 2015, p. 26-27; Hoyler; Campos, 2020, p. 4-7).

Hoyler e Campos (2020, p. 4) apontam que os primeiros estudos sobre burocracia nos anos 1970 traziam uma visão hierarquizada sobre o processo de tomada de decisão e de implementação. Aqueles que ocupavam o topo das organizações públicas impunham de cima para baixo (*top-down*) as políticas públicas, irradiando automaticamente a decisão pela estrutura burocrática até ser colocada em ação. Foi a

partir de Michael Lipsky, em 1980, que o olhar se voltou para os burocratas de nível de rua (*street-level bureaucrats*), que também exercem um papel chave na produção de políticas públicas. A partir de então, a implementação passa a ser compreendida como um processo contínuo e dinâmico, que perpassa tanto os formuladores quanto os executores das políticas públicas.

A burocracia de médio escalão, segundo Cavalcante e Lotta (2015, p. 13-14), representa a conexão entre formuladores e implementadores. São responsáveis principalmente por transformar as decisões do topo em ações na base da burocracia. Contraditoriamente, acabam invisibilizados dentro da burocracia pública, porque ocupam uma posição intermediária na estrutura organizacional pública, ainda com poucos estudos sobre sua definição, perfil, atuação e relevância para as políticas públicas (Cavalcante; Lotta, 2015, p. 13-14). Ademais, existe uma heterogeneidade presente nesses burocratas intermediários, que varia conforme os setores que atuam e os cargos que ocupam, o que dificulta a construção de uma conceituação única para definir a burocracia de médio escalão (Pires, 2011, p. 4-5; Lotta; Pires; Oliveira, 2015, p. 26). Hoyler e Campos (2020, p. 5) explicam que existem dentro da burocracia de médio escalão grupos pouco estudados, em virtude da polissemia de cargos e dificuldade de delimitação dessa categoria dentro da estrutura burocrática. Além disso, os autores ressaltam que as relações formais e informais estabelecidas entre o burocrata de médio escalão e o topo e base da burocracia criam outras dinâmicas organizacionais.

A maior parte da literatura sobre burocracia de médio escalão enfoca os cargos gerenciais, mais próximos ao alto escalão, o que evidencia uma carência de estudos que enfoquem outra parte deste segmento intermediário da burocracia, que é a que se encontra mais próxima do nível de rua, chamado de *back-office* (Hoyler; Campos, 2020, p. 9). Segundo Butler *et al*. (2014, p. 627-628), é uma camada que funciona como auxiliar ao processo de traduzir as decisões em ações, uma vez que não são responsáveis por chefiar equipes e não realizam o atendimento direto ao público. Sua existência dentro da burocracia é perpassada pela circulação de documentos, físicos ou virtuais, que de forma subsidiária promove a comunicação entre meio da burocracia com os

extremos (Butler *et al.*, 2014, p. 627-628). Korczynski (2004, p. 101-110), ao analisar o serviço de *back-office* no setor privado, mostra como o setor segue o modelo burocrático de funcionamento e indica quatro dimensões analíticas sobre a organização de seu trabalho: a) organização das tarefas de trabalho; b) formas de controle; c) relacionamento com o cliente; e d) relacionamento com linha de frente. Para o autor, a organização do trabalho de *back-office* envolve a criação de rotinas para tarefas e o controle se realizado por meio do acompanhamento do processo burocrático. Em relação à discricionariedade, espera-se que tenha um relacionamento impessoal com os clientes e, quanto aos trabalhadores da linha de frente, as relações são potencialmente conflituosas por causa da dicotomia entre a lógica burocrática e o atendimento das demandas do público-alvo (Korczynski, 2004, p. 110-112).

Deste modo, os estudos sobre a burocracia pública auxiliam no entendimento do lugar do parecerista externo de projetos culturais dentro da estrutura do Estado. É preciso entender como um profissional que presta um serviço para o Poder Público pode ter atribuições com características que lembram diferentes posições nos escalões de governo. No âmbito das políticas culturais federais, o parecerista pode ter o poder de decisão e pode se relacionar com o público beneficiário das políticas públicas. Pode-se dizer, ainda, que ocupa uma posição intermediária no processo de implementar as decisões do alto escalão e que lida com os tensionamentos do processo de implementação provenientes daqueles que estão na linha de frente das políticas culturais. Nesse sentido, tal papel se assemelha ao de um *back-office*, um nível intermediário mais próximo da linha de frente, tanto pelas quatro dimensões de seu funcionamento quanto por seu trabalho ser permeado por documentos físicos e virtuais, seja se considerados os projetos que serão analisados, seja considerado o resultado de suas avaliações, que se materializam enquanto pareceres e/ou listas de classificados e reprovados.

1.3 A relação entre avaliação e a atuação do parecerista externo

Figueiredo e Figueiredo (1986, p. 108) explicam que o conceito de avaliar implica em julgar o valor de algo a partir de parâmetros estabelecidos previamente. Trevisan e Bellen (2008, p. 536) acrescentam que avaliar também engloba identificar se os objetivos foram alcançados de forma eficiente e efetiva. De todo modo, Trevisan e Bellen (2008, p. 542) reforçam que, para que seja possível mensurar e atribuir valor a uma política pública, é necessário que se tenham critérios definidos para ser possível operacionalizar o processo de avaliação. Assim é possível fazer comparações entre os parâmetros e o que se apresenta enquanto política pública (Trevisan; Bellen, 2008, p. 543). Portanto, trata-se de um processo que reúne informações que auxiliam a tomada de decisões futuras, almejando a melhora ou correção de rumo do que está sendo analisado (Trevisan; Bellen, 2008, p. 536).

Quando se fala em avaliação em políticas públicas, é recorrente a referência do modelo clássico do ciclo de etapas sucessivas (*Policy Cycle*) que prevê um conjunto de estágios que se inicia com a formulação e termina com a avaliação (Jannuzzi, 2011, p. 259). Embora essa proposta tenha sido criticada pela forma simplista, linear e estanque de pensar o processo de constituição das políticas públicas, Jannuzzi (2011, p. 259) reforça que seu caráter didático ajuda a compreender o papel da avaliação em cada estágio de um programa, projeto ou ação. Faria (2005, p. 101) pondera que a avaliação geralmente é classificada em função do momento em que acontece (antes, durante e depois), do lugar ocupado pelo avaliador em relação ao que se está avaliando (interno, externo ou semi-independente) e, por fim, da natureza da etapa em que se encontra a política pública (contexto, desenho, processo e resultado). Trevisan e Bellen (2008, p. 541) distinguem os três momentos em que a avaliação de políticas públicas pode ser realizada: antes, durante e depois. O primeiro é realizado antes da implementação do programa, projeto ou ação, chamada de *ex ante*, pois visa a identificar o potencial dos recursos aplicados em alcançar os objetivos pretendidos e oferecer o retorno esperado (Trevisan; Bellen, 2008, p. 541).

Trevisan e Bellen (2008, p. 541) reforçam que, em relação à posição do avaliador, quando é externo ao governo, ele pode atuar de forma independente sem interferência direta dos responsáveis pelo planejamento, implementação e execução das políticas públicas. Os autores destacam também a importância da meta-avaliação, ou seja, os estudos que enfocam o processo em que são realizadas as avaliações. Neles, volta-se o interesse sobre os avaliadores, sobre os métodos selecionados para se realizar a avaliação e sobre os fatores subjetivos existentes nas avaliações individuais, isto é, os juízos de valores que podem interferir no processo de avaliação (Trevisan; Bellen, 2008, p. 547).

Cabe destacar que a atividade de parecerista encontra-se diretamente relacionada às origens dos estudos de avaliação nas políticas públicas, uma vez que se propõe a pensar o uso racional dos recursos financeiras para a execução das políticas culturais. Assim como a avaliação envolve realizar um julgamento de algo a partir de parâmetros previamente definidos visando à tomada de decisão sobre o destino das políticas públicas, o trabalho do parecerista caminha na mesma direção. Embora possa se falar em avaliação em vários momentos da realização de uma política, o parecerista atua no momento anterior à implementação dos projetos que serão financiados pelas políticas culturais – etapa que se aproxima de uma avaliação-diagnóstica, uma vez que interferem no que será implementado e geram um marco inicial que pode ser utilizado para comparar com a ação, projeto ou programa cultura executado, bem como com o seu resultado alcançado. A posição externa do parecerista pode trazer maior independência sobre o processo de avaliação e, na etapa que se encontra, utiliza referências absolutas e teóricas, previstas nas normativas e nos editais de seleção de projetos e na proposta cultural apresentada, para realizar seu trabalho. Por fim, a avaliação realizada pelos pareceristas não está livre de possíveis usos que o processo de análise pode ter no processo de tomada de decisão, bem como de aspectos subjetivos que atravessam a realização de seu trabalho.

2.5 CONCLUSÕES

Por meio deste artigo foi possível caracterizar o perfil do parecerista externo, indicando as formas de contratação, suas qualificações e seu vínculo com a administração pública, bem como a sua dupla função de avaliar e implantar as políticas culturais por meio dos projetos que recomenda a aprovação ou mesmo aprova, dependendo da política em que atua. Chama atenção o percurso que a função de análise e emissão de parecer passou ao longo desse período: inicialmente, era executada por burocratas, sejam funcionários públicos ou membros de órgãos colegiados pertencentes à estrutura estatal; posteriormente, foi executada por pessoas externas convidadas ou selecionadas por editais para prestarem o serviço para a administração pública e, atualmente, podendo ser inclusive contratadas por organizações sociais na condições de terceirizados para realizar o serviço de avaliação de projetos culturais.

Em relação ao perfil do profissional, é importante ressaltar que os pareceristas externos ainda podem ser selecionados por convite e edital. Em geral, espera-se que demonstrem experiência na área cultural e artística, com avaliação de projetos, e possuir formação na área ou em temáticas afins. Ademais, ao longo da história da institucionalização dos pareceristas externos, na maioria dos casos, foi prevista uma remuneração pelo serviço e/ou, no mínimo, o pagamento de ajuda de custo. Também foi possível observar que, embora estabelecida pela primeira vez a partir da PNAB e da regulamentação da LPG, a terceirização do processo de seleção para organizações públicas ou privadas foi utilizada anteriormente na história dos mecanismos de fomento à cultura federal.

Em relação à atividade de avaliação, a atuação do parecerista externo no processo de análise e emissão de pareceres aconteceu basicamente de duas formas: individualmente ou coletivamente a partir de comissões. As propostas e iniciativas são avaliadas antes de sua implementação a partir dos documentos submetidos em cada mecanismo de incentivo à cultura que descrevem o projeto. Os critérios de avaliação variam conforme a política pública, sendo que, nos projetos submetidos ao Incentivo Fiscal, não há uma pontuação, mas uma recomendação de sua aprovação (total ou

parcial) ou sua reprovação. No que se refere às propostas e iniciativas submetidas ao Fundo, há uma pontuação por critério, em geral definida no edital de seleção dos projetos, que possibilita o ranqueamento dos aprovados e reprovados. Em relação aos pareceres, as normativas reforçam que devem ser redigidos de forma técnica, sem expressar juízos de valores e opiniões.

Em relação ao seu poder de decisão sobre os projetos que serão implementados, mais uma vez, é possível identificar uma distinção entre os principais mecanismo de fomento da Lei Rouanet. Quando os projetos são submetidos ao Incentivo Fiscal, a avaliação realizada pelos pareceristas externos subsidia a decisão da administração pública sobre os projetos que estarão aptos para a captação de recursos. Quando os projetos são submetidos a editais financiados com recursos do FNC, a avaliação realizada pela comissão tem o poder de decidir quais propostas e iniciativas serão aprovadas, a partir das pontuações recebidas e ratificadas coletivamente. Também é possível observar que, mesmo com o estabelecimento dos critérios de avaliação dos projetos e com a definição dos conteúdos mínimos dos pareceres, há discricionariedade dos pareceristas no processo de análise e emissão dos pareceres sobre os projetos, visto que precisam considerar aspectos objetivos e subjetivos da execução de uma ação, projeto ou programa cultural. Ainda é possível perceber momentos de conflito presentes na relação entre pareceristas externos e administração pública, bem como entre os próprios membros de uma comissão de seleção – aspectos que também incidem sobre o processo de avalição dos projetos culturais.

Por fim, é importante reforçar que, embora seja um agente externo à administração pública, contratado para prestar um serviço pontual de análise e emissão de pareceres, os pareceristas externos possuem atribuições que se assemelham à definição de *back-office*, isto é, dos burocratas de médio escalão que estão mais próximos da linha de frente do que do alto escalão. De todo modo, a relevância da atividade tem se consolidado, tendo em vista seu papel na execução das políticas públicas culturais. Contudo, não se mostra ileso do processo de precarização que acompanha a falta de um reconhecimento enquanto atividade profissional no setor

cultural. Isso para além da terceirização do processo de seleção de projetos por organizações contratadas pela administração pública para operacionalização dos editais.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 15 mar. 1985. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/d91144.htm. Acesso em: 19 out. 2021

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, 23 dez. 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 19 out. 2021.

BRASIL. Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. **Diário Oficial da União**. Brasília, 8 jul. 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Lei/L14399.htm. Acesso em: 24 out. 2022.

BRASIL. Decreto nº 11.740, de 18 de outubro de 2023. Regulamenta a Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022, que institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura **Diário Oficial da União**. Brasília, 19 out. 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11740.htm. Acesso em: 10 dez. 2024.

BUTLER, C.; DOHERTY, A. M.; FINNIEAR, J.; HILL, S. Alone in the back office: the isolation of those who care to support public services. **Work, employment and society**, v. 29, n. 4, p. 624-640, 2014. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26655125. Acesso em: 30 jul. 2022.

CAVALCANTE, P.; LOTTA, G. (Eds.). **Burocracia de médio escalão: perfil, trajetória e atuação**. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2015. Disponível em: https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2063. Acesso em: 30 jul. 2022.

CENPEC. **Prêmio Cultura Viva: Regulamento e ficha de inscrição**. São Paulo: CENPEC, 2005.

CENPEC. **Prêmio Cultura Viva: manual de avaliação de iniciativas culturais**. São Paulo: CENPEC, 2006.

CENPEC. **2ª Edição do Prêmio Cultura Viva: manual do avaliador**. São Paulo: CENPEC, 2007.

CENPEC. **Prêmio Cultura Viva Cultura e Comunicação: Manual de avaliador**. São Paulo: CENPEC, 2009.

FARIA, C. A. P. A política da avaliação de políticas públicas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 20, n. 59, p. 97-169, out. 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-69092005000300007. Acesso em: 30 jul. 2022.

FIGUEIREDO, M. F.; FIGUEIREDO, A. C. Avaliação política e avaliação de políticas: um quadro de referência teórica. **Análise e Conjuntura**, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 107-127, set./dez. 1986.

JANNUZZI, P. M. Avaliação de programas sociais no Brasil: repensando práticas e metodologias das pesquisas avaliativas. **Planejamento e Políticas Públicas**, n. 36, p. 251-275, jan./jul. 2011. Disponível em http://www.ipea.gov.br/ppp/index.php/PPP/article/view/228. Acesso em: 30 jul. 2022.

HOLANDA, C.; OLIVEIRA, C. M.; MARTINS, A. S. Um olhar de fora: A emergência do parecerista externo na análise de projetos em editais de fomento à cultura. In.: KAUARK, G.; NUSSBAUMER, G. (Coord.). **Diálogos sobre Gestão Cultural**. Salvador: Pinaúna, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/61476278/Um_olhar_de_fora_a_emerg%C3%AAncia_do_parecerista_externo_na_an%C3%A1lise_de_projetos_em_editais_de_fomento_%C3%A0_cultura. Acesso em: 30 jun. 2022.

HOYLER, T.; CAMPOS, P. A vida política dos documentos: notas sobre burocratas, políticas e papéis. **Revista de Sociologia e Política**, v. 27, n. 69, p. 1-22, abr. 2020. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/72807/40526 . Acesso em: 30 jul. 2022.

KORCZYNSKI, Marek. Back-Office Service Work: bureaucracy challenged?. **Work, Employment and Society**, v. 18, n. 1, p. 97-114, mar. 2004. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23748715. Acesso em: 30 jul. 2022.

LOTTA, G. S.; PIRES, R. R. C.; OLIVEIRA, V. E. Capítulo 1 – Burocratas de médio escalão: Novos olhares sobre velhos atores da produção de políticas públicas. In.: CAVALCANTE, P.; LOTTA, G. (Eds.). **Burocracia de médio escalão: perfil, trajetória e atuação Brasília**, DF: Escola Nacional de Administração Pública, 2015. Disponível em: https://repositorio.enap.gov.br/handle/1/2063. Acesso em: 30 jul. 2022.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Portaria MinC nº 29, de 21 de maio de 2009. Dispõe sobre a elaboração e gestão de editais de seleção pública para apoio a projetos culturais e para concessão de prêmios a iniciativas culturais no âmbito do Ministério da Cultura. **Diário Oficial da União**. Brasília, 22 mai. 2009a. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-/publicacoes/atos-normativos-secult/2009/portaria-minc-no-29-de-21-de-maio-de-2009. Acesso em: 19 out. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Portaria MinC nº 43, de 09 de julho de 2009. Aprova o Regulamento referente à implementação do Sistema de Credenciamento de peritos no âmbito do Sistema MinC. **Diário Oficial da União**. Brasília, 13 jul. 2009b. Disponível em: https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo-/publicacoes/atos-normativos-secult/2009/portaria-minc-no-43-de-9-de-julho-de-2009. Acesso em: 19 out. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital de Credenciamento nº 1/2014. **Diário Oficial da União**. Brasília, 25 set. 2014. Disponível em: https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=25/09/2014&jornal=3&pagina=14&totalArquivos=232. Acesso em: 19 out. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital Nº 1/2015 - Retificação do Edital de Credenciamento nº 1/2014. **Diário Oficial da União**. Brasília, 16 jun. 2015. Disponível em: https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=3&pagina=11&data=16/06/2015. Acesso em: 19 out. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital de Chamamento Público SEFIC/MINC nº 02/2023. **Diário Oficial da União**. Brasília, 22 nov. 2023. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/editais/inscricoes-encerradas/edital-banco-de-pareceristas-do-ministerio-da-cultura-1/edital-de-chamamento-publico-banco-de-pareceristas-do-ministerio-da-cultura.pdf. Acesso em: 19 out. 2021.

PIRES, R. R. C. Burocracias, gerentes e suas "Histórias de Implementação": Narrativas do sucesso e fracasso da implementação de programas federais Popular. In: **Encontro Anual da ANPOCS**, 35, 2011. Anais... Caxambu, MG, 2011. Disponível em: http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/35-encontro-anual-da-anpocs/gt-29/gt29-10/1175-burocracias-gerentes-e-suas-historias-de-implementacao-narrativas-do-sucesso-e-fracasso-da-implementacao-de-programas-federais. Acesso em: 30 jul. 2022.

RUBIM, A. A. C.; PAIVA NETO, C. B. Panorama do financiamento e fomento à cultura: estados e Distrito Federal. In: RUBIM, A. A. C.; VASCONCELOS, F. P. (Org.). **Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e distrito federal**. Salvador: Edufba, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/25648/1/financiamento-fomento-cultura-Brasil-cult26-RI.pdf. Acesso em: 19 out. 2021.

TREVISAN, A. P.; BELLEN, H. M. Avaliação de políticas públicas: uma revisão teórica de um campo em construção. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 529-550, jun. 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0034-76122008000300005. Acesso em: 30 jul. 2022.

TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO. **Processo TC-014.502/2000-4**, de 27 de abril de 2005. Relator: Ministro Augusto Sherman Cavalcanti. Sumário: Avaliação da concessão de benefícios fiscais na área cultural. Contratação antieconômica de entidade para analisar processos de prestação de contas. Aprovação de incentivo em projeto cultural em limite superior ao autorizado em lei com descumprimento de determinação específica do Tribunal. Audiência dos responsáveis. Rejeição das alegações de defesa. Multa. Determinações. Apensamento às contas, 2005. Disponível em: https://www.tcu.gov.br/acordaoslegados/2005/Plenario/AC-2005-000481-ASC-PL.doc. Acesso em: 30 jul. 2025.

PARECERISTA NA ÁREA CULTURAL: UMA NOVA PROFISSÃO EM DISPUTA E DEBATE

Carolina Marques Henriques Ficheira[1]
Ana Silveira Martins[2]
Dionatan Daniel da Rosa[3]

RESUMO:
Este artigo dá luz sobre a profissão de parecerista, em amplo crescimento no país, evidenciando principais dilemas e desafios deste ofício. Indo na contramão de outras profissões, há um processo de precarização da mão de obra e baixa qualificação profissional, ao mesmo tempo que está submetido à instabilidade das políticas públicas pelo país. Para tanto, são utilizadas referências bibliográficas específicas, bem como entrevistas em profundidade com atuantes do setor para amparar esta análise. O estudo revela a necessidade de ampliação do debate e futuras pesquisas.

PALAVRAS-CHAVE: Parecerista, Profissão, Políticas Culturais, Precarização do Trabalho.

APRESENTAÇÃO

Vivemos uma ampliação do acesso ao fomento direto, muito contribuída pela Política Nacional Aldir Blanc, cuja estrutura anterior já desenvolvida foi amplamente dilatada pelo governo federal, a partir da estrutura dos editais públicos de fomento direto[4], o que demandou e demanda profissionais qualificados para analisar os projetos culturais submetidos. É sobre tal ponto nevrálgico desta política pública que versa este artigo, evidenciando os principais dilemas e desafios desta recente profissão que é datada da primeira década dos anos 2000. Sendo assim, evidenciaremos os principais desafios do ofício do profissional parecerista, vinculado ao campo da gestão cultural.

[1] Doutora em Ciência da Literatura, Professora universitária, parecerista da área cultural há 16 anos e pesquisadora. E-mail: carolinaficheira@gmail.com .
[2] Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade, parecerista da área cultural há 18 anos e pesquisadora. E-mail: anasilveiramartins@gmail.com .
[3] Doutorando em Artes Cênicas, parecerista da área cultural há 11 anos e pesquisador. E-mail: diouhp@gmail.com .
[4]Informações disponíveis em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/politica-nacional-aldir-blanc/modelos-de-editais

Tomamos como principal hipótese para a construção deste artigo acadêmico o aumento da demanda de profissionais qualificados, que diferentemente de outras áreas do conhecimento, tem promovido a precarização na relação de trabalho, achatamento de remuneração e a progressiva desqualificação do profissional envolvido neste fazer, o que pode comprometer a qualidade dos resultados dos editais que tal profissional participa.

Como estrutura metodológica, faremos análise documental, incluindo bibliografia específica que irá amparar esta análise. Acrescido disso, foram realizadas entrevistas em profundidade, semi-estruturadas (Gil, 2008), a partir da perspectiva geracional de atuação na área, com seis pareceristas que trabalharam desde a constituição desta função no setor cultural, oriundos da região norte, centro-oeste, nordeste e sudeste, corroborando também com outros aspectos mais recentes, mas garantindo seus anonimatos, como recomenda as comissões de ética.

Como atuantes do setor e pareceristas, entendemos que pesquisadores são artesãos, que incorporam em suas análises “os fenômenos tais como a relação emocional com o trabalho ou os aspectos 'relacionais' positivos da estrutura da personalidade” (Harding, 1993, p. 8). Sendo assim, a efetiva atuação também nos coloca como categoria de análise e base de reflexão.

Para compor este artigo, utilizaremos Rubim (2007) que evidencia as tristes tradições encontradas nas políticas públicas brasileiras; Lia Calabre (2007) que também grifa a necessidade da descentralização dos recursos para promover a diversidade de públicos que constituem o país; Chauí (2024), que por sua vez, irá trazer à tona o conceito de *Cidadania Cultural*, não se restringindo aos modos de fazer e ser em um espaço, mas também de ter seu acesso garantido. Nesse contexto, surge a resenha elaborada por Coutinho (2021) e Rodrigues e Telles (2025) que grifam os principais problemas encontrados no campo da arte, que também se perpetua no ofício de parecerista, bem como o conceito de *Precariado* trazido por Standing (2013) e Domingues (2020). Acrescido disso, temos as diferentes normas legislativas que constituem nosso arcabouço legal para a regulamentação das ações desenvolvidas.

Expansão das políticas culturais aplicadas ao profissional parecerista

Na introdução de seu texto *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios* (2007, p.29) o professor e pesquisador Antonio Rubim afirma que a história das políticas culturais do Brasil pode ser representada pela "ausência, autoritarismo e instabilidade", percebemos que os avanços mais significativos nesse campo ocorreram somente na terceira república, com a criação do Ministério da Cultura, em 1985, durante o governo de José Sarney (1985-1989). Uma das marcas da redemocratização, a elaboração de uma nova Constituição aprovada em 1988, abriu espaço para inserção de demandas populares e, entre elas, a formulação das primeiras garantias legais para o setor cultural.

O artigo 215 garante os "direitos culturais" e o "acesso às fontes de cultura" através de um Plano Nacional de Cultura, enquanto o artigo 216 A estabelece o "Sistema Nacional de Cultura", propondo ações entre União, estados e municípios a partir dos princípios da descentralização e da participação cidadã, tornando-se, em conjunto, um marco para o que seriam as políticas públicas de cultura brasileira.

A Lei Sarney (Lei n˚ 7.505/86) instituiu regras para que empresas financiassem projetos culturais, embora o mecanismo existisse, havia graves problemas de execução e até de desvios de recursos. É nesse ponto da história que surge a necessidade de pessoas para a análise dos projetos que pleiteavam recursos para sua concretização - fato que só seria implementado, até onde se tem notícias, com a promulgação da Lei Rouanet.

A descontinuidade determinou a história do Ministério da Cultura, que por vezes é instituído e destituído de acordo com o gestor da República Brasileira e das conveniências políticas. E isso já ocorreu na primeira mudança de gestão, quando em 1990, Fernando Collor assumiu a presidência e transformou o MinC em uma Secretaria Vinculada à Presidência. Nessa redução de tamanho, foi revogada a Lei Sarney e criado o PRONAC – Programa Nacional de Apoio a Cultura, em 1991, mecanismo legal da Lei Rouanet (Lei 8313/91).

Na prática, a nova Lei utilizava também a conversão do imposto em patrocínio, no entanto, ela foi pormenorizada em outros três mecanismos: o Fundo Nacional de

Cultura, o incentivo a projetos culturais, e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico, que não teve instrumento de regulamentação. A Lei Rouanet é até hoje um dos maiores instrumentos de fomento à cultura brasileira, garantindo a manutenção de inúmeras iniciativas artísticas e foi, também, um celeiro de capacitação de pessoas da cultura especializadas na análise de projetos culturais, especialmente após o lançamento do Edital de Credenciamento nº 1/2009 - primeiro edital de seleção de pareceristas, publicado pelo Ministério da Cultura no ano de 2009.

Outro avanço importante foi a elaboração da Lei do Audiovisual - também pautada no incentivo fiscal -, que foi sancionada pelo presidente Itamar Franco em 1993, e que, somada à criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), durante o governo Fernando Henrique Cardoso, em 2001 (por meio da Medida Provisória nº 2228-1/2001), formou o arcabouço principal dos marcos legais para o desenvolvimento da área do audiovisual. A Ancine é uma autarquia e, por isso, seu mecanismo de fomento funciona de forma independente, possuindo um grupo de pareceristas selecionados e contratados com editais próprios.

Para explicar o momento de grande avanço nas políticas culturais, na tentativa de superar a instabilidade, citada pelo professor Rubim (2007), o governo de Luís Inácio Lula da Silva apostou na gestão de um artista nacionalmente reconhecido e respeitado – Gilberto Gil. Foi nesse período que a exclusividade do financiamento para pessoas físicas e jurídicas foi ampliado para um olhar sobre a cultura, a partir das três dimensões da cultura: simbólica, econômica e cidadã. Através de discussões e de uma mobilização entre movimentos sociais, comunidades e o setor cultural, foi elaborado o Plano Nacional de Cultura.

Em 2014, foi instituída a Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), através da Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, como uma ratificação desta política. Desta forma, os pontos e os pontões de cultura são os instrumentos usados para investimento capilarizados, enviando recurso para locais descentralizados e assim valorizar a “cultura local, a diversidade cultural, a gestão compartilhada, a difusão das ações, a promoção de atividades para públicos em vulnerabilidade social” e, também, o intercâmbio com

diferentes segmentos culturais e artísticos, “além da participação ativa e contínua da sociedade” (Escult, 2025).

Já em 2020, a pandemia da COVID-19 impediu a classe artística de trabalhar devido ao fechamento dos locais de apresentação e a obrigatoriedade do distanciamento social. Foi nesse contexto que a Lei nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB) foi criada. Através dela foram distribuídos aos entes federados o montante de 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais), preferencialmente, para os fundos estaduais, municipais e distrital de cultura. Esse repasse foi realizado através de editais, prêmios e incentivo direto, principalmente passando pelo crivo de pareceristas culturais, que nesse ponto já significava uma parte essencial para a qualificação e democratização dos processos de distribuição dos valores. A Lei perdurou por dois anos até a sua finalização entre estados, Distrito Federal e municípios.

Outra ação emergencial foi proposta para substituir a LAB, especialmente para colaborar na manutenção do setor audiovisual: a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022). O enfoque na área do Audiovisual se deveu ao fato de o montante distribuído entre os entes federativos ter sua origem no Fundo Setorial do Audiovisual. Foram R$3.862.000.000,00 (três bilhões, oitocentos e sessenta e dois milhões de reais) para aplicação em ações emergenciais em todas as áreas culturais.

Fruto de intensos debates políticos, a Lei nº 14.399/2022, conhecida como Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), foi aprovada em 2022, como uma consequência das políticas emergenciais vividas até aquele momento. Alterada pela Lei nº 15.132/2025, essa política tem como objetivo estruturar um caminho mais direto de fomento em ações culturais dos entes federativos, de forma contínua e sistemática, não mais como emergência, sendo o início de um financiamento estatal. Também vemos a Lei nº 14.903/2024, que cria o marco regulatório do fomento à cultura, no âmbito da administração pública da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios para promover a colaboração entre os entes federativos e os protocolos necessários para acessar a verba, além das exigências para a prestação de contas.

Para o trabalho de parecerista, tanto a LAB quanto a LPG criaram boas oportunidades de trabalho, devido a intensa demanda de editais. No entanto, com o avanço da Política Nacional Aldir Blanc, as questões de seleção, exigências de qualificação e o valor pago pelo trabalho tiveram retrocessos.

Assim, entendemos que a pandemia foi um divisor de águas em relação à ampliação de ofertas e às oportunidades de trabalho no âmbito da avaliação de editais. Esse momento histórico trouxe a oportunidade para a expansão de políticas públicas de estado destinadas ao setor cultural, com a criação das legislações supracitadas. Após o período da expansão das ações do Estado Nacional em todo o país, e com a constituição do Plano Nacional Aldir Blanc - agora uma política permanente, e não mais emergencial -, um montante de 15 bilhões será executado ao longo de cinco anos, sendo dividido por estados, municípios e Distrito Federal. Portanto, houve um aumento significativo de projetos submetidos nas três instâncias, demandando exponencialmente mais profissionais para essas análises qualitativas, a fim de gerar o ranqueamento das melhores propostas apresentadas.

Os desdobramentos das políticas públicas culturais e o trabalho de parecerista

É entendimento comum que as políticas públicas de cultura no Brasil fazem parte de um campo ainda em construção. O intento do Ministério da Cultura, na criação de suas políticas culturais sempre foi, sem dúvidas, descentralizar a aplicação dos recursos existentes. No entanto, o mecanismo da Lei Rouanet ainda padece com resquícios da concentração de recursos, tendo em vista que poucos são os artistas e gestores que conseguem efetivar a execução de seus projetos, por não conseguirem o patrocínio almejado (Ficheira, 2020). Para além de fazer com que as verbas públicas cheguem aos agentes e fazedores de cultura de forma distribuída – o que já é por si um enorme desafio -, na outra ponta, os editais de fomento direto à cultura têm a função de incluir a população em vulnerabilidade social, como um todo, ao gozo de seus direitos culturais, pois “uma política cultural atualizada deve reconhecer a existência da

diversidade de públicos, com as visões e interesses diferenciados que compõem a contemporaneidade”(Calabre, 2007, p. 11).

Corroborando com esta reflexão, podemos nos apoiar no paradoxo anunciado por Marilena Chauí (2024) de que a cultura é modo de ser e fazer, mas também direito dos que não a exercem plenamente, e acolhemos a ideia de *Cidadania Cultural*, definida pela autora como “o direito à memória e à memória como trabalho de criação de obras históricas no pensamento e nas artes, na vida urbana e nos textos, nos objetos e nas relações sociais” (Chauí, 2024, p. 306).

Entendemos, para tanto, que os projetos inscritos em tais editais de fomento público direto, estão atendendo à referida premência de Calabre (2007), por não estarem apenas auxiliando financeiramente o artista para a manutenção de sua subsistência própria, mas exercendo e fazendo exercer a cidadania cultural. De tal maneira, é de extrema importância que os fluxos e processos destes sejam transparentes no que diz respeito tanto à elaboração e publicação dos editais, quanto à escolha dos profissionais pareceristas, para a obtenção de melhores e mais justos resultados.

Para falarmos da profissão de parecerista, precisamos dar ênfase à *precarização* desta atuação profissional, assunto que nos custa caro enquanto profissionais atuantes. Em uma análise comparativa desta profissão com a de um artista, observamos diversas similaridades. A autora Amanda Coutinho (2021) evidencia em sua resenha sobre o livro de mesma autoria, que artistas são profissionais flexíveis, quer dizer, aqueles que são capazes de se adequar a estrutura do capital. Ela aponta o conceito de *independência*, levando por um caminho de um trabalho mais cooperativo e em prol de uma liberdade criativa, bem como uma possível instabilidade para a realização de novos trabalhos e, por vezes, com volume de intensidade. Sobre isso, a autora aborda:

> Uma teoria sobre trabalho imaterial pouco esclarece sobre as condições e as lógicas de sua produção material e sobre as formas de remuneração e apropriação deste trabalho. A pesquisa passa então a considerar as facetas da precarização das condições de trabalho artístico: informalidade, hiperflexibilidade, trabalho intermitente e trabalho não pago, para citar algumas (Coutinho, 2020, p. 148).

Percebemos a complexidade do campo cultural e as variadas formas de organização e inserção de sujeitos no mundo do trabalho. As rotinas são heterogêneas e o regime de trabalho nas artes tende à flexibilização e ao que Standing (2013) nomeia de “precariado” - termo utilizado na década de 1980 por sociólogos franceses para “descrever trabalhadores temporários ou sazonais” (2013, p. 26), quer dizer, um grupo de pessoas que teve uma perda sistemática de garantias de trabalho. Domingues vai além. Para ele (2020), “a definição do precariado estaria condicionada a um tipo de desprovimento de sete formas de garantias relacionadas ao trabalho, perspectivada numa política geral de apoio ao trabalho” (2020, p. 125), sendo elas: garantia de mercado de trabalho, garantia de vínculo empregatício, segurança no emprego, segurança do trabalho, garantia de reprodução de habilidade, segurança de renda, garantia de representação. Afirmamos que o profissional parecerista está exposto ao desprovimento das sete garantias.

Dando suporte, Telles e Rodrigues (2025) abordam que o trabalho na área cultural segue deslocado dos seus direitos sociais quando se observa a demanda por um empreendedorismo, levando a um aumento da criação de empresas e ações cada vez mais individualizadas “uma vez que atrofiam a dimensão público-política dos sujeitos sociais, sua autonomia efetiva e as possibilidades de construção do bem-comum e da ética” (2025, p. 151). Os autores avançam e ratificam a importância de que trabalhadores da cultura necessitam de uma remuneração adequada, apoio da previdência social brasileira, formação e condições seguras de trabalho, contribuindo para o debate da justiça social e da cultura. No contexto de uma Agenda de Desenvolvimento Sustentável, os autores enfatizam a necessidade de uma mudança de paradigmas sobre a sustentabilidade dos trabalhadores da cultura e afirmam a necessidade de indicadores que avaliem suas condições de trabalho.

Sabemos que são enormes os desafios dentro do vastíssimo campo de ação das secretarias e órgãos públicos de cultura, no qual gestores veem-se obrigados a estabelecer prioridades, na tentativa de atender a todos ou, ao menos, reduzir possíveis desigualdades. Quando observamos o ambiente hostil do mundo do trabalho que o setor

cultural está inserido, vemos o tamanho deste desafio, mas também, uma oportunidade para contínuo desenvolvimento.

A expansão das políticas públicas e a precarização do ofício

O trabalho de emissão de pareceres é uma prática comum e antiga realizada em instituições de todos os tipos. É o caso de periódicos científicos vinculados a instituições de ensino superior, que demandam análises duplo-cegas para que se obtenha visões individualizadas e independentes, no intento de qualificar a produção científica no Brasil pela diversidade de interpretações das pesquisas acadêmicas. Para essa função, continuamente são convidados professores vinculados a instituições de ensino superior, que realizam esse trabalho de forma gratuita, obtendo como retorno imediato o recebimento de certificados de pareceristas *ad hoc*, que pontuam em concursos públicos e contam como produções para professores que buscam progressão de carreira. Já no setor cultural, a função do parecerista surge como uma demanda vinculada à criação das leis de fomento à cultura, principalmente a Lei 8.313/91.

À princípio, artistas, produtores e profissionais das diversas áreas culturais eram convidados por servidores das respectivas instituições para emitirem pareceres da forma *ad hoc*, a exemplo das revistas científicas. Especificamente na Funarte - Fundação Nacional de Artes[5], unidade vinculada do MinC, somavam-se ao pareceristas convidados os próprios servidores da unidade, que emitiam pareceres para todos os projetos inscritos na Lei Rouanet. Um relato singular sobre este momento vem de um integrante da Funarte, que esteve presente no momento da expansão da Lei 8.313/91, juntamente com a ampliação das políticas culturais entre 2003-2008:

> A Lei Rouanet é de 91, foi assinada no governo Collor, e ela já previa na Lei, eu não lembro onde, a existência dos pareceristas técnicos, pessoas com expertise na área em que trabalham, na área da cultura, que pudessem fazer análise dos projetos. Eu acho que desde sempre existiram pareceristas analisando projetos da Lei Rouanet, mas era tudo muito incipiente, eram atores de teatro, pessoas que eram

[5] A Fundação Nacional de Artes - Funarte é uma instituição vinculada ao Ministério da Cultura do Governo Federal do Brasil. Sua missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento, a difusão, a pesquisa e a memória das artes no país.

> convidadas. Os pareceres eram escritos à mão, não existiam instruções normativas, então tinha parecerista que escrevia laudas de parecer sobre uma peça de teatro (...), só começou a mudar quando o Lula entrou em 2003 e o Gil assumiu como Ministro da Cultura. Até que em 2009 teve um edital novo e com o edital entraram 500 pareceristas. Antes a média de pareceristas era 70, 80 em todo o Ministério da Cultura, depois viraram 500. (parecerista *ad-hoc* e posteriormente terceirizado, homem, natural da Bahia, atuante na função há 22 anos).

A prática da emissão de pareceres via *ad hoc* durou até o ano de 2008, quando foram contratadas, através de uma empresa terceirizada, aproximadamente 20 pessoas de áreas culturais diversas, que foram treinadas especificamente para serem pareceristas profissionais. No entanto, os profissionais *ad hoc* se sentiram extremamente lesados com esta contratação, tendo em vista que sua remuneração dependia da quantidade de pareceres emitidos e que, a partir de então, eles recebiam apenas as quantidades de projetos excedentes, conforme narra um destes pareceristas terceirizados:

> Fui chamado para atuar como parecerista em 2008, em razão do acúmulo expressivo de projetos a serem analisados, decorrente de uma greve do pessoal da área de cultura. À época, os poucos profissionais *ad hoc* que prestavam esse serviço não eram suficientes para atender à demanda existente. O critério de indicação ou chamamento baseou-se na formação acadêmica e/ou na experiência profissional na área da cultura e da produção cultural. Apesar disso, a recepção por parte dos profissionais que já atuavam no serviço não foi positiva, uma vez que estes eram remunerados por quantidade de análises realizadas, e a ampliação da equipe impactava diretamente seus rendimentos. Além disso, o treinamento inicial fornecido mostrou-se insuficiente. Ainda assim, o grupo formado — composto por aproximadamente 22 novos profissionais, com formações e experiências diversas e qualificadas na área cultural — organizou-se de maneira colaborativa. Essa atuação coletiva foi determinante para o cumprimento da demanda acumulada (parecerista terceirizado, homem, natural do Rio de Janeiro, atuante na função há 18 anos).

Nesse contexto, houve uma grande pressão para que fosse instituída uma nova forma de contratação para profissionais que executassem este trabalho. Tal pressão juntou forças com demandas existentes da própria sociedade civil, que já clamava pela participação de profissionais da cultura como pareceristas, e que essas pessoas viessem de todo o país, porque até então todo o trabalho era realizado na sede da Funarte, no Rio

de Janeiro e com pareceristas locais. E, assim, o primeiro edital de credenciamento de pareceristas para a Lei Rouanet, foi criado em 2009, com execução efetiva e início do chamamento em 2010. Veja um trecho do relato do integrante parecerista da Funarte sobre a necessidade de ampliação dos serviços de análise:

> De início, os *ad hocs* achavam que a gente tinha entrado para tomar o espaço deles. Eles iam lá buscar alguns projetos quando tinha, que nesta época eram físicos, e iam trabalhar em casa, ganhavam o dinheiro deles. Somente em 2010 é que fomos informados que o MinC não poderia mais ficar renovando o nosso contrato, que precisaria abrir para o Brasil todo. Alguns foram mandados embora e outros se credenciaram de verdade. Mas, daí já existia o Sistema Salic, que inclusive ajudamos a criar. Bem, a partir daí, todo mundo foi sendo credenciado, só que agora, devido ao grande número de profissionais, a gente só é chamado quando é sorteado. Eu acho isso ruim, porque sempre entra gente nova e sem experiência em análise de projetos. Ou seja, o treinamento que tivemos em 2008 trabalhando dentro da Funarte, não é o mesmo que o MinC atualmente dá aos novos pareceristas (parecerista, mulher, natural do Rio de Janeiro, atuante na função há 18 anos).

Como se pode notar, o processo de ampliação do acesso à Lei Federal de Incentivo à Cultura demandou um aumento exponencial de profissionais qualificados, mas até hoje o trabalho não é reconhecido como profissão, levando a diversos desafios, como ratificaram Coutinho (2021) e Telles e Rodrigues (2025) sobre a precarização do setor cultural.

Diante disso, utilizando o marco temporal deste primeiro credenciamento no país, ano de 2010, em mais de 15 anos, vimos o crescimento da demanda com a implementação de políticas culturais nas esferas estaduais, municipais e Distrito Federal, especialmente, editais de fomento direto, que demandam a contratação de profissionais para análises de projetos culturais, geralmente em duplas ou trios, buscando visões diversificadas para as avaliações, ampliando a cidadania cultural dos participantes (CHAUÍ, 2024). Podemos citar os estados de Pernambuco, Espírito Santo e Distrito Federal como referências nacionais na análise de projetos culturais por realizarem um amplo, robusto e contínuo processo de credenciamento ao longo dos anos para profissionais no campo da cultura e da arte, mas sem desviar que também ocorre

precarização das relações de trabalho, especialmente pela flexibilidade e pelo volume de trabalho (COUTINHO, 2020). Nessa perspectiva, entrevistamos outro parecerista atuante em alguns estados, municípios e governo federal:

> Eu fui parecerista do MinC durante 4 anos, de 2020 a 2024. A gente vê uma disparidade grande entre o parecer que é feito pelo Ministério da Cultura, que eles nos dão 10 dias para avaliar um projeto, prorrogável por mais 10. E aí, para mim, houve uma precarização muito grande sobre fazer os pareceres dos estados e dos municípios, onde eles nos dão 5 dias para avaliar 50 projetos ou mais, ou muitas vezes menos tempo[...]. E essa precarização vem quando você é contratado por um estado ou por um município, onde são poucos pareceristas, no máximo cinco, e você tem que dar conta de 1 a 100 projetos, sem qualidade nenhuma na questão de tempo de trabalho. Então, há uma discrepância muito grande entre ser parecerista do MinC e ser parecerista dos estados e dos municípios para a PNAB, para o Lei Paulo Gustavo. (parecerista, homem, natural do Amapá, atuante na função há 6 anos).

Credenciamento de profissionais da área

A ampliação das políticas culturais levou a um aumento expressivo de chamadas públicas de credenciamento e, em consequência, os profissionais pareceristas tiveram seus portfólios, regularidade fiscal, capacidade técnica e idoneidade sendo analisados e ranqueados. O que observamos, como autores participantes deste campo de trabalho[6], é que houve um aumento rápido na demanda, não sendo proporcional ao aumento na qualidade dos processos seletivos dos pareceristas. As exigências prévias, tais como qualificações profissionais na área, formação e experiência como analista, podem não se transformar em pontuações para ranqueamento. Não é raro encontrar processos seletivos que demandam o cumprimento mínimo para ser considerado habilitado. Como podemos notar, não há uma padronização mínima na forma de submissão das candidaturas, entre outros quesitos possíveis de qualificação, levando a uma demanda de tempo exaustivo

[6] É importante ressaltar essa informação: os três autores e autoras deste artigo fazem parte do grupo de pareceristas que iniciaram os trabalhos durante as primeiras ampliações das políticas culturais em um recorte temporal entre 2008 e 2012. Os problemas relatados com a segunda ampliação, já nos anos 2020, vêm da experiência contínua, ao longo de todos esses anos de participação em seleções como candidatos a pareceristas.

para os candidatos que pleiteiam uma vaga nos editais, conforme relata um dos pareceristas ouvidos:

> O mais difícil é conseguir se manter na profissão. É sempre um processo muito longo: da inscrição, passando por toda a burocracia de contratação e avaliação, até o dinheiro cair na conta, leva uns 6 meses ou mais. Observo falta de experiência dos gestores com editais e com a burocracia de contratação e pagamento. O diálogo muitas vezes trava porque a própria gestão não tem experiência com a complexidade do processo, desde os objetivos do edital até os prazos. O pior é que gestões que antes selecionavam os melhores pareceristas, passaram a fazer sorteio. A gente achava que injetar dinheiro com editais resolveria, mas a PNAB só escancarou que a estrutura das secretarias é muito precária, com gestores inexperientes lidando com todo o processo (parecerista, homem, natural de Pernambuco, atuante na função há 13 anos).

Diante disso, temos observado inúmeros problemas nos certames, acarretando reclamações diversas por parte de gestores, proponentes, denúncias em ouvidorias, Ministérios Públicos e imprensa, podendo levar a uma interpretação do mau uso da verba pública. Observamos ainda mais. O candidato à parecerista esbarra, muitas vezes, em sistemas inoperantes, plataformas que não aceitam o envio de documentos no formato ou tamanho solicitado, exigências do envio de certidões diversas, corte temporal de comprovações do portfólio, entre outras. Enfim, inúmeras peculiaridades fazem com que a maior parte do material do profissional necessite de uma nova edição a cada certame pleiteado. Entendemos que tais práticas são totalmente incompatíveis com a entrega de um serviço prestado de qualidade. Observamos, também, a prática da terceirização dos processos de análise por entidades do terceiro setor, desde a concepção dos editais, passando por análises dos projetos, até a promulgação de resultados, colocando o órgão gestor de cultura como repassador de recursos públicos. Por vezes, são empresas que sequer possuem experiência no campo cultural.

O trabalho deste profissional ainda resvala em problemas básicos e estruturais, principalmente o não entendimento como ofício na Classificação Brasileira de Ocupações, vinculada ao Ministério do Trabalho e Emprego, o que significa o não reconhecimento da profissão por parte dos contratantes e mesmo da Receita Federal,

levando à ausência da constituição de regramentos que definam a profissão na forma da lei. Portanto, não há amparo legal perante possíveis problemas contratuais.

Ao mesmo tempo, não se observa uma capacitação ostensiva para o profissional parecerista, tanto por parte do Governo Federal, como das secretarias de estados e municípios. Fruto de uma reivindicação do setor por formação em diferentes áreas da cultura e da arte, apenas em 2025 ocorreu a primeira formação específica para profissionais pareceristas, realizada pela Escola Solano Trindade de Formação e Qualificação Artística Técnica e Cultural – Escult[7], tendo sido desenvolvido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, sob o comando do Ministério da Cultura. Com uma carga horária de 160 horas assíncronas, o Curso de Formação Inicial e Continuada (FIC) em Analista Parecerista de Projetos Culturais atingiu 18.776 estudantes em todo o país, o que causa preocupação: somente esta quantidade de horas/aula assíncronas permitiria uma capacitação plena do profissional para atender às novas demandas, tanto das instituições públicas, quanto das privadas?

Faz-se mister mencionar algumas iniciativas de capacitação anteriormente realizadas: no ano de 2024, a Secretaria de Estado da Cultura (Secult) do Governo de Goiás, junto à Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás (UFG), realizara uma formação para pareceristas que pleiteavam ser analistas da PNAB naquele estado (com carga horária de 6h), também o curso *Pareceristas e Gestores na Avaliação, Classificação e Seleção de Pontos e Pontões de Cultura na PNAB* realizado pelo Ministério da Cultura, a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural e o Pontão de Cultura Areté, em parceria com o Consórcio Universitário Cultura Viva e o Instituto Latino-americano de Promoção à Cultura Viva Comunitária (carga horária de 24h); e por último a capacitação *Conceitos e Princípios da Acessibilidade Cultural na Lei Paulo Gustavo em Mato Grosso* (carga horária de 4 h).

Outro ponto bastante relevante é a não uniformização do entendimento dos pareceres por parte do Ministério da Cultura, secretarias estaduais e municipais, tanto de leis de incentivo à cultura como editais de fomento direto em todo o país, seja na

[7] ESCULT: https://escult.cultura.gov.br/enrol/index.php?id=8, disponível em 18 de janeiro de 2026.

estruturação textual, seja na estruturação das plataformas, na interpretação dos quesitos e na sua aplicabilidade (pontuação) em um mesmo edital, levando a um universo diverso e complexo de pareceres, diante das demandas do contratante.

Em suma, o que pudemos observar foi uma piora na relação entre pareceristas e gestores públicos, com reclamações de ambos os lados. Os gestores ficam insatisfeitos com os resultados e a qualidade das análises, o que nos leva a entender que é necessária uma formação mais aprofundada dos profissionais que desejam atuar neste ofício, sendo igualmente necessária a existência de uma equipe qualificada para a avaliação e escolha da mão-de-obra para este serviço. Por outro lado, temos os pareceristas descontentes com a falta de tratamento profissional recebido, conforme outro relato:

> Então, acho que gestores estão aprendendo a fazer, mas tem muito gestor, principalmente de prefeituras muito pequenas, cidades com menos de 20 mil habitantes, que é uma grande maioria no país, que ainda estão se habituando com esse novo processo. É uma relação entre pareceristas e gestores ainda muito pouco profissional. A gente começa a fazer o processo, a avaliar, o contrato chega no meio, aí a gente tem aquela insegurança de começar a trabalhar sem contrato. Mas eu acho muito válida essa lei que está querendo trazer os pagamentos para no máximo 30 dias, porque é o mínimo, pagar o serviço do profissional o mais breve possível. Como é uma profissão nova, que não existe um marco ocupacional que regule, eles se aproveitam dessas brechas para demorar a pagar pelo serviço. Já existem lugares que fazem esses pagamentos com mais agilidade. Então, já estão começando a reconhecer também o trabalho, a importância, o quanto nós, pareceristas, contribuímos com a melhoria dos processos deles, porque a gente está auxiliando a construir esse novo momento da política cultural. Então, acho que é uma luta constante da gente conseguir melhores prazos, cronogramas justos, até em consideração àquela pessoa que passa um mês escrevendo um projeto, que ela tenha a sua documentação analisada e avaliada no mérito com a devida consideração, em respeito ao trabalho que a pessoa teve e que a gente tenha o nosso trabalho também respeitado, diante de um cronograma que a gente tenha condição de avaliar um projeto, (parecerista, mulher, natural de Goiás, atuante na função há 10 anos).

Como vemos, as observações vão desde prazos ínfimos estipulados, quantidades incompatíveis de projetos analisados versus tempo de análise e remuneração cada vez menor: seja por projeto calculado por unidade, seja por “pacote”, com valores que

decrescem exponencialmente enquanto aumentam em quantidade, já que uma faixa de análise pode variar de 20 a 40 projetos, levando a redução pela metade, ao se calcular por projeto analisado, além da demora no processo de pagamento, como já abordado por Rodrigues e Telles (2025) sobre a diminuição dos direitos sociais, ratificando a uma possível relação de trabalho perniciosa, como Coutinho (2021), já abordou anteriormente pela relação com a flexibilidade.

Considerações finais

Como observamos, este artigo apresentou um recorte documental, a partir da recém trajetória das políticas culturais, sedimentando os conceitos de Rubim (2007) que perpassam a história das políticas públicas brasileira, marcada por "ausência, autoritarismo e instabilidade", com a necessidade de uma base pautada na pluralidade e diversidade, como defende Calabre (2007), consolidando o princípio do Cultura Viva. Também é inegável que isso dialoga com o conceito de *Cidadania Cultural* de Chauí (2024), na medida em que os modos de fazer e ser constituem a identidade de um território, bem como o seu direito à fruição. Porém, para que isso ocorra é demandante que profissionais da área tenham seus direitos sociais, trabalhistas e sua segurança do trabalho garantidos. No caso de pareceristas, há um excesso de infrações no ambiente de trabalho: ausência de contratos; contratos abusivos de trabalho; relação desmedida entre tarefa e tempo de execução e demora no pagamento dos trabalhos executados, configurando o *precariado* trazido por Standing (2013), aqui amparado, também, por Domingues (2020).

Essa situação é corroborada pela falta de uma legislação específica que reconheça em todo o território nacional o ofício de parecerista no código brasileiro de ocupações para se ter uma regulamentação profissional da área, ampliando a necessidade de futuras discussões.

Referências Bibliográficas

BRASIL, Constituição da República Federativa do Brasil, seção II, arts. 215, 216.

BRASIL, Lei Sarney. Lei n˚ 7.505, de 04 de julho de 1986.

BRASIL, Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

BRASIL, Plano Nacional de Cultura Viva Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014

BRASIL, Lei Aldir Blanc. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

BRASIL, Lei Paulo Gustavo. Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022.

BRASIL, Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) - Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022.

BRASIL, Marco regulatório do fomento à cultura. Lei nº 14.903, de 27 de junho de 2024.

BRASIL. Lei nº 15.132, de 30 de abril de 2025.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2007.

COUTINHO, Amanda. Trabalhadores da Cultura. Curitiba: Brazil Publishing, 2020. Niterói / RJ, Ano 11, n. 21, set. 2021, p. 146-149. Disponível em : < https://periodicos.uff.br/pragmatizes/issue/view/2511> Acessado em 01 fev. 2026.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural: política cultural e cultural política novas. Organizadora Marinê Pereira. - 1.ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural in: Realização profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente [recurso eletrônico] / organização João Domingues, Gustavo Portella Machado. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital: FAPERJ, 2020.

EDITAL de Credenciamento nº 1 de 2009.

ESCULT- Escola Solano Trindade de Formação e Qualificação Artística Técnica e Cultural. Acesso em: <https://escult.cultura.gov.br/enrol/index.php?id=8>.

FICHEIRA, Carolina Marques Henriques. Os escombros do setor do livro, da leitura, das feiras literárias, da capacitação de pessoal na literatura: a captação de recursos incentivada federal. Apontamentos sobre problemas e soluções no e para além do sistema instaurado. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. Estudos Feministas v. 1, n. 93, p. 7–32, 1993.

MATA-MACHADO, Bernardo. *Política Cultural: fundamentos.* Edições Sesc, São Paulo, 2023.

RODRIGUES, Luiz Augusto; TELLES, Mario Pragmácio. Trabalho cultural não precarizado e direitos culturais: por uma agenda de desenvolvimento sustentável e decolonial na América Latina, 2025. In.: CALABRE, Lia. Rodrigues, Luiz Augusto (Org.). (Des) envolvimento sustentável e políticas culturais. Niterói, LABAC-UFF, 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canela. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In:* Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

STANDING, Guy. O precariado: a nova classe perigosa. Traduzido por Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

A QUALIDADE DA IMPLEMENTAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO DOS PARECERISTAS

Allan André Lourenço[1]

RESUMO:
A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) é um dos principais instrumentos de descentralização do financiamento cultural no Brasil, cuja efetividade depende da qualidade da etapa de seleção, atividade ainda pouco estudada. Este artigo analisa a implementação da PNAB nos estados no Ciclo 1, combinando análise documental de editais e atos normativos com pesquisa estruturada junto a pareceristas. Os resultados revelam heterogeneidade entre os entes, fragilidades nos regimes de contratação e modelos remuneratórios que tendem a precarizar o trabalho técnico. Também foram identificadas condições operacionais marcadas por prazos exíguos, pressão institucional e episódios de assédio, afetando a autonomia técnica. Conclui-se que a política requer parâmetros nacionais para garantir transparência e condições adequadas de trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Pareceristas, Política Nacional Aldir Blanc, Precarização do trabalho.

Introdução

A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), instituída como política de Estado permanente, representa um avanço significativo na consolidação de um sistema público de fomento à cultura descentralizado, contínuo e orientado pela democratização do acesso. Entre seu desenho normativo e seus resultados concretos, contudo, interpõe-se um complexo processo de implementação, no qual atores operacionais exercem papel decisivo. Este artigo concentra-se em um desses atores centrais e ainda pouco visibilizados: os pareceristas responsáveis pela análise e seleção dos projetos culturais submetidos aos editais da PNAB.

Parte-se do pressuposto de que a qualidade de uma política pública não depende apenas de seu arcabouço legal, mas também das condições institucionais sob as quais é operacionalizada e dos atores envolvidos. Nessa perspectiva, adota-se a abordagem da burocracia de nível de rua para analisar a implementação da PNAB a partir da atuação

[1] Doutor em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: allan.al@outlook.com.br.

dos pareceristas (Lipsky, 2019). Embora realizem um serviço técnico especializado de natureza intelectual, esses agentes atuam como burocratas de linha de frente, traduzindo diretrizes gerais em decisões concretas de alocação de recursos, em contextos marcados por restrições, ambiguidades e pressões institucionais.

As decisões tomadas na etapa de seleção condicionam diretamente a distribuição dos recursos públicos e a configuração do ecossistema cultural fomentado, tornando essa atividade-meio central para a legitimidade e a efetividade da política. Ainda que a PNAB preveja mecanismos de monitoramento e avaliação, a robustez dessas instâncias depende, em grande medida, da qualidade técnica e institucional dos processos intermediários de seleção.

Nesse contexto, é fundamental distinguir os regimes jurídicos aplicáveis às atividades-fim do fomento cultural e às atividades-meio necessárias à sua implementação. O Marco Regulatório do Fomento à Cultura (Lei nº 14.903/2024) institui instrumentos próprios voltados à execução cultural, prêmios e bolsas, enquanto as atividades-meio — como a avaliação e seleção de projetos — permanecem submetidas à Lei de Licitações e Contratos Administrativos. A atuação dos pareceristas é, portanto, compreendida como prestação de serviço técnico especializado de natureza predominantemente intelectual, de caráter eventual, sem reconhecimento como ocupação formal pelo Estado. As escolhas administrativas relativas à contratação, remuneração, prazos e condições de trabalho desses profissionais configuram fatores decisivos para a consistência técnica das seleções públicas e para a qualidade da implementação da PNAB.

Partindo dessa premissa, o artigo analisa a implementação da PNAB nos estados brasileiros e no Distrito Federal a partir da atuação concreta dos pareceristas no Ciclo 1 da política, argumentando que esses agentes desempenham papel central na conformação prática da política cultural, exercendo graus relevantes de discricionariedade que impacta diretamente seus resultados e seu desempenho institucional.

Aspectos gerais da etapa de seleção

No Ciclo 1 da PNAB, os estados e o Distrito Federal optaram majoritariamente pela execução dos recursos por meio de editais públicos, configurando processos seletivos competitivos para o apoio a projetos, ações, prêmios e bolsas culturais. Segundo os dados sistematizados no Boletim 3 – Pesquisa Fomento às Artes no Brasil, observa-se que todos os entes estaduais que executaram recursos lançaram ao menos um edital. Ao todo, estima-se a publicação de 314 editais, havendo, contudo, forte variação quanto ao número de editais publicados por estado, à segmentação das linhas de fomento e à escala de atendimento aos proponentes. Em termos quantitativos, alguns estados concentraram a execução em poucos editais de grande abrangência, enquanto outros fragmentaram os recursos em múltiplos chamamentos, segmentados por linguagem artística, território ou público-alvo. Essa diversidade de estratégias resultou em um número estimado de quase 24 mil propostas selecionadas entre todos os estados, evidenciando a elevada capilaridade da política, mas também a complexidade operacional envolvida na sua implementação.

Esse desenho, centrado em chamamentos públicos, implica necessariamente a constituição de processos sistemáticos de análise e seleção de propostas, nos quais a atuação do parecerista assume um papel burocrata importante. Assim, a opção predominante pelos editais não apenas define o modo de distribuição dos recursos, como também estrutura uma cadeia decisória na qual a avaliação técnica torna-se uma etapa incontornável da política pública. A operacionalização da PNAB encontra-se expressamente delimitada pela Lei nº 14.399/2022, que autoriza os entes federativos a destinarem até 5% do montante recebido para custear atividades administrativas necessárias à execução das ações finalísticas da política. Nos termos da Lei, esse limite pode ser utilizado para a contratação de empresas terceirizadas, para o custeio da estrutura administrativa local e, de forma explícita, para atividades como consultorias, emissão de pareceres e participação em comissões julgadoras, desde que estritamente vinculadas à execução das ações finalísticas.

O Decreto nº 11.740/2023, que regulamenta a PNAB, detalha esse dispositivo ao reafirmar o teto de 5% — observado o limite absoluto de R$ 6 milhões — e ao explicitar as finalidades possíveis dessa destinação. Neste documento, amplia-se a compreensão da operacionalização ao vinculá-la ao fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura e à qualificação da implementação territorial da política. Tal abertura inclui, entre outras ações, a análise de propostas e a remuneração de pareceristas, os custos relativos às comissões de seleção, bem como o desenvolvimento e manutenção de plataformas digitais, sistemas de monitoramento e instrumentos de transparência.

O Decreto nº 11.453/2023 organiza o chamamento público no âmbito do fomento cultural em três fases: planejamento, processamento e celebração. A fase de planejamento compreende a preparação e prospecção, a elaboração da minuta do edital, sua análise jurídica e a publicação do instrumento, prevendo, sempre que possível, mecanismos de participação social, como consultas públicas, reuniões técnicas e diálogo com conselhos de cultura e demais atores do setor. O processamento do chamamento, por sua vez, abrange a inscrição das propostas — preferencialmente por plataformas eletrônicas —, a análise técnica pela Comissão de Seleção, a divulgação do resultado provisório, a fase recursal e a publicação do resultado final. Já a fase de celebração envolve a habilitação dos agentes culturais contemplados, a eventual convocação de suplentes e a assinatura dos instrumentos jurídicos correspondentes.

No interior desse arranjo procedimental, a etapa de análise e seleção de propostas assume papel singular. Entre todas as fases do chamamento público, trata-se da única atividade para a qual todos os estados e o Distrito Federal optaram pela contratação de serviços externos ao quadro permanente do poder público. Essa opção não se explica apenas por critérios de eficiência administrativa ou economicidade, embora esses elementos sejam relevantes diante do elevado volume de propostas e da natureza episódica da demanda. Ela decorre, sobretudo, da necessidade de assegurar aderência aos princípios constitucionais da administração pública — em especial a impessoalidade, a imparcialidade, a neutralidade técnica e a moralidade —, bem como de responder a uma reivindicação do setor cultural por maior transparência e legalidade

nos processos seletivos. Nesse sentido, a externalização da análise técnica configura-se não como elemento periférico, mas como componente estruturante da credibilidade e da qualidade da implementação da PNAB, deslocando para a atuação burocrática dos pareceristas uma responsabilidade na conformação concreta da política pública.

A análise da implementação da PNAB nos estados e Distrito Federal evidencia um padrão homogêneo quanto à decisão política de externalizar a atividade de avaliação de projetos, mas revela heterogeneidade significativa nos instrumentos jurídicos e nos graus de formalização adotados pelos estados para a seleção de pareceristas no Ciclo 1 da PNAB. Do total de 27 entes analisados (26 estados e o Distrito Federal), 23 estados (85,2%) optaram formalmente pela realização de editais de credenciamento para a contratação de pareceristas, reconhecendo essa atividade como um serviço técnico especializado que demanda critérios objetivos mínimos de habilitação (inexigibilidade de licitação).

No entanto, ao observar o fundamento legal adotado nesses chamamentos, emergem diferenças relevantes. Vinte estados (74,1%) fundamentaram seus editais na Lei nº 14.133/2021, indicando adesão ao novo regime jurídico das contratações públicas. Em contrapartida, três estados (Pará, Maranhão e Amazonas) ainda utilizaram como base normativa a Lei nº 8.666/1993, mesmo após o período de transição previsto em lei, evidenciando uma implementação assimétrica do novo marco licitatório no campo da cultura. Um dado particularmente sensível refere-se aos quatro entes federativos (Bahia, Distrito Federal, Paraíba e São Paulo) que optaram por realizar a convocação de pareceristas por meio de formulários simplificados, sem enquadramento explícito em qualquer regime jurídico de contratação pública e sem observância do rito típico de um edital de credenciamento. Nesses casos, não há indicação clara de critérios públicos de seleção, parâmetros objetivos de habilitação técnica ou fundamentos legais que assegurem transparência, isonomia e controle administrativo. Ainda que tais iniciativas possam ter sido motivadas por pressões de prazo, limitações administrativas, ou estratégias de simplificação procedimental, elas revelam uma zona cinzenta

institucional no que se refere à conformidade jurídica e à legitimidade dos processos de escolha desses profissionais.

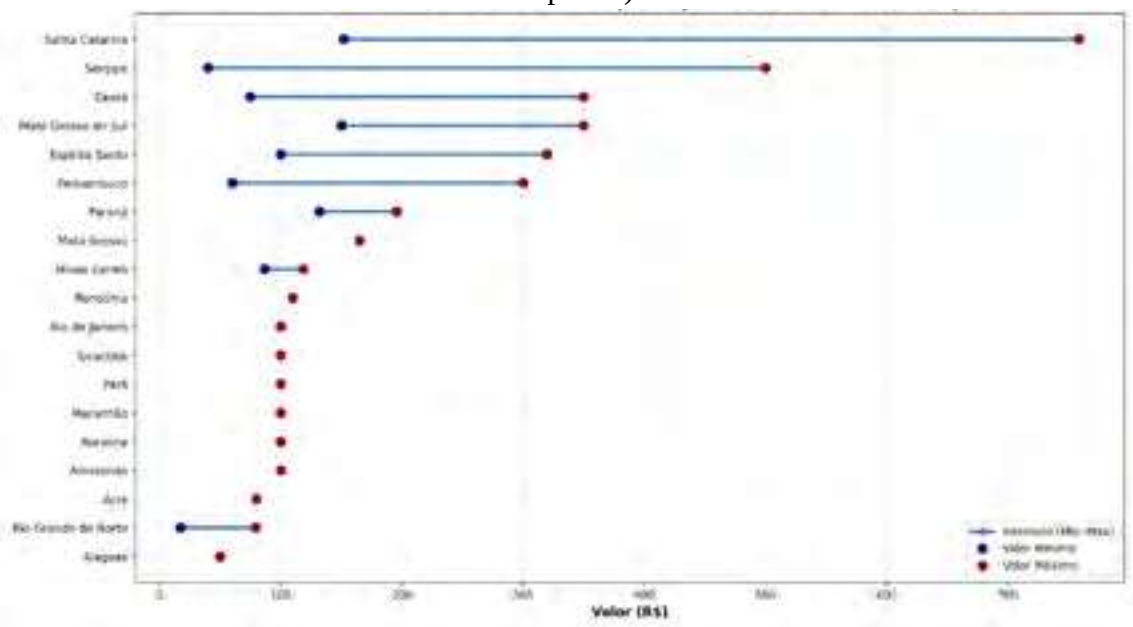
Dessa forma, pode-se concluir que, embora haja um entendimento construído entre os estados de que a seleção de projetos culturais deve ser realizada por agentes externos especializados, não existe ainda um compromisso uniforme com a publicização dos critérios de seleção, a formalização dos procedimentos e a transparência na contratação dos pareceristas. Observa-se, adicionalmente, que 10 dos 27 entes federativos analisados (37,0%) lançaram seus editais de credenciamento ainda em 2023, ano marcado pela execução da Lei Paulo Gustavo, sugerindo o reaproveitamento, total ou parcial, dos bancos de pareceristas constituídos no contexto da política emergencial para a operacionalização inicial da PNAB. Embora essa estratégia possa ser compreendida como uma resposta pragmática à necessidade de celeridade administrativa e à escassez de capacidade operacional dos entes, ela também evidencia a ausência, em muitos casos, de processos específicos e atualizados de seleção voltados às características próprias de uma política permanente.

A distribuição dos modelos de remuneração adotados pelos estados no Ciclo 1 da PNAB evidencia um padrão institucional marcado pela simplificação dos critérios de pagamento e pela insuficiente consideração da complexidade do trabalho de avaliação. Predomina amplamente o modelo de valor fixo por projeto, no qual a remuneração independe do escopo, da complexidade ou da dimensão das propostas analisadas. Embora limitado, esse formato ao menos estabelece uma relação direta entre trabalho realizado e pagamento devido, garantindo previsibilidade mínima ao parecerista. Em posição ainda mais crítica situam-se os modelos de remuneração por cotas de projetos, nos quais o pagamento é fixado por bloco, sem definição clara da quantidade máxima de propostas a serem avaliadas ou da equivalência entre esforço técnico e valor recebido. Nesses casos, a depender do volume efetivo de projetos atribuídos e do montante global disponível, a média de remuneração por projeto tende a ser a mais baixa entre os modelos observados. Trata-se, portanto, de uma modalidade que

aprofunda a precarização do trabalho intelectual do parecerista, sendo, do ponto de vista da qualidade da política pública, mais problemática que o próprio valor fixo por projeto.

Os modelos que diferenciam a remuneração conforme a complexidade das propostas permanecem residuais, ainda que representem uma tentativa mais consistente de alinhar esforço técnico e pagamento. A coexistência desses arranjos com formatos claramente desvantajosos aos pareceristas, somada à ausência de informações públicas em parte dos estados, evidencia a inexistência de parâmetros nacionais mínimos para a remuneração dessa atividade-meio. Essa heterogeneidade impacta diretamente as condições concretas de implementação da PNAB e tensiona a capacidade dos pareceristas de exercerem seu julgamento técnico de forma qualificada, autônoma e consistente.

Gráfico 1 - Intervalo de valores mínimos e máximos por projetos (entes com dados completos)



Fonte: Elaboração própria.

A análise dos valores pagos aos pareceristas no Ciclo 1 da PNAB evidencia forte heterogeneidade remuneratória entre os estados, tanto em termos de valores absolutos quanto de critérios de definição do pagamento. Para esta etapa da pesquisa, foram considerados apenas 17 estados, uma vez que os demais não disponibilizaram

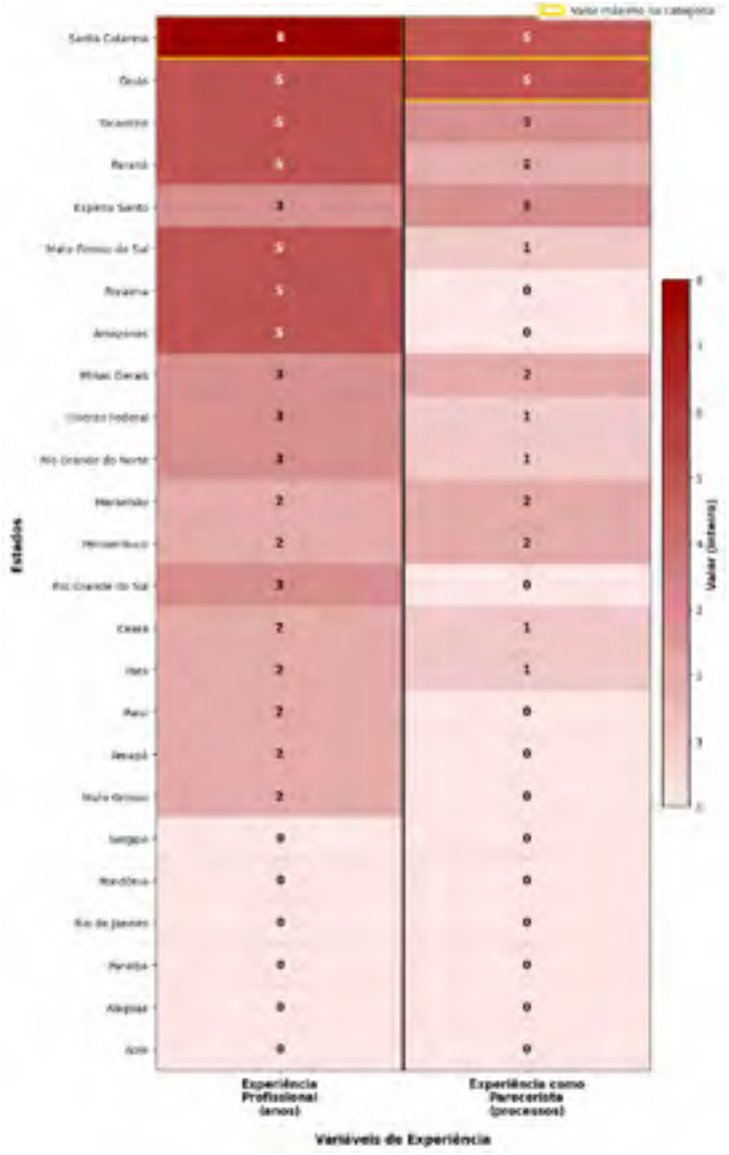
informações públicas completas ou suficientemente detalhadas sobre a remuneração praticada, o que, por si só, já constitui um dado relevante acerca dos limites de transparência das atividades-meio da política. Entre os estados analisados, observa-se uma ampla variação nos valores mínimos e máximos pagos por projeto, com intervalos que vão de patamares inferiores a R$ 20,00 até valores superiores a R$ 700,00 por parecer. Estados como Santa Catarina, Sergipe e Ceará apresentam os maiores intervalos de variação, indicando modelos que diferenciam a remuneração conforme a complexidade ou o tipo de proposta avaliada. Embora essa diferenciação introduza maior aderência entre esforço técnico e pagamento, ela também evidencia a ausência de parâmetros nacionais mínimos, uma vez que a amplitude dos valores revela critérios altamente desiguais entre entes federativos.

Na outra extremidade, um conjunto significativo de estados concentra-se em valores baixos e pouco variáveis, com remunerações fixas ou intervalos reduzidos, independentemente do escopo ou da complexidade dos projetos. Em alguns casos, os valores máximos observados permanecem próximos ou ligeiramente acima dos valores mínimos praticados por outros estados, indicando assimetrias relevantes nas condições de trabalho oferecidas aos pareceristas em diferentes territórios. Esse cenário tende a impactar diretamente o tempo dedicado à análise, a qualidade dos pareceres e a própria sustentabilidade do exercício da função. Chama atenção, ainda, que os estados que adotam modelos de pagamento por blocos ou valores fixos agregados apresentam, em média, os menores valores por projeto, reforçando o argumento de que esse formato aprofunda a precarização do trabalho do parecerista.

A análise das exigências mínimas para atuação como parecerista nos editais estaduais da PNAB, desconsiderando Bahia e São Paulo por ausência de informações públicas, revela um baixo nível de institucionalização de critérios de qualificação profissional. Embora a maioria dos editais apresente tabelas de pontuação curricular com nota de corte para fins de classificação, observa-se que, em diversos casos, essas tabelas operam mais como instrumentos formais de ranqueamento do que como mecanismos efetivos de filtragem e seleção. No que se refere à experiência mínima na

área cultural, os requisitos, quando existentes, tendem a estabelecer patamares reduzidos, geralmente limitados a poucos anos de atuação, ampliando excessivamente o universo de profissionais aptos à classificação. De modo semelhante, a exigência de experiência prévia como parecerista é pouco frequente e, quando prevista, costuma demandar um número baixo de processos avaliados, insuficiente para assegurar familiaridade com procedimentos, critérios de julgamento e responsabilidades inerentes à função.

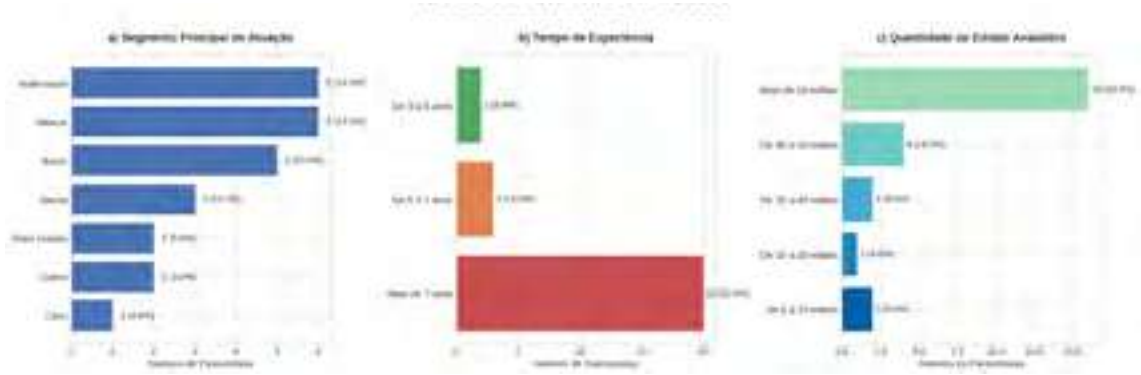
Gráfico 2 - Comparação das exigências de experiência nos estados com dados informados.



Fonte: elaboração própria.

Cabe destacar que, em alguns editais, além da pontuação curricular, são previstas condições mínimas adicionais para habilitação, o que, em tese, poderia elevar o nível técnico do corpo de pareceristas. Contudo, tais condições são, em geral, pouco exigentes e não mitigam a ampla margem de classificação observada. Esse problema se agrava nos estados que adotam sorteio como critério para definição da ordem de convocação, uma vez que, nesse contexto, a fragilidade dos requisitos mínimos potencializa o risco de seleção aleatória de profissionais com baixa experiência relativa.

Gráfico 3 - Perfil dos pareceristas entrevistados.

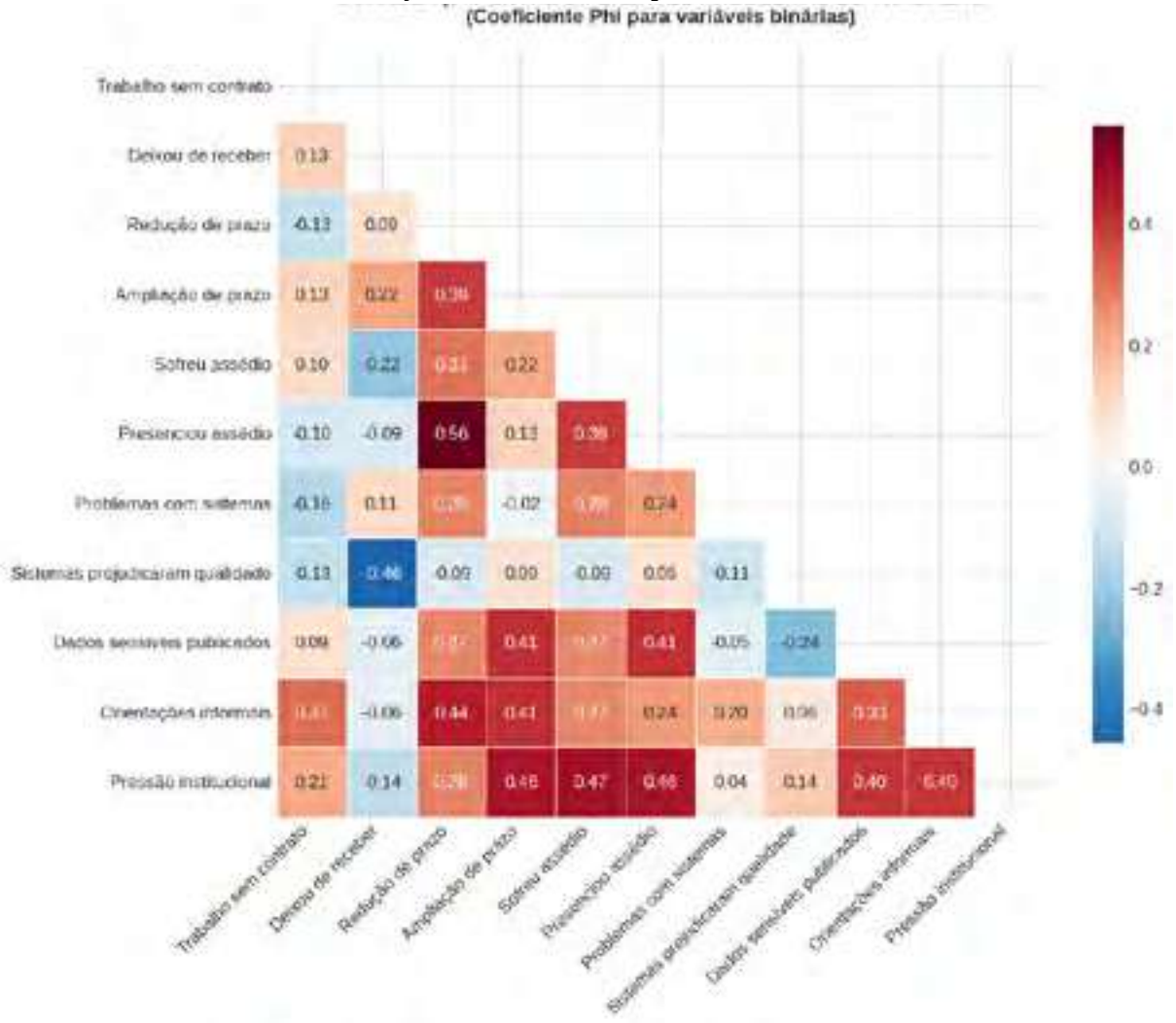


Fonte: elaboração própria.

Na etapa seguinte da pesquisa, o foco desloca-se para os dados obtidos diretamente junto aos pareceristas que atuaram no Ciclo 1 da PNAB. Trata-se de um levantamento primário, realizado por meio de questionário estruturado, com o objetivo de reunir informações sobre o perfil profissional desses agentes, considerando seu segmento principal de atuação, tempo de experiência na área cultural e histórico de participação em processos de avaliação de editais. O conjunto de dados apresentado a seguir refere-se a 25 pareceristas respondentes e deve ser compreendido como um recorte específico, vinculado ao universo alcançado pela pesquisa. As informações sistematizadas nesta etapa buscam oferecer uma base descritiva para a compreensão das

características dos profissionais envolvidos nos processos de seleção da PNAB, servindo de subsídio para as análises subsequentes[2].

Gráfico 4 - Correlação entre diferentes problemas de trabalho.



Fonte: elaboração própria.

A tabela apresenta a correlação entre diferentes problemas relatados pelos pareceristas, calculada a partir do coeficiente Phi, adequado para variáveis binárias. Os resultados indicam a presença de associações recorrentes entre determinados tipos de

[2] A pesquisa contou com a colaboração do Fórum Nacional de Pareceristas, do qual este autor também é membro. O Fórum Nacional de Pareceristas da Cultura é uma entidade criada em 2017 por um grupo de pareceristas preocupados com as questões que surgiam do exercício de sua função e como elo primordial na cadeia de produção dos projetos culturais incentivados e as políticas públicas que visam seu fomento e democratização.

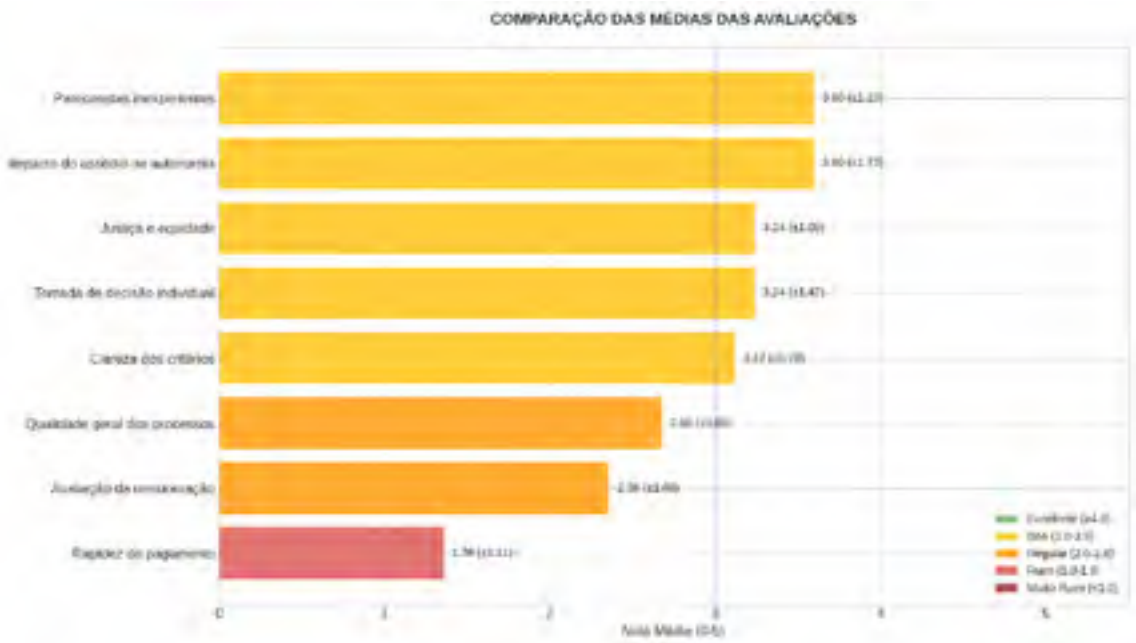
ocorrência, sugerindo que esses problemas tendem a se manifestar de forma combinada nos processos analisados. Observa-se correlação elevada entre redução de prazo e ampliação de prazo (φ = 0,39), indicando instabilidade na gestão dos cronogramas. A redução de prazo também apresenta associação expressiva com presenciar assédio (φ = 0,56) e com orientações informais (φ = 0,44), sugerindo contextos de trabalho marcados por improvisação e fragilidade procedimental. A ampliação de prazo aparece correlacionada com dados sensíveis publicados (φ = 0,41) e com orientações informais (φ = 0,41), reforçando a coexistência entre falhas administrativas e exposição indevida de informações.

Os indicadores relacionados a assédio, tanto sofrer quanto presenciar, apresentam correlações relevantes com pressão institucional (φ = 0,47 e φ = 0,46, respectivamente), bem como entre si (φ = 0,39), apontando a recorrência desses fenômenos em ambientes similares. A pressão institucional também se associa de forma consistente a orientações informais (φ = 0,40) e à publicação de dados sensíveis (φ = 0,40). Problemas relacionados aos sistemas e plataformas digitais apresentam correlações moderadas com redução de prazo (φ = 0,28), sofrer assédio (φ = 0,28) e presenciar assédio (φ = 0,24). Já a variável “sistemas prejudicaram a qualidade” mostra correlações mais fracas ou negativas, destacando-se a associação negativa com deixar de receber (φ = –0,46). De modo geral, a matriz evidencia que os problemas relatados ocorrem interligadamente, especialmente aqueles relacionados à gestão de prazos, pressão institucional, orientações informais e assédio, compondo um quadro de fragilidades estruturais nos processos de trabalho analisados.

O gráfico a seguir sintetiza as respostas dos pareceristas a um conjunto de questões avaliadas em escala de 0 a 5, permitindo observar a distribuição das médias e a variabilidade das percepções sobre diferentes dimensões do trabalho no Ciclo 1 da PNAB. As maiores médias concentram-se em “trabalho com pareceristas inexperientes” (3,60) e “impacto do assédio na autonomia técnica” (3,60), ambas situadas na faixa considerada boa, com desvios-padrão elevados, indicando heterogeneidade nas experiências relatadas. Em seguida, aparecem “justiça e equidade do processo

avaliativo” (3,24) e “tomada de decisão individual diante de lacunas do edital” (3,24), também com médias acima do ponto central da escala, sugerindo recorrência dessas situações nos diferentes contextos analisados. A clareza dos critérios de avaliação apresenta média de 3,12, próxima ao limite inferior da faixa “boa”, com menor dispersão relativa, indicando percepções um pouco mais homogêneas entre os respondentes. Já a qualidade geral dos processos de seleção obtém média de 2,68, posicionando-se na faixa regular.

Gráfico 5 - Avaliação em escala de problemáticas inerentes ao trabalho.



Fonte: elaboração própria.

As avaliações mais baixas concentram-se nos aspectos diretamente relacionados à remuneração. A avaliação da remuneração registra média de 2,36, enquanto a rapidez do pagamento apresenta a menor média de todo o conjunto (1,36), situada na faixa ruim, com alta variabilidade, o que aponta diferenças significativas entre os estados e experiências individuais. De forma geral, os dados evidenciam contrastes entre dimensões procedimentais e institucionais — avaliadas majoritariamente entre regular e boa — e os aspectos financeiros e operacionais, que concentram as piores avaliações na escala adotada.

Considerações finais

Este artigo buscou analisar a implementação da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) a partir de um elemento operacional central, porém frequentemente invisibilizado: a atuação dos pareceristas responsáveis pela avaliação técnica dos projetos. Os resultados demonstram que, entre o desenho normativo da política e seus resultados, interpõe-se um complexo e heterogêneo conjunto de atividades-meio, cuja qualidade institucional é decisiva para a efetividade do fomento cultural.

As evidências coletadas apontam para um cenário de significativa fragilidade. A quase unanimidade dos estados na opção por externalizar a análise técnica atesta o reconhecimento da necessidade de imparcialidade e especialização. Contudo, a forma como essa contratação é realizada — marcada pela heterogeneidade de instrumentos jurídicos, pela utilização de modelos remuneratórios que desconsideram a complexidade do trabalho intelectual e pela ausência de parâmetros nacionais mínimos — revela uma zona cinzenta na administração da política. Esta se traduz em condições de trabalho precárias, com prazos exíguos, exposição a pressões institucionais e, em casos reportados, a situações de assédio, que impactam diretamente a autonomia e a qualidade do julgamento técnico.

Conclui-se, portanto, que os desafios da PNAB não se restringem à dimensão orçamentária ou à capilaridade na distribuição de recursos. Eles residem, em grande medida, na infraestrutura institucional da avaliação. A discricionariedade técnica, inerente e desejável na análise de projetos culturais, é exercida sob condições que podem minar sua legitimidade, reproduzir injustiças e comprometer o potencial transformador da política. Assim, para que a PNAB cumpra plenamente seus objetivos de democratização, descentralização e fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura, é imperativo que o desenho e o monitoramento das políticas culturais passem a incorporar de forma estrutural a governança das suas atividades de operacionalização. Sugere-se, como caminhos para o fortalecimento da política: (i) a construção, em âmbito nacional, de diretrizes referenciais para a contratação e remuneração de pareceristas, considerando a complexidade do trabalho; (ii) a promoção de capacitação e a

institucionalização de bancos de especialistas com critérios transparentes e periódicos de atualização; e (iii) a garantia de maior transparência e publicização dos dados relativos a todas as etapas dos processos seletivos, incluindo contratos, valores e critérios de distribuição de projetos entre avaliadores.

Em última instância, o sucesso de uma política pública de fomento como a PNAB será medido não apenas pelo volume de recursos transferidos ou projetos apoiados, mas pela confiança que artistas, grupos culturais e a sociedade em geral depositam na integridade, equidade e qualidade técnica dos processos que definem o acesso a esses recursos. Investir na qualidade e na dignidade das condições sob as quais essa avaliação ocorre é investir no próprio cerne da democracia cultural.

Referências Bibliográficas

BRASIL. *Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993*. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8666cons.htm. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. *Lei nº 14.133, de 1º de abril de 2021*. Lei de Licitações e Contratos Administrativos. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/l14133.htm. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. *Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022*. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. *Decreto nº 11.740, de 18 de outubro de 2023.* Regulamenta a Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022, que institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11740.htm. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. *Lei nº 14.903, de 27 de junho de 2024.* Estabelece o marco regulatório do fomento à cultura, no âmbito da administração pública da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios. Disponível em: https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.903-de-27-de-junho-de-2024-568649644. Acesso em: 8 fev. 2026.

BRASIL. *Decreto nº 11.453, de 23 de março de 2023.* Dispõe sobre os mecanismos de fomento do sistema de financiamento à cultura. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11453.htm. Acesso em: 8 fev. 2026.

LIPSKY, Michael. *Burocracia de nível de rua*: dilemas do indivíduo nos serviços públicos. Tradução de Arthur Eduardo Moura da Cunha. Brasília: Enap, 2019.

OBSERVATÓRIO DA ECONOMIA CRIATIVA. *Pesquisa fomento às artes no Brasil:* boletim de resultados preliminares 3: tendências do fomento às artes nos editais da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura dos estados e do Distrito Federal – Ciclo 1. Coordenação: Daniele Pereira Canedo; Caroline Fantinel. Santo Amaro, BA: Observatório da Economia Criativa; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2025.

MESA XX

Patrimônio IV

GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E A BUROCRACIA DO TOMBAMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O HOTEL GLÓRIA (PONTE NOVA/MG) SOB A ÓTICA DA AGÊNCIA SOCIAL.

Matheus de Oliveira[1]

RESUMO:
Este artigo analisa a gestão do patrimônio cultural criticando o Discurso Autorizativo do Patrimônio (DAP), que prioriza a materialidade e narrativas elitistas. Através do estudo de caso do Hotel Glória (Ponte Nova/MG) e do conceito de "restos" (DEBARY, 2017), a pesquisa investiga como a história oficial silencia memórias marginalizadas. O hiato de 23 anos no processo de tombamento revela a hegemonia da lógica burocrática e a baixa participação social, enfraquecendo o valor afetivo do bem. Conclui-se que o patrimônio transcende a conservação material apenas quando ativado pelo uso e pela capacidade de agência (SMITH, 2021), convertendo-se de objeto estático em dispositivo político de mobilização e ressignificação social.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural; Hotel Glória; Agência Social; Gestão do Patrimônio

Introdução

Este estudo fundamenta-se primordialmente na práxis, emergindo da experiência direta na gestão do patrimônio cultural municipal. A imersão nesse cenário institucional instiga uma reflexão acadêmica sobre o manejo dos "restos" (DEBARY, 2017) — os fragmentos materiais e as lacunas narrativas que sobrevivem aos processos de patrimonialização. Tal investigação observa com rigor as tensões cotidianas entre processos gerenciais e a multiplicidade de interesses conflitantes no campo preservacionista.

A problemática central ancora-se na crítica ao Discurso Autorizado do Patrimônio (SMITH, 2021), cuja hegemonia da dimensão material frequentemente

[1] Bacharel em Ciências Sociais e Mestrando em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania pela Universidade Federal de Viçosa. Chefe do Departamento de Cultura e Patrimônio na Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio de Ponte Nova/MG. E-mail: deoliveiramatheus54@gmail.com

resulta em diretrizes rígidas e desconectadas da realidade local. Essa abordagem institucional tende a mitigar a identificação social com o bem tombado, dificultando sua apropriação e sensibilização quanto ao uso.

Como objeto de análise, escolheu-se o tombamento do Hotel Glória, localizado em Ponte Nova/MG. O objetivo é compreender o ato administrativo do tombamento não como um ponto final — frequentemente reduzido à validação de uma "história oficial" por meio de dossiês técnicos —, mas como um ponto de partida. O trabalho está estruturado em dois eixos principais: Primeiramente, com base em autores como Debary (2017), Smith (2021), Gonçalves (2004) e Appadurai (2021), investigam-se as lacunas presentes no dossiê de tombamento do Hotel Glória. A análise aponta como o foco excessivo na materialidade e a limitada participação social acabam reforçando representações de singularidade em detrimento de seu uso social. No segundo momento, Sob a perspectiva de Lipsky (2019), examina-se o papel do gestor como burocrata de nível de rua, explorando como sua discricionariedade influencia a implementação das políticas de preservação.

Em suma, o artigo defende que a gestão patrimonial deve transcender a dimensão cartorial, encarando o tombamento como um processo contínuo de ressignificação. O patrimônio, portanto, consolida-se apenas quando transmutado em ferramenta cultural ativa na negociação do passado dentro do presente.

Gestão do patrimônio cultural: o que fazer com os “restos”?

A gestão do patrimônio cultural frequentemente distancia-se dos conceitos de memória e valor ao reduzir-se à burocracia da proteção estatal. No entanto, ao propor uma interlocução entre a prática institucional e o referencial de Debary (2017), emerge a categoria dos “restos” como processo de ressignificação. Na gestão pública, lidar com esses restos implica enfrentar tanto a materialidade remanescente dos edifícios quanto as lacunas das narrativas oficiais.

O tombamento, sob a ótica do Discurso Autorizado do Patrimônio (SMITH, 2021), é comumente percebido como um estágio final de “suspensão da destruição”

(GUILLAUME, 1980), onde a documentação técnica chancelada encerra o debate histórico. Essa cristalização monumental, como sugere Cândido (2018) a partir de Debary, pode paradoxalmente eliminar o dever de lembrar ao excluir o que não está representado, institucionalizando o esquecimento de camadas sociais não heroicas.

O caso do Hotel Glória (Ponte Nova/MG) exemplifica essa tensão. Edificação neoclássica que simboliza o apogeu econômico e atravessou períodos de abandono até seu restauro, o hotel suscita questionamentos que transcendem o ato administrativo: o que fazer após o tombamento? A análise dos "restos" — o que sobra da canonização do bem — abre espaço para questionar a hegemonia material e aproximar o patrimônio da comunidade, evitando o ciclo de "ressurreição e abandono".

Apoiado em Appadurai (2021), compreende-se que tais edificações, originalmente símbolos de poder econômico, só se convertem em patrimônio através de uma construção cultural contínua. Assim, o objetivo não é apresentar um "caso de sucesso" ou novas certificações, mas explorar as nuances da gestão que encara o tombamento não como um fim, mas como uma ferramenta de negociação de significados no presente.

A Trajetória e a "Vida Social" do Hotel Glória

O centenário do Hotel Glória (Ponte Nova/MG), em 2025, sintetiza as tensões entre a opulência neoclássica do apogeu agroindustrial e a subsequente decadência ligada ao desmonte ferroviário. Inaugurado em 1925 sob a égide da elite política e econômica, o edifício consolidou-se no imaginário popular como um ícone de modernidade e luxo no estilo eclético (ALBUQUERQUE, 2015), reflexo da "revolução industrial" local impulsionada pela *Leopoldina Railway*.

Contudo, a análise do inventário municipal (PONTE NOVA, 2008) revela que a patrimonialização do bem priorizou especificidades arquitetônicas e a memória das elites agrárias (VILLAR, 2010), forjando um sentimento identitário baseado em um "passado maravilhoso" (D’ALESSIO, 2012). Essa narrativa oficial opera o que

Lowenthal (2012) descreve como uma mistura de ideal de grandeza e nostalgia, silenciando camadas sociais periféricas. O tombamento, ao privilegiar a monumentalidade, promoveu o apagamento de vivências marginais — como a boemia da Vila Alvarenga e o cotidiano dos trabalhadores[2] — e a manutenção de mitos valorativos, como a suposta instalação do primeiro elevador de Minas Gerais (ALBUQUERQUE, 2015).

Embora o suporte material (MENEZES, 1984) remeta à *Belle Époque* da cidade mineira, a trajetória de abandono e o recente restauro evidenciam que a memória é um processo de negociação contínua. O desafio da gestão reside em confrontar a "história oficial" da glória com a realidade da decadência, integrando as narrativas marginalizadas para que o patrimônio deixe de ser apenas um símbolo de poder pretérito e se torne um espaço de reinterpretação e uso social contemporâneo.

A singularização do Hotel Glória

A transformação do “ser” patrimônio resulta da combinação entre a historicidade do bem e os processos burocráticos que culminam no que Appadurai (2021) define como singularização, ou, como conhecemos, o tombamento. O Hotel Glória, outrora apenas um edifício, converte-se em um objeto único, insubstituível e inegociável em termos de seu valor cultural. Ao contrastar as observações de Appadurai com a trajetória do hotel, percebe-se que sua função econômica foi gradualmente substituída por uma função simbólica. Durante sua construção, o hotel possuía um "valor de mercadoria", mas, com o passar do tempo e o período em que permaneceu fechado, passou a ser atribuído a ele um valor cultural, representando o passado ao qual está associado.

[2] A Vila Alvarenga foi ponto da boemia, que sempre viveu às margens da lei [...] Tratava-se de um conjunto de casas que surgiram ao longo das décadas de 1940 e 1960 entre a linha férrea, a estação e o Rio Piranga, ponto de concentração de botecos e meretrícios, locais escusos e mal afamados, mas frequentados pelas personalidades da cidade. [...] Nos estudos sobre Ponte Nova, não há muitas alusões sobre as trajetórias dessas prostitutas ou dos vendedores de bebidas. Os estudos convencionais preferem silenciar sobre essa temática, nem tanto por uma questão moralista, mas sim por uma conveniência política. (PONTE NOVA, 2016, p. 41)

Gonçalves (2004) chama a atenção para o discurso da noção de “perda” estabelecido nos primórdios da institucionalização das políticas públicas voltadas para o tema, no século XX. Esta retórica era utilizada para enfatizar a necessidade imediatista de se criar uma “identidade nacional”, que supostamente ainda não estava definida. A noção da “perda” justificou os processos de tombamento, concebendo o patrimônio cultural, como algo congelado no tempo e que deva permanecer dessa forma, na busca de resgatar e/ou conservar valores da época da sua construção. Este entendimento é observado por Gonçalves (2015), sob a ótica de Hertog (2003), nas quais os patrimônios são como “sintomas” das formas como experimentamos o tempo. Ele chama atenção como os modernistas possuíam certa obsessão sobre a "perda" do patrimônio, que acoplada a um regime moderno de historicidade, o presente é percebido como uma fonte de destruição do passado. Tais elementos seriam os justificadores pela ânsia do tombamento dos bens materiais, considerando-os “objetos de desejo” sobre “ o passado nacional”. Nessa perspectiva, a permanência desses objetos está profundamente vinculada à preservação da memória e da identidade, sendo que sua destruição poderia resultar no esquecimento.

Neste ponto, retomamos Debary e sua atribuição de valor aos restos como ativadores da memória. Através da construção deteriorada, o imaterial (lembranças) se manifesta, contribuindo para as narrativas que são criadas. Essa ideia reforça o entendimento sobre a construção do discurso em torno da retórica da perda, fundamentada na materialidade do patrimônio. Assim, o ato de singularizar, apesar das memórias atribuídas, está mais vinculado e interessado na construção, pois é por meio dela que se torna possível uma ressignificação.

A crítica ao processo de singularização está no fato de também haver uma singularização na história e na memória da edificação, criando-se o que conhecemos como a “história oficial”. No artigo “O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição”, Goncalves (2015) traz a discussão sobre a possibilidade de pensar o patrimônio não como algo estático e engessado a ponto de não ser alcançado, mas como um campo conflituoso e de infinitas problematizações. Dessa forma, para além da

materialidade, um patrimônio se forma também através dos seus usos e não somente o simples fato de existirem (SMITH, 2021):

> Patrimônio apenas se torna patrimônio quando é usado, quando se transforma em uma ferramenta cultural na negociação do significado que o passado tem no presente. Algo trancado em um cofre de um museu, ou uma partitura musical jamais cantada não é patrimônio – eles são patrimônio apenas quando usados ou cantados para ajudar a mediar o significado do passado no presente.(SMITH, 2021,p.142)

Ulpiano Meneses[3], brilhantemente, chama a atenção para a problemática sobre a atribuição de valor no campo do patrimônio cultural e como possui diferentes entendimentos entre quem herda, quem escolhe e quem o vive. Jimenez (2017) ao citar Hafstein, aponta:

> No fim das contas, os processos de patrimonialização nos dizem sobre ação e agência; o patrimônio tem muito mais a ver com mudança, com sua capacidade de mobilizar pessoas e recursos, de mudar discursos e transformar práticas, do que com conservação, fossilização e perpetuação. (JIMENEZ p.3, 2017, tradução nossa)

Neste processo de Tombamento como "Regime de Valor" Especial, o discurso autorizativo do patrimônio é intrínseco à discussão sobre a singularização do Glória. O foco na atenção no material, interpretando o patrimônio como algo estático e herdado, servindo de suporte para uma educação que crie um sentido de identidade única. Quando discorremos sobre a formação da paisagem local e as memórias perpetuadas no imaginário popular sobre o Glória, aferimos o quanto desse discurso autorizado está presente na sua constituição. Outrossim, ao lermos o seu dossiê de tombamento deparamos com mais informações sobre a sua arquitetura, do que sobre a construção da memória local sobre o bem, enfatizando que este discurso autorizado tende a reforçar a legitimidade de narrativas históricas consensuais ou recebidas (Smith 2021,p.146).

> “No que Smith chamou de "discurso autoritativo do patrimônio" (Smith, 2006, 2011; Smith e Waterton, 2009), predominou uma forma de compreender o patrimônio na qual o antigo, o grandioso, o monumental e o prestigioso foram privilegiados como valores

[3] Professor Emérito da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, um dos grandes pensadores sobre as práticas de preservação do Patrimônio Cultural. Neste trabalho, utilizamos das suas teorias para a discussão sobre à noção tradicional de patrimônio.

> intrínsecos desses objetos, visto que a materialidade também costumava ter precedência (Choay, 2001)" (JIMENEZ, 201, p.4, tradução nossa)

Um patrimônio vai além da sua dimensão material, formando-se principalmente pelos seus usos e pela sua capacidade de se converter em uma ferramenta cultural. É no ato de ser usado ou executado que o patrimônio auxilia na negociação do significado do passado no presente, superando o simples fato de existir (SMITH, 2021). Gonçalves (2007) aborda o deslocamento do regime de valor do mercadológico para a reapropriação do simbólico, destacando o tombamento como uma ferramenta essencial na formação da coletividade local. Esse processo ocorre ao reunir informações sobre o bem a ser patrimonializado e sua conexão com a história local, promovendo um diálogo entre patrimônio e identidade coletiva.

Ainda em Gonçalves (2007), há uma reflexão significativa sobre como os patrimônios representam mais do que eles próprios, oferecendo uma experiência que remete ao passado. Por meio desses fragmentos, alimentam-se tanto a memória quanto as projeções relacionadas a esses bens. É a partir dessas projeções que se inicia a sua constituição como patrimônio e os usos subsequentes, conduzidos pelos órgãos competentes, que definem seu propósito de articular identidade e memória.

Nessa toada, um dos questionamentos que surgem são como os processos de gestão influenciam na patrimonialização dos bens culturais, considerando as demandas burocráticas existentes e as dificuldades de entendimento acerca do que se deve proteger.

A burocracia para o tombamento e participação social

Até o momento, toda a análise foi fundamentada em estudos críticos sobre os processos de patrimonialização no campo teórico. No entanto, neste segmento do artigo, pretendo explorar a dimensão prática, abordando a agência responsável por definir o que será considerado patrimônio cultural e as perspectivas de uso relacionadas ao caso estudado.

O Hotel Glória foi tombado em 1992, porém, apenas em 2015 o processo foi devidamente regulamentado, seguindo os padrões burocráticos estabelecidos pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG).[4]

O dossiê de tombamento do Hotel Glória representa o documento que formaliza o discurso autorizativo do patrimônio. Além da documentação administrativa indispensável para a concretização da proteção estatal, percebe-se uma forte ênfase no aspecto material, enquanto as referências ao imaterial são escassas. Nota-se uma tensão no discurso oficial construído, conforme mencionado anteriormente, em que prevalece uma narrativa gloriosa (com o perdão do trocadilho), fortemente associada à elite local.

Um ponto interessante é a ampla preocupação com as intervenções que podem ser realizadas na edificação, seguindo as diretrizes estabelecidas. No entanto, nenhuma delas sugere ou menciona a necessidade de refletir sobre os seus usos ou sobre como atrair a população para vivenciá-lo. Não descarto que o leitor possa questionar que, por se tratar de uma bem material, a preocupação deve ser sobre a integridade do material, em relação às memórias e discursos criados. Contudo, este trabalho segue o caminho para travar um embate com este discurso oficial. Afinal, o patrimônio, só é patrimônio, quando vivido (SMITH, 2021).

Para refletir sobre essa vivência, é fundamental analisar o próprio processo de patrimonialização, observando como a agência do Estado o direcionou até alcançar o resultado final que estamos criticando. Portanto, proponho focarmos a discussão no percurso, e não apenas no desfecho do processo de tombamento.

Conforme mencionado, o processo de tombamento segue uma padronização estabelecida, o que tem gerado diversas discussões tanto no meio acadêmico quanto no campo prático. Essas discussões abordam os impactos dessa padronização criada pelo IEPHA e como ela pode afastar esses processos das particularidades e necessidades da realidade local.[5]Sem ignorar a eficácia da descentralização promovida pelo ICMS

[4] O IEPHA-MG coordena uma relevante política de incentivo à municipalização das políticas públicas voltadas ao patrimônio cultural: o programa ICMS Patrimônio Cultural. Esse programa estabelece diretrizes para os processos de tombamento, inventários e registros, além de oferecer um mecanismo de financiamento por meio do imposto estadual.

[5] Lira, Azevedo e Cardozo chamam de “Política de Cartilha”, na qual a burocracia municipal existe, apenas, para a adequação aos critérios do IEPHA, objetivando o incremento das receitas por meio dos

Cultural (Lira et al., 2014), busca-se realizar uma análise crítica para verificar se a preservação é conduzida de forma mecanizada ou se realmente se configura como uma política pública integrada aos interesses e necessidades municipais.

A lógica argumentativa de Lira, Azevedo e Cardozo é que os critérios do programa acabam por reforçar o tombamento como o principal critério para pontuação, levando a tombamentos demasiados, no sentido de que atendem apenas às diretrizes, mas desconsideram a singularidade do próprio município sobre a sua real importância, e de como se deu este processo, ou seja, se teve uma verdadeira intenção de preservação e a participação da sociedade.

Existem diversos aspectos no processo de tombamento que corroboram a tese apresentada. Ao analisarmos a data de tombamento, em 1992, e observarmos que sua regulamentação ocorreu apenas em 2015, fica evidente que, nesse intervalo, tanto a edificação quanto o processo de tombamento permaneceram em segundo plano.

Ao analisarmos as atas do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural referentes ao ano da regulamentação do tombamento, constatamos que, na ata de aprovação, a discussão se limitou ao perímetro do tombamento e suas implicações. Oficialmente, não há registros de questionamentos sobre a escolha do tombamento, o que sugere um certo consenso e coesão em torno da decisão. Contudo, observa-se também uma escassez de debates sobre a história registrada no dossiê, deixando lacunas importantes na análise histórica.

Não somente a expectativa, quanto à representação dentro dos conselhos, por parte da sociedade civil sejam mais fortes e atuantes, considerando que estes são extensões do pleno direito a cidadania e, ao mesmo tempo, mais próximos do habitante local, o principal sujeito da cultura (MENESES, 2006, p. 37), cujas tradições atualizam os nexos entre sua identidade e o lugar em que vivem (LEITE, 2004, pp. 286- 287). O campo do patrimônio cultural é marcado por ser uma arena de disputa, onde tensões emergem entre os diferentes setores da sociedade. Por outro lado, é “nas experiências de

repasses e os municípios distanciando-se das suas características, tanto no campo burocrático, quanto no cultural.

preservação realizadas pelos municípios (…) que as possibilidades de atribuição de sentido patrimonial a edificações podem chegar mais facilmente a novos patamares de reconhecimento, ligado à imensa gama de práticas sociais que marcam a vida urbana" (MARINS, 2008, p. 161).

Abordando de maneira quantitativa a tabela abaixo traz de forma explícita a baixa participação social na tomada de decisão do conselho sobre o tombamento:

TABELA 1 - RELAÇÃO DOS PARTICIPANTES NA REUNIÃO DO CONSELHO DE PATRIMÔNIO

Ata	N° Total de Presentes	Porcentagem em relação ao número total de Conselheiros (12)	N° Total de presentes da Sociedade Civil (6)	Porcentagem de presentes da Sociedade Civil em relação ao número de Conselheiros Presentes na Reunião
27/11/2015	**7**	**58,3%**	**2**	**28,57%**

Fonte: Elaborado pelo autor.

A baixa participação da sociedade civil pode ser atribuída, em grande parte, à limitada discussão sobre o processo de tombamento. Evelina Dagnino (2002) destaca os principais desafios que os instrumentos de democracia participativa impõem à sociedade civil, como a necessidade de qualificação técnica e política, a pouca rotatividade entre seus representantes e o desconhecimento sobre a tecnoburocracia estatal. Além disso, o processo de tombamento envolve uma série de exigências formais que precisam ser cumpridas. No entanto, é fundamental considerar que a discussão sobre os usos e os discursos que transformam um espaço em patrimônio está

profundamente ligada à memória afetiva dos habitantes e à apropriação e utilização de determinados locais na cidade (PAIVA, 2017).

À luz das ideias de Ulpiano Meneses, sobre a seleção do que deve ser protegido e o poder declaratório do Estado na atribuição de valor, evidencia-se o confronto entre "valor técnico" e "valor social". Nesse contexto, surgem disputas acerca do que merece proteção e das razões que justificam essa escolha. Em tais processos, a participação popular desempenha um papel fundamental para compreender formas de como usam ou se vinculam a um bem. O esvaziamento da participação nesses processos tende a fortalecer premissas mais conservadoras, privilegiando especialistas (podemos ler também gestão municipal e/ou empresas de consultoria) como as pessoas mais apropriadas para se vincular e salvaguardar o patrimônio.

Nessa toada, um dos questionamentos que surgem são como os processos de gestão influenciam na patrimonialização dos bens culturais, considerando as demandas burocráticas existentes e as dificuldades de entendimento acerca do que se deve proteger. Como já exposto, existe todo um arcabouço legal e práticas de gestão que são bem definidas, ao mesmo tempo que o reconhecimento do patrimônio cultural deve partir da sociedade, já que demanda um valor afetivo (MENESES, 2009).

Dessa forma evidencia:

> "o caráter substancial dos agentes locais na definição de políticas de preservação e valorização e apontando a necessidade absoluta de ouvi-los, bem como honrar seu papel decisivo na manutenção dos suportes patrimoniais e na integração dos mesmos na vida social" (MARINS, 2008, p.166)

Se o dossiê de tombamento do Hotel Glória e o Discurso autorizativo do Patrimônio tentam congelar o passado, a teoria do uso e da agência nos oferece uma saída. O patrimônio apenas se torna patrimônio quando é usado, quando se transforma em uma ferramenta cultural na negociação do significado que o passado tem no presente. Assim, a questão da gestão não é mais sobre o tombamento, mas sobre como o Hotel Glória, agora um resto singularizado, pode mobilizar pessoas e transformar práticas, para além da mera conservação.

O papel do Burocrata do patrimônio

Apesar da baixa participação, torna-se essencial refletir sobre o papel dos burocratas responsáveis pela implementação, considerando a vasta literatura disponível acerca dos processos de patrimonialização, burocratização e participação nos conselhos de patrimônio. Nesse contexto, proponho uma análise centrada no servidor vinculado à pasta do patrimônio cultural, sob a ótica de Michael Lipsky e sua teoria sobre a burocracia de nível de rua. Lipsky identifica essa burocracia como as organizações e os agentes que atuam diretamente na entrega de políticas e serviços públicos aos cidadãos (Cavalcanti; Lotta; Pires, 2018). Como destacado por Lotta (2012), é crucial examinar o papel dos burocratas no processo de implementação e como sua atuação pode influenciar a execução de políticas públicas. Assim, ao trazer para o debate os processos de patrimonialização, é indispensável analisar quem os conduz e de que maneira esse papel pode impactar as disputas de interesses que permeiam o campo do patrimônio cultural.

Nesse olhar para a realidade local, vale destacar o papel do agente burocrata a frente da pasta do patrimônio cultural, na qual depara com as dualidades, conflitos e interesses políticos e econômicos que permeiam a seara do patrimônio cultural, como bem explicita Rodrigues (2012)[6]:

> Para quem atua como *policy maker* da política patrimonial não é nada confortável enfrentar essas clivagens e, muitas vezes, ver-se presa nas poderosas armadilhas da parafernália teórico-metodológica empregada para justificar escolhas técnicas e políticas coalhadas de subjetividade. No entanto, mais difícil ainda, é, por vezes, enfrentar a estupefação e a incredulidade de outros "agentes do campo" quando nos propomos subverter as prioridades da política. (RODRIGUES, 2012, p.113)

Partindo do princípio da discricionariedade, Lipsky (2019) destaca que as ações do agente, dentro dos processos estabelecidos, acabam por refletir o comportamento e, em certa medida, o posicionamento da própria agência em que atua,

[6] Rodrigues, Fabíola; A patrimonialização do cotidiano: desafio para as políticas públicas. **Revista Rua**. Campinas.Número 18. Volume 2. Novembro 2012. Disponível em: https://www.labeurb.unicamp.br/rua/anteriores/pages/home/lerArtigo.rua?id=138&pagina=3. Acesso em: 03 de setembro de 2025.

> Ou seja, para compreender a ação efetiva do Estado, pressupondo que os implementadores o representam e por ele respondem, é necessário entender justamente a ação e a interação realizadas por esses implementadores. Ao mesmo tempo, essa análise possibilita-nos preencher a lacuna apontada, por permitir compreender como questões institucionais e de contexto interferem na ação do implementador. (LOTTA, 2012, p.2)

No contexto analisado, a atuação do agente do patrimônio cultural está intrinsecamente vinculada às decisões sobre o que deve ou não ser preservado, abrangendo os regimes de gestão de atribuição de valor e os desafios diários no relacionamento entre a agência e a sociedade. As escolhas relacionadas à patrimonialização estão diretamente associadas à discricionariedade, na qual o agente responsável desempenha um papel mediador, buscando equilibrar possíveis conflitos entre os grupos impactados, sejam eles positivos ou negativos, e definindo os rumos do processo. Tomando como exemplo o caso do Hotel Glória, embora a indicação parta do Conselho de Patrimônio, cabe ao agente responsável organizar a agenda do conselho e conduzir as discussões, influenciando os temas debatidos e, consequentemente, as decisões sobre o tombamento. Conforme apontado por Lipsky (2019), há autonomia na aplicação das políticas públicas, ou seja, mesmo com os procedimentos regulamentados pelo IEPHA, a autoridade do conselho deliberativo e a vontade política do governo sobre o que preservar, o agente dessa área, diante de regras incompletas ou ambíguas, bem como da influência de suas escolhas individuais, emerge como um ator essencial no processo de patrimonialização.

Meier e O'Toole (2006) destacam que, no contexto da atribuição de valor, a discricionariedade está profundamente conectada aos valores e referências individuais, os quais podem, eventualmente, ser assimilados como valores institucionais. Dessa forma, a influência sobre o processo de tombamento está diretamente vinculada aos valores atribuídos e reconhecidos pelo agente burocrático.

No estudo de caso analisado, observa-se que o Hotel Glória foi tombado em 1992, porém sua regulamentação ocorreu somente em 2015. Esse intervalo de 23 anos evidencia que, durante esse período, tanto a edificação quanto o processo de tombamento não foram tratados como prioridade. A decisão de regulamentar o

tombamento em 2015 reflete uma ação política da gestão ou do burocrata responsável, que redefine os rumos do objeto em questão. A discussão registrada na ata que deliberou o tombamento, ao centralizar o discurso no aspecto material, reforça o discurso autorizativo do Patrimônio. Essa escolha discricionária, ainda que de forma inconsciente, privilegia a proteção técnica em detrimento da vivência social, destacando o embate entre o "valor técnico" e o "valor social".

Apesar da discricionariedade das ações, o servidor da pasta de patrimônio cultural enfrenta tensões que vão desde o campo político até o econômico. Nesse sentido, a própria discricionariedade atua como um mecanismo para equilibrar os discursos antagônicos apresentados diariamente. Conforme registrado na ata de tombamento, embora o foco estivesse na materialidade, o conselho demonstrou preocupação em abordar a área do entorno do tombamento como um espaço comercial já consolidado, considerando que possíveis restrições poderiam impactar negativamente a região. Ainda em Lotta (2012), o burocrata precisa lidar com essas pressões internas e externas, para além dos modelos normativos presentes para a sua ação.

Para isso, conforme abordado inicialmente neste estudo, o tombamento não deve ser encarado como um processo conclusivo, mas como parte do processo de ressignificação de uma edificação, neste caso, o Hotel Glória. Ao discutirmos a discricionariedade envolvida no processo de tombamento, é necessário ir além, como já mencionado, e tratar da ação pós-tombamento. Ou seja, o que fazer com os chamados "restos"? Se o dossiê de tombamento do Hotel Glória e o discurso autorizativo do Patrimônio buscam congelar o passado, a teoria do uso e da agência apresenta uma alternativa. O patrimônio só se torna patrimônio quando é efetivamente utilizado. Assim, a questão da gestão, impulsionada pela discricionariedade do burocrata, deixa de ser apenas sobre o tombamento em si e passa a focar em como o Hotel Glória, agora um "resto" singularizado, pode mobilizar pessoas e transformar práticas, indo além da simples conservação.

Conclusão

A análise do tombamento do Hotel Glória evidencia a persistência do Discurso Autorizativo do Patrimônio (DAP), o qual privilegia uma narrativa heroica e a materialidade estática do bem em detrimento de sua função social. A prevalência do "valor técnico" sobre o "social", frequentemente impulsionada pela burocratização de programas como o ICMS Cultural, revela um campo de debates fragilizado e com baixa participação popular, onde o tombamento é percebido como um fim em si mesmo e não como um processo dinâmico de negociação do passado no presente.

Nesse cenário, a discricionariedade do gestor público emerge como elemento determinante. A atuação desse agente transcende a aplicação normativa, exigindo sensibilidade para mediar as tensões entre as dimensões econômicas e simbólicas. Ao apropriar-se do conceito de "restos" (DEBARY, 2017), a gestão estatal deve olhar para além do vestígio material, questionando as narrativas silenciadas e promovendo a ressignificação do bem por novos grupos sociais.

Em suma, a preservação do Hotel Glória demonstra que o patrimônio é constituído, primordialmente, por seus usos e sua capacidade de agência (SMITH, 2021). O tombamento não deve representar a canonização ou a singularização paralisante do objeto, mas sim um ponto de partida para ativar memórias e adaptar a função social do edifício às demandas contemporâneas, garantindo que o patrimônio atue como ferramenta de engajamento e transformação comunitária.

Conclui-se, portanto, que a eficácia da proteção do Hotel Glória não reside na cristalização de sua arquitetura, mas na capacidade de sua gestão em transitar da materialidade inerte para a agência social. Ao superar a "retórica da perda" e o isolamento burocrático, o gestor público assume o papel de articulador de memórias, utilizando o tombamento não como um selo de intocabilidade, mas como uma plataforma de ativação patrimonial. Sob essa ótica, os "restos" deixam de ser ruínas de um passado glorioso para se tornarem dispositivos de diálogo, permitindo que o patrimônio seja continuamente reconstruído pelas práticas cotidianas e pelas demandas contemporâneas da comunidade, garantindo sua relevância e sustentabilidade simbólica a longo prazo.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Bárbara. Retrato de Glória – A história que marcou a cidade de Ponte Nova. Março, 2015.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas:** as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói:Eduff, 2021.

BRANT, Antônio.Lavoura e Riqueza, voto e poder; uma contribuição para o estudo da história política da Zona da Mata Mineira. Ponte Nova. Sociedade Pró-Memória de Ponte Nova. 1996.

CAVALCANTI, Sérgio; LOTTA, Gabriela S.; PIRES, Roberto Rocha C. Contribuições dos estudos sobre burocracia de nível de rua. In: PIRES, Roberto Rocha C.; LOTTA, Gabriela S.; OLIVEIRA, Vanessa Elias de (Orgs.). **Burocracia e políticas públicas no Brasil**: interseções analíticas. Brasília: IPEA: ENAP, 2018.

DAGNINO, Evelina (Org.). Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil. Rio de

Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. A Antropologia dos restos e o inventário das perdas. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro. v. 24,n.3, p. 282-285, dez.2018. Disponível em: https://orbi.uliege.be/handle/2268/234444. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. Metamorfoses do patrimônio: o papel do historiador. Revista do Patrimônio,nº 34, 2012, p.79-89.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos.A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil.Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 2004 [1996].

GONÇALVES, José Reginaldo Santos.s limites do patrimônio In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, ECKERT, Cornelia & BELTRÃO, Jane (orgs.).Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau. ABA, Nova Letra, 2007.

HARTOG, François. Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 2003.

JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe. El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. In: URTIZBEREA, Iñaki Arrieta (ed.). El género em el patrimônio cultural. Bilbao: Universidad del País Basco, 2017.

LIPSKY, M. **Burocracia de nível de rua:** dilemas do indivíduo nos serviços públicos.Brasília. ENAP, 2019.

LIRA, Rodrigo Anido; AZEVEDO, Nilo Lima; CARDOZO, Hugo Alberto Borsani. O sucesso do ICMS cultural revisado: determinantes e obstáculos da política de municipalização para a proteção do patrimônio cultural do estado de Minas Gerais. Revista Vértices, *[S. l.]*, v. 16, n. 1, p. 127–149, 2014. DOI: 10.5935/1809-2667.20140009. Disponível em: https://editoraessentia.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1809-2667.20140009.. Acesso em: 11 nov. 2025.

LOTTA, Gabriela. O papel das burocracias do nível da rua na implementação de políticas públicas: entre o controle e a discricionariedade. In: FARIA, C. A (org). Implementação de Políticas Públicas. Teoria e Prática. Editora PUCMINAS, Belo Horizonte, 2012

LOWENTHAL, David. “Memória”. In: Como conhecemos o passado. Trad. Lucia Haddad. Revisão Técnica Marina Maluf. Projeto História, São Paulo, (17), nov.1998.PP.75-103

MARINS, P. C. **Novos patrimônios, um novo Brasil?** Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v 29, p. 9-28, 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e Paisagem. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Identidade cultural e arqueologia. Revistado Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 20, p. 33-36, 1984. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat20.pdf. Acesso em 19 de junho de 2025.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. Conferência Magna. PP.25-39. Disponível em:http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/4%20-%20MENESES.pdf. Acesso em 19 de junho de 2025.

PAIVA, Marcelo Cardoso de. Políticas municipais de preservação: perspec tivas de participação social na proteção do patrimônio cultural. Revista Memorare, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 93-119, jun. 2017. ISSN 2358-0593.Disponívelem:http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/5014/3119 Acesso em: 13 de novembro de 2025

PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTE NOVA/MG. Dossiê de tombamento do Hotel Glória Ponte Nova, novembro de 2015.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PONTE NOVA/MG. Dossiê de tombamento do Núcleo Histórico. Ponte Nova, novembro de 2016.

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio. Caderno Virtual de Turismo, vol. 21, n.2, p. 140-154, 2021.

VILLAR, Juliana Padula. Vapor e Movimento: A Estrada de Ferro Leopoldina e a (trans)formação da paisagem no município de Ponte Nova – MG. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal de Viçosa. UFV. 2010.

XAVIER, Almiro Luna. História Local E Identidade: Educação Patrimonial E Cidadania A Partir Da Comunidade De Anna Florência, Ponte Nova (MG). Viçosa,Minas Gerais, 2018. Disponível em: https://locus.ufv.br/items/9c999a43-4b5c-452d-94da-6759b5dd3fa0. Acesso em: 19 de junho de 2025.

O PATRIMÔNIO CULTURAL NAS "BARRAS DOS TRIBUNAIS": A JUDICIALIZAÇÃO DOS BENS TOMBADOS NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Daniel Levy de Alvarenga[1]

RESUMO
Este artigo analisa o fenômeno da judicialização através das ações ajuizadas entre 1989 e 2023, que envolveram o patrimônio cultural tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Estado do Rio de Janeiro. São apresentadas, sinteticamente, as características destas ações, sua distribuição geográfica, quem teve a iniciativa de propor as medidas judiciais, quais foram os fatores que motivaram a propositura das ações e a forma como o Poder Judiciário interpreta e intervém nas questões relacionadas aos bens tombados em nível federal no Estado. A pesquisa sugere que o nível de judicialização pode ser um indicativo de que as políticas públicas implementadas até o momento foram insuficientes para promover a manutenção e conservação destes bens.

PALAVRAS-CHAVE: Judicialização. Políticas Públicas. Patrimônio Material Tombado. Estado do Rio de Janeiro.

Introdução

É perceptível, nos tempos atuais, que o papel do Poder Judiciário na sociedade brasileira vem aumentando. A todo momento surgem notícias de decisões de juízes a respeito de temas sensíveis tais como a pesquisa com células tronco, o uso de algemas na condução de presos, o marco regulatório das redes sociais e das chamadas "Big Techs" e o aborto de nascituros anencéfalos. Por outro lado, a crise de representatividade, de legitimidade e de funcionalidade do Poder Legislativo, incapaz de cumprir a sua função, empurra os grupos sociais e políticos ao Poder Judiciário com o objetivo de obter soluções pontuais para tutelar direitos fundamentais diante da ausência legislativa. Soma-se a isso, a ausência ou ineficácia na execução de políticas públicas pelo Poder Executivo nas diversas áreas de atuação estatal, tais como a educação, a

[1] Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas. Procurador-Seccional da União em Petrópolis/RJ. Coordenador Adjunto de Patrimônio e Meio Ambiente da Procuradoria Regional da União no Rio de Janeiro (AGU). e-mail: dalealva@gmail.com

saúde, a segurança e a cultura, resultando numa busca constante ao Judiciário para a efetivação de direitos constitucionalmente previstos e assegurados.

Neste último aspecto, as políticas públicas relacionadas com o patrimônio cultural não escapam dessa tendência de judicialização.

Em todo o território nacional existem mais de 1.250 (mil e duzentos e cinquenta) bens culturais tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Especificamente no Estado do Rio de Janeiro, o patrimônio tombado pela autarquia é composto por 254 (duzentos e cinquenta e quatro) monumentos, edificações, acervos e coleções, conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, equipamentos urbanos, jardins históricos etc., distribuídos em 25 (vinte e cinco) municípios[2].

Por outro lado, foram propostas na Justiça Federal do Rio de Janeiro, 167 (cento e sessenta e sete) ações judiciais entre 1989 e 2023, envolvendo 94 (noventa e quatro) bens tombados pelo IPHAN no Estado fluminense. Ou seja, 37% destes bens foram objeto de alguma ação judicial perante o Poder Judiciário[3].

Em linhas gerais e sob a perspectiva da atuação governamental, compreende-se a categoria *judicialização* como sendo a ampliação da capacidade de influência dos Tribunais nas políticas públicas estatais e nas estratégias dos agentes sociais (KOERNER, 2013), e o percentual aqui preliminarmente exposto aponta para a necessidade de uma investigação mais atenta a respeito deste fenômeno e seu impacto nas atividades públicas voltadas para o patrimônio cultural tombado pelo IPHAN, especificamente do Estado do Rio de Janeiro, que aparenta ter um nível elevado de ações judiciais relacionadas com o tema.

Pretende-se, neste artigo, apresentar um panorama geral desta judicialização, identificar seus possíveis motivos, analisar a dinâmica deste fenômeno e apontar para algumas consequências da intervenção do Judiciário nas políticas públicas voltadas para os bens culturais materiais acautelados no nível federal no Estado.

---

[2] Considerando os tombamentos definitivos, aprovados, provisórios, emergenciais e rerratificados constantes na "Lista dos Bens Tombados e Processos em Andamento" do IPHAN, atualizada em dezembro de 2025. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126. Acesso em 22 fev. 2026.

[3] Na composição do percentual indicado, os Conjuntos Arquitetônicos e Urbanísticos foram considerados como um bem tombado, apesar de serem integrados por diversos imóveis.

As principais fontes utilizadas para o desenvolvimento do texto foram os arquivos judiciais obtidos tanto no Sistema e-PROC da Justiça Federal da Seção Judiciária do Estado do Rio de Janeiro, disponibilizado ao público em geral no endereço eletrônico *https://eproc.jfrj.jus.br*, quanto no sistema SAPIENS da Advocacia-Geral da União, que possui um banco de dados englobando estas ações em que a União e suas autarquias foram ou são partes e está hospedado no endereço eletrônico *https://supersapiens.agu.gov.br*.

Quanto ao marco temporal, o levantamento das ações judiciais compreendeu o período de 1989 a 2023, considerando o grande impacto da promulgação da Constituição Federal de 1988 que introduziu no ordenamento jurídico brasileiro o artigo 216 e que considera o "patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira". Além disso, ainda sob o aspecto constitucional, o protagonismo do Poder Judiciário também decorre da própria Constituição de 1988 que elencou vários direitos fundamentais passiveis de serem garantidos e protegidos através dos novos mecanismos judiciais.

Panorama geral da judicialização no Estado do Rio de Janeiro

Como afirmado, mais de um terço dos bens materiais tombados pelo IPHAN no Estado do Rio de Janeiro foram ou estão envolvidos em alguma ação judicial, fato que expõe uma provável disfunção da atuação estatal neste campo no território fluminense.

Pela análise da distribuição territorial sob a perspectiva das 167 (cento e sessenta e sete) ações judiciais encontradas nas fontes pesquisadas, foi revelado que 85 (oitenta e cinco) delas são relacionadas com bens tombados pelo IPHAN nas cidades de Angra dos Reis, Cabo Frio, Paraty, Petrópolis e Vassouras, o que representa 50% do total da judicialização, ou seja, a metade de todo o acervo de processos encontrados estão concentrados nestas localidades.

A característica comum entre as mencionadas cidades e que ajuda a compreender esta proporção, é o fato de que todas elas possuem Conjuntos Arquitetônicos, Paisagísticos ou Urbanísticos tombados pelo IPHAN[4]. A cidade de Arraial do Cabo também possui um Conjunto Arquitetônico e Paisagístico inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, mas não foram encontradas ações judiciais relacionadas.

A preservação destes Conjuntos é um grande desafio para os órgãos públicos do patrimônio, pois o acelerado e desordenado processo de urbanização impõe dificuldades de controle para atividade fiscalizatória que, geralmente, é carente de recursos e de pessoal especializado. Além disso, são constantes os conflitos com particulares proprietários de imóveis no entorno ou dentro dos Conjuntos tombados que realizam alterações, obras ou os famosos "puxadinhos" em desacordo com as normas e critérios técnicos existentes.

No que se refere aos bens tombados em nível federal, cabe ao IPHAN a atribuição de fiscalização permanente, coibindo danos e ameaças a esse patrimônio com a aplicação das sanções previstas nas normas, tais como advertência, notificação, multa e obrigatoriedade de reparação e preservação desses bens. Caso estas medidas administrativas não sejam suficientes para a proteção do bem tombado, não restará alternativa para o órgão federal que não seja a utilização da ação judicial como meio de obter efetividade daquilo que se costuma chamar de poder de polícia da atividade administrativa.

No caso específico das cinco cidades mencionadas (Angra dos Reis, Cabo Frio, Paraty, Petrópolis e Vassouras), o IPHAN é autor de 39 (trinta e nove) ações judiciais,

[4] **Angra dos Reis**: Mambucaba, conjunto arquitetônico e paisagístico inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1969; **Cabo Frio**: conjunto paisagístico inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1967; **Município de Paraty** (nome original: Conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade de Paraty e, separadamente, o edifício da Santa Casa), inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico inicialmente em 1958, com alterações em 1974; **Petrópolis**: Avenida Koeler: conjunto urbano-paisagístico, inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico inicialmente em 1964, com alterações em 1980 e 1982; **Vassouras**: Conjunto Paisagístico e Urbanístico constituído de construções públicas e particulares, incluindo calçamento e arborização, inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 1968.

ou seja, cerca de 46% de todas as ações propostas e que, na sua grande maioria estão relacionadas com a atividade fiscalizatória.

Ainda quanto ao aspecto da distribuição geográfica das ações judiciais no Estado do Rio de Janeiro, juntam-se às oitenta e cinco relacionadas com bens tombados pelo IPHAN nas cidades de Angra dos Reis, Cabo Frio, Paraty, Petrópolis e Vassouras, outras vinte nas cidades de Campos dos Goytacazes, Comendador Levy Gasparian, Duque de Caxias, Itaboraí, Magé, Niterói, Nova Iguaçu, São Gonçalo e São Pedro d'Aldeia.

No caso destas localidades, a maioria das ações está relacionada ao bem individualizado e, independentemente de ter sido proposta pelo Ministério Público ou pelo Instituto, boa parte delas teve como fundamentação a fiscalização do IPHAN.

Pois bem, dando continuidade ao panorama geral da judicialização, as fontes indicam que 37% das ações judiciais estão relacionadas a bens tombados localizados na Capital e 63% a bens tombados distribuídos pelo Estado do Rio de Janeiro.

Ao utilizar um recorte mais amplo no Estado do Rio de Janeiro a respeito da autoria das ações judiciais, verificou-se que 63% foram propostas pelo Ministério Público, 29% pelo IPHAN e 8% por outras entidades públicas, privadas ou pessoa física. Esta distribuição se altera um pouco quando analisados os dados somente da capital do Rio de Janeiro, onde o Ministério Público ajuizou 71% das ações, o IPHAN 12% e outras entidades públicas, privadas ou cidadãos, 17%.

Com relação ao fato motivador que, de alguma forma, serviu de fundamento técnico para o ajuizamento de todas as ações encontradas, foi possível constatar que 65% delas possuem relatório de vistoria, notificação ou auto de infração produzido pelo IPHAN no exercício de sua atividade fiscalizatória, seja ela por motivação própria ou por requisição do Ministério Público. O restante, ou seja, 35%, foram motivadas por representações ou denúncias de cidadãos ou entidades privadas, abaixo-assinados, inquéritos policiais ou administrativos, reportagens da imprensa etc.

Ao fazer um recorte pela propriedade dos bens tombados, foi constatado que 65% das ações judiciais envolvem bens particulares, seja um bem individualizado ou um bem

localizado no entorno de um Conjunto ou Centro tombado, enquanto 35% abrangem bens pertencentes a entes públicos (União, Estado, Municípios, autarquias e fundações).

Neste último caso, observa-se um indicativo da ineficácia das políticas públicas do patrimônio cultural tombado, pois nem mesmo os bens públicos recebem as verbas suficientes para a sua manutenção e restauração. A título de exemplo, as fontes revelaram que a sede do próprio IPHAN no Rio de Janeiro (Edifício da Companhia Docas de Santos), atualmente reformada com recursos do Fundo de Defesa de Direitos Difusos (FDD) do Ministério da Justiça e Segurança Pública, foi objeto de uma ação judicial em 2003[5], o que demonstra a dificuldade na obtenção recursos ao longo dos anos através de programas destinados especificamente para o patrimônio cultural.

Com relação aos bens particulares, as ações judiciais, na sua maioria, têm como origem a fiscalização por parte da Administração Pública e possuem como pedidos principais a elaboração de projetos e a execução de obras de recuperação, restauração e manutenção, além do desfazimento de obras ou interrupção de intervenções que afetem as características originais do bem tombado ou do seu entorno.

Neste aspecto, o artigo 17 do Decreto-Lei nº 25/37 estabelece que os bens materiais tombados em nível federal não poderão, em caso nenhum, ser destruídos, demolidos ou mutilados, reparados, pintados ou restaurados, sem prévia autorização do IPHAN, sob pena de multa. Assim, a fiscalização permanente revela-se como uma importante medida de política pública voltada à preservação do patrimônio cultural material, sendo que a judicialização pode fornecer um indicativo de atuação por parte da autarquia quanto ao efetivo exercício do seu poder de polícia administrativa.

Política pública do patrimônio cultural material e sua judicialização

Como exposto na parte introdutória, mais de um terço dos bens materiais tombados pelo IPHAN no Estado do Rio de Janeiro foram ou estão envolvidos em alguma ação judicial, fato que expõe uma provável disfunção da atuação estatal neste campo no território fluminense.

[5] JUSTIÇA FEDERAL (SJRJ). Ação civil pública nº 0025442-91.2003.4.02.5101. Disponível em: https://eproc.jfrj.jus.br/eproc. Acesso em: 23 fev. 2026.

Por outro lado, ao contrário do que pode parecer quando se olha para este relevante nível de judicialização, o fenômeno não ocorre pela inexistência de políticas públicas voltadas para o patrimônio material. Pelo menos desde a década de 1930 o patrimônio cultural brasileiro vem sendo objeto de diversas ações governamentais, seja através da edição de leis e decretos, de ampliações conceituais ou de execução de políticas públicas estruturadas.

É possível indicar, sinteticamente, o percurso desta atuação estatal através das políticas de preservação do patrimônio cultural material implementadas no país ao longo dos anos, iniciadas com os tombamentos originados do Decreto-Lei n° 25, de 30 de novembro de 1937, passando pelas ações de governo adotadas através do Programa de Cidades Históricas (PCH) e do Programa Monumenta, até chegar no Programa de Aceleração do Crescimento - Cidades Histórias (PAC-CH) e atualmente no Novo Programa de Aceleração do Crescimento do Governo Federal (Novo PAC).

Portanto, sob o aspecto da judicialização dos bens tombados, não parece que a ausência de políticas públicas seja o fator principal para a sua ocorrência, que está mais relacionada com a incapacidade e/ou ineficiência de execução, tanto orçamentária quanto administrativa, das políticas públicas existentes.

No Brasil, é inegável o aspecto preponderantemente institucional no campo das políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural tombado sendo que, no nível federal, o IPHAN tem uma participação estratégica na regulação, fiscalização, produção de conhecimento, definição de metas e na destinação de recursos.

Além disso, a ampliação da atuação do Ministério Público e dos Tribunais (instituições públicas) acaba influenciando, intencionalmente ou não, a dinâmica das políticas e das estratégias do órgão estatal do patrimônio. Em paralelo, não se pode esquecer que a própria Constituição brasileira pressupõe a colaboração da comunidade na promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro.

Existem diversos modelos de formulação de políticas públicas e que foram apresentados por Celina Souza quando realizou uma revisão da literatura a respeito do tema, tais como: políticas distributivas, redistributivas, regulatórias e constitutivas, ciclo

da política pública, incrementalismo, *garbage can* (lata do lixo), arenas sociais, coalizão de defesa, "equilíbrio interrompido" e o novo gerencialismo público (SOUZA, 2006). Não é o objetivo do presente artigo expor e analisar cada um destes modelos, pois, sob a perspectiva da judicialização, é pertinente o destaque para os modelos de arenas sociais e do ciclo da política pública.

O modelo de arenas sociais considera que a política pública é resultado da iniciativa dos tomadores de decisão (*policy makers*) quando percebem que um determinado evento se transforma num problema. Segundo Celina Souza (2006, p. 32), existem três maneiras de chamar a atenção destes "empreendedores políticos": (a) divulgação de dados que revelam o tamanho do problema; (b) reiteração do mesmo problema ou a ocorrência de um evento grave; e (c) avaliações que demonstram os erros da política atual ou seus resultados insatisfatórios.

Sob este ponto de vista, a intensa judicialização do patrimônio cultural tombado no Estado do Rio de Janeiro é uma realidade que deveria chamar a atenção dos *policy makers* de que os resultados da política atual, se existente, são insatisfatórios.

Já o modelo processual de ciclos, apesar de não refletir exatamente o que ocorre na prática considerando as diversas variáreis de contexto, além de consagrar uma visão de cima para baixo *(top-down*), ajuda na compreensão dos processos decisórios e de implementação e, no caso da presente pesquisa, permite a inserção da judicialização nas suas etapas com a finalidade de avaliar a influência e as consequências decorrentes deste fenômeno. Segundo Paulo de Martinho Jannuzzi, a separação por etapas evidencia o processo e as ênfases dadas nos diferentes momentos, servindo "para orientar o recorte analítico na pesquisa acadêmica na área" da política pública (2011, p. 259).

O ciclo das políticas públicas é apresentado por diversos autores com mais ou menos estágios, dependendo dos objetivos analíticos. Para o presente estudo foi adotado o modelo de cinco etapas, proposto por Paulo Jannuzzi (2011) e composto pela (1) definição da agenda, (2) formulação de alternativas, (3) tomada de decisão, (4) implementação e (5) avaliação, pois é mais simplificado e atende à proposta de analisar

como o fenômeno da judicialização interfere nas políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural tombado, no nível federal.

A fase de implementação é o momento em que as alternativas escolhidas são colocadas em prática, sendo apontada como a etapa mais difícil e crítica do ciclo de políticas públicas onde as deficiências e vulnerabilidades ficam evidenciadas, considerando a dinâmica do processo de execução. Esta etapa pode envolver, inclusive, elementos das fases anteriores, pois as negociações feitas com os atores externos no curso da realização da política pública geralmente implicam em reformulação das alternativas e novas tomadas de decisões, o que influencia o resultado efetivamente produzido.

No campo do patrimônio cultural e sob o aspecto da implementação das políticas públicas correspondentes, todas as iniciativas tiveram o IPHAN como um ator institucional de destaque seja na definição da agenda, na formulação das alternativas, na influência para a tomada de decisão, na articulação dos interesses econômicos com a preservação do patrimônio cultural, na escolha dos bens tombados que deveriam receber as intervenções e na gestão das verbas destinadas para a restauração e conservação destes bens. Porém, esta posição privilegiada da burocracia estatal na implementação das políticas públicas do patrimônio não exclui, por óbvio, a participação de outros atores.

Como mencionado, a etapa de implementação da alternativa formulada é, talvez, a mais complexa e a que gera a maior atrito entre o Judiciário e a Administração Pública, principalmente sob os aspectos da escolha dos bens acautelados que serão contemplados pela política, do estabelecimento das prioridades dentre os bens escolhidos e da influência no uso das verbas destinadas à execução política pública.

Guilherme Barreiro e Renata Furtado consideram que a judicialização se insere principalmente na etapa da implementação, pois a demanda chega ao Judiciário quando ficam evidenciadas as falhas na execução das políticas públicas principalmente diante da realidade brasileira da escassez de recursos públicos que obriga, por parte do gestor, a racionalização das verbas disponibilizadas (BARREIRO e FURTADO, 2015).

No Brasil, por motivos relacionados aos gastos públicos irracionais, à gestão ineficiente de recursos e à falta de planejamento, as políticas públicas de diversas áreas sofrem em virtude do contingenciamento ou da ausência de recursos orçamentários. Esta realidade perversa leva a um afunilamento destes recursos e ao estabelecimento de algumas prioridades na sua distribuição. Quando as verbas chegam ao setor da cultura, por exemplo, há um novo processo de prioridades no sentido de determinar para quais áreas estes recursos serão encaminhados. No final desta linha está o executor da política pública de preservação do patrimônio cultural que deve fazer mais uma "escolha de Sofia", estabelecendo alguns critérios para determinar qual o bem que deverá ser agraciado com as mínimas verbas recebidas (ALVARENGA, 2018).

Em virtude desta insuficiência financeira, a representação judicial do IPHAN costuma ancorar os seus argumentos na chamada "cláusula da reserva do possível", ou seja, como o orçamento da autarquia é insuficiente para a realização de todos os atos necessários a uma completa proteção do vasto patrimônio cultural material brasileiro, o Instituto estaria impossibilitado de assumir as despesas relativas às providências pretendidas nas ações judiciais.

Nesse sentido, seria prerrogativa da Administração Pública, no exercício de seu poder discricionário, verificar a necessidade e o momento de adotar as providências, estabelecendo as prioridades na execução da política de proteção aos bens tombados em consonância com os recursos financeiros disponíveis e em estrita obediência aos princípios da razoabilidade e da supremacia do interesse público, visando a proteção do patrimônio cultural brasileiro em seu conjunto.

Assim, apesar de reconhecer a importância do ato de tombamento realizado pelo próprio IPHAN, a intervenção compulsória causada pela judicialização afetaria as prioridades estabelecidas pela autarquia que, por trabalhar com um orçamento restrito, não é capaz de realizar todos os atos necessários a uma proteção total e completa do patrimônio cultural brasileiro.

Um exemplo concreto desta disputa argumentativa pode ser extraído da ação civil pública proposta pelo Ministério Público federal (MPF) que teve como objetivo de

condenar o IPHAN e a União na obrigação de fazer consistente na restauração e conservação da Fortaleza da Conceição, no Rio de Janeiro, bem tombado nos Livros Histórico e de Belas Artes através do processo nº 0155-T-38.

No caso, a magistrada da 11ª Vara Federal acolheu o argumento da "reserva do possível" reconhecendo que foi provado nos autos que ao longo dos anos estavam sendo realizadas obras de restauração do imóvel, cujo ritmo era ditado pela escassez de recursos, eis que a Administração Pública, premida por questões conjeturais de ordem financeira e por um sem número de outras despesas de igual ou maior importância, não tinha como empregar, de uma só vez, grande soma de dinheiro para a total e completa restauração do bem tombado, no caso, a Fortaleza da Conceição. Para a Juíza, as diversas obras já realizadas e outras que estavam andamento, não permitiam a intervenção do Judiciário que seria justificável somente se houvesse necessidade de obras de urgência, ou seja, se o estado do bem pudesse comprometê-lo por completo ou colocar em risco as pessoas que por lá circulavam.

Esta decisão foi alterada em decorrência da apelação apresentada pelo MPF sendo que a Sexta Turma Especializada do Tribunal Regional Federal da 2ª Região acolheu, por unanimidade, os argumentos do Desembargador federal relator, proferido nestes termos:

> Se é por falta de verba para preservação de nosso já tão combalido patrimônio, é de ser perquirir até mesmo a necessidade da existência de órgão com esta missão.
> (...)
> Aceitar que só existe responsabilidade do IPHAN mediante prévia comunicação da necessidade de realização das obras pelo proprietário seria esvaziar não só a função do Ministério Público Federal, como do próprio IPHAN. Considero igualmente inaceitável que o IPHAN só deva agir quando existir risco de destruição do patrimônio. Aguardar que o imóvel esteja prestes a ruir significa não só colocar em risco sua existência, como também aumentar ainda mais o dispêndio com sua recuperação.
> Neste diapasão, afasto o fundamento da sentença, que invoca, igualmente, o princípio da reserva do possível e do limite de verba. Esse princípio não pode ser utilizado da forma pretendida, a afastar todas as obrigações do Poder Público, sendo uma delas, não menos importante que as demais, de preservação do patrimônio histórico, memória e cultura de nosso povo.
> (...)

> A ausência de previsão orçamentária, tampouco, pode ser oposta para o cumprimento do dever constitucional de preservação do patrimônio público, não sendo plausível que, existindo a obrigação constitucional, inexista verba para tal[6].

Este embate judicial a respeito da interferência ou não do Judiciário na atuação do gestor público no estabelecimento das prioridades e na distribuição das verbas para a restauração e manutenção dos bens tombados está presente em boa parte das ações em que o IPHAN integra o polo passivo, afetando diretamente a atuação do Instituto no processo de implementação da política pública do patrimônio cultural material, seja no procedimento de escolha do bem acautelado, na definição do momento em que serão realizadas as obras de conservação e, principalmente, na gestão dos recursos destinados a outros bens localizados não somente no Estado do Rio de Janeiro, mas em todo o território nacional.

O exemplo exposto indica que o fenômeno da judicialização do patrimônio material tombado tem profunda relação com a dificuldade de implementação das políticas públicas existentes, principalmente quanto ao aspecto orçamentário. As ações judiciais revelam o problema sendo consideradas como uma alternativa para a intervenção nos bens tombados que não receberam as verbas prometidas ou que não constam da seleção realizada pelas políticas públicas do patrimônio.

Aspecto temporal da judicialização da política pública do patrimônio cultural material

A judicialização das políticas públicas possui efeitos institucionais amplos que podem ser abordados sob diversas perspectivas. Neste sentido, como apontam Varun Gauri e Daniel Brinks (2008), é possível analisar o fenômeno da judicialização não somente através dos seus efeitos nas políticas públicas, mas o processo de judicialização em si mesmo, também separando-o em etapas que envolvem a atuação de diversos

[6] JUSTIÇA FEDERAL (SJRJ). Ação civil pública nº 0115622-70.2014.4.02.5101, p. 478/480. Disponível em: https://eproc.jfrj.jus.br/eproc. Acesso em: 03 fev. 2026.

atores estratégicos tais como juízes, advogados, promotores, procuradores, gestores públicos e sociedade civil organizada.

Sob este prisma, Gauri e Brinks propõem um "ciclo de judicialização da política pública" dividido em quatro estágios interdependentes: (1) a mobilização legal, consubstanciada no ingresso da demanda nos Tribunais; (2) a decisão judicial propriamente dita, ou seja, a solução da demanda; (3) a resposta política, burocrática ou privada em decorrência da decisão judicial; (4) e o acompanhamento do litígio pelas partes envolvidas neste processo de judicialização (GAURI; BRINKS, 2008).

Cada um desses estágios envolve escolhas por parte dos atores estratégicos que, por sua vez, resultam em múltiplas consequências. Ao propor uma ação judicial (estágio 1) para tentar influenciar a atuação estatal ou privada relacionada com determinado assunto (estágio 3), o demandante aceita que a solução do caso será feita pelo Judiciário (estágio 2) e assume a sua própria capacidade de realizar o acompanhamento do processo, caso saia vencedor (estágio 4). Por outro lado, após a tomada de decisão pelo Judiciário (estágio 2), a Administração Pública e/ou os particulares devem cumprir aquilo que foi decidido (estágio 3).

Durante o ciclo da judicialização, Gauri e Brinks destacam que os próprios tribunais estão envolvidos no conjunto de interações estratégicas, pois os juízes também decidem (estágio 2) tendo em conta a probabilidade de cumprimento e a reação política e social decorrente da sua decisão (estágio 3), além do prestígio que esta decisão terá perante a estrutura judicial, podendo até mesmo fundamentar a propositura de novas ações (estágio 1).

Enfim, o "ciclo de judicialização da política pública" proposto por Gauri e Brinks é dinâmico e contribui para o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que incorpora a complexidade da interação entre o Sistema de Justiça e a Administração Pública, além de considerar a participação de diversos atores estratégicos.

Para os propósitos deste artigo, cumpre dar ênfase ao aspecto temporal relacionado aos mencionados estágios do "ciclo de judicialização".

Como já destacado, o Ministério Público ajuizou 63% das ações judiciais analisadas. O órgão participa, ainda, como fiscal da lei, em todas as demais ações figurando, assim, como o principal ator estratégico no cenário da judicialização do patrimônio cultural tombado no Estado do Rio de Janeiro.

Através da análise das ações judiciais propostas pelo Ministério Público federal em que foram obtidas as informações completas, constatou-se que este órgão levou, em média, cerca de 5 (cinco) anos para o ajuizamento da ação a partir do momento em que iniciou o procedimento administrativo interno. Trata-se de um espaço de tempo relevante e que chama a atenção, principalmente, pelo fato de que a maioria dos bens tombados envolvidos na judicialização necessitavam, ou ainda necessitam, de restauração e conservação.

O motivo principal para justificar a elevada média de tempo é, seguramente, a necessidade por parte do Ministério Público de obter informações, documentos, relatórios e avaliações de instituições como o IPHAN e seus correlatos no Estado e nos Municípios, dos particulares, quando forem os proprietários dos bens tombados, da Superintendência de Patrimônio da União, quando forem de propriedade federal, além de diversas outras entidades ou pessoas físicas, dependendo da situação concreta que se apresenta (por exemplo: Corpo de Bombeiros, Defesa Civil, etc.).

Outro ator estratégico responsável por levar a demanda para a decisão do Judiciário é o próprio IPHAN, principalmente em virtude da sua atividade fiscalizatória referente às infrações administrativas cometidas contra o patrimônio cultural edificado. Como foi exposto, as fontes revelaram que a autarquia foi autora de 49 (quarenta e nove) ações judiciais, o que corresponde a 29% de todo o acervo consultado.

Diferente do que ocorre com o MPF, na maioria das vezes o IPHAN não precisa de informações de órgãos externos para fundamentar as suas ações, pois a própria atividade fiscalizatória obtém e produz os documentos e relatórios necessários. Em algumas ocasiões, dependendo do caso concreto, haverá necessidade de outros documentos ou relatório de vistoria realizada pelo município e/ou órgãos administrativos onde o bem está localizado. Contudo, não foi constatado que a eventual

troca de informações entre órgãos seja um grande empecilho para a atividade do Instituto.

Sob esta perspectiva, o IPHAN levou, em média, aproximadamente dois anos para o ajuizamento da ação a partir do momento em que iniciou o procedimento administrativo interno. Trata-se de um espaço de tempo razoável, considerando as possibilidades e características de cada situação e os trâmites burocráticos correspondentes: notificação do proprietário, apresentação de projeto, análise e aprovação de projeto, embargo da obra, recurso, análise do recurso, aplicação de multa etc.

Outro aspecto relacionado com as ações que envolvem os bens tombados no nível federal no Estado fluminense é o tempo que se leva até se obter uma decisão judicial. Segundo o Relatório do CNJ, o tempo médio para um magistrado federal do Rio de Janeiro proferir uma sentença é de 4 (quatro) anos. Se acrescentarmos a fase de recurso, que envolve a decisão do Tribunal Regional Federal da 2ª. Região (TRF2), o tempo médio aumenta para 5 (cinco) anos (CNJ, 2023, p. 217).

No caso do recorte feito através da presente pesquisa, considerando as 167 (cento e sessenta e sete) ações judiciais consultadas que versam sobre o patrimônio cultural tombado no Rio de Janeiro, constatou-se que em 116 (cento e dezesseis) delas foi proferida sentença por um juiz federal, sendo que o tempo médio para se chegar a esta decisão de primeira instância foi de 5 (cinco) anos e 3 (três) meses. Já o tempo médio total considerando o momento em que é realizado o julgamento pelo TRF2, em grau de recurso ou remessa necessária, é de 7 (sete) anos. Bastante perceptível, portanto, a diferença do tempo médio destas ações específicas do patrimônio em comparação com a média das ações comuns do próprio TRF2.

Esta diferença na duração do processo judicial envolvendo os bens tombados no nível federal no Estado do Rio de Janeiro pode ser atribuída à diversos motivos: (1) complexidade decorrente da questão técnica, que pode envolver a produção de prova pericial, geralmente ocasionando confrontações entre as partes; (2) morosidade dos órgãos públicos, tais como IPHAN, IBRAM, INEPAC, Corpo de Bombeiros Militar,

Defesa Civil, quando instados a entregar relatórios de vistoria, laudos técnicos e/ou aprovação de projetos; (3) morosidade dos serviços judiciários para impulsionar o processo; (4) ocorrência de incidentes processuais, como o falecimento da parte; (5) atuação protelatória de alguma das partes, com a apresentação de petições desnecessárias e constantes pedidos de reconsideração e/ou recursos; (6) descumprimento de decisões judiciais; (7) demora do próprio magistrado para proferir uma decisão.

Diante deste quadro temporal significativo e, de certa forma, desolador, é de se questionar a respeito do grau de efetividade da judicialização das questões que envolvem a preservação do patrimônio material tombado no Estado fluminense. É importante destacar que sequer está sendo contabilizado o tempo anterior ao ajuizamento da ação, seja no MPF ou no IPHAN, tampouco o tempo para se alcançar o trânsito em julgado e o tempo em que estas decisões judiciais definitivas são executadas.

Considerações finais

Ao imaginar um cenário ideal, onde os todos os bens culturais materiais escolhidos pelo próprio IPHAN tivessem a oportunidade de receber recursos públicos e privados na quantidade suficiente para que fossem mantidos e, quando necessário, prontamente restaurados, não se teria muito o que escrever a respeito da judicialização neste campo.

Contudo, não é isso que acontece e, talvez, nunca acontecerá. Assim, através da perspectiva da Administração Pública e diante da realidade cotidiana da insuficiência de verbas para investimentos nos bens tombados pela autarquia em todo o território nacional, é necessário realizar escolhas e definir prioridades.

O governo formula a política pública do patrimônio cultural e promete investimentos em determinado valor, até mesmo de R$ 1,6 bilhão como foi no PAC2-CH. E o IPHAN define onde serão alocadas as verbas de acordo com a sua lista de prioridades, considerando o viés técnico e emergencial.

Porém, este dinheiro não chega no tempo prometido ou chega, mas não é suficiente ou, simplesmente, não chega. Estas situações ocorreram efetivamente com todos os bens escolhidos pelo PAC-CH na capital do Rio de Janeiro: Antigo Automóvel Clube; Palácio Gustavo Capanema; Biblioteca Nacional; Museu Nacional de Belas Artes; Antiga Sede das Docas (Superintendência do IPHAN); Casarão na Praça da República, nº 22; Palácio do Catete (Museu da República); Museu Histórico Nacional; Bicas e Chafarizes do Rio de Janeiro (Lagarto, Paulo Fernandes e Riachuelo); e Museu do Trem.

Quando se fala em efetividade da judicialização da saúde, por exemplo, é intuitivo pensar em internações hospitalares imediatas, realização de cirurgias, tratamentos terapêuticos específicos e fornecimento de medicamentos. Todas estas situações e necessidades levadas ao Judiciário envolvem a vida do autor da ação, sendo tratada com a rapidez que o caso requer. Da mesma forma, para fazer valer o direito constitucional à educação primária, a judicialização possibilita que a criança obtenha imediatamente uma vaga na creche ou escola perto de sua residência. Nestes exemplos, o cidadão ou cidadã não tem tempo a perder e seus direitos devem ser acessados o mais breve possível.

Com relação ao patrimônio cultural tombado esta percepção de urgência não é tão evidente assim e sempre parece que é possível esperar um pouco mais. Neste sentido, o que chama a atenção com relação à judicialização dos bens tombados pelo IPHAN no Estado do Rio de Janeiro é o tempo que se leva para chegar a uma medida efetiva de restauração e manutenção do bem cultural material.

Não é razoável que o Ministério Público espere em média cinco anos para ajuizar uma ação civil pública. Não é razoável que o Judiciário necessite de sete anos para proferir uma decisão em 2º grau nas ações que envolvam o patrimônio tombado. Não é razoável que o IPHAN, a União, as autarquias e fundações federais, estaduais e municipais, bem como as entidades privadas e pessoas físicas demorem anos a fio para cumprir decisões judiciais já transitadas em julgado. Enfim, no aspecto temporal, nada parece razoável.

A judicialização aqui resumidamente apresentada indica que as políticas públicas implementadas até o momento foram absolutamente insuficientes e ineficazes, tanto que mais de um terço dos bens tombados pelo IPHAN no Estado foi objeto de uma ação judicial. Se prioridades existem por parte do gestor público, elas não são executadas a contento, dando espaço para que o Ministério Público e o Judiciário definam onde e quando serão alocados os valores necessários para reformas e restaurações.

Por outro lado, a própria judicialização apresenta os seus problemas, dificuldades e consequências, principalmente quanto ao tempo para a solução das ações e no desequilíbrio administrativo causado por esta participação na implementação das políticas públicas do patrimônio cultural tombado. Por tudo que foi exposto, entendemos que a judicialização pode ser considerada como uma "solução problemática", ou seja, uma alternativa possível que enfrenta as suas próprias adversidades e limitações e, não necessariamente contribui para que se atingir a restauração ou manutenção do bem acautelado.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Daniel Levy de. A AGU e a judicialização das políticas públicas de preservação do patrimônio material tombado. **Publicações da Escola da AGU**: Direito, Gestão e Democracia, v. 10, p. 29-46, 2018.

BARREIRO, Guilherme Scodeler de Souza; FURTADO, Renata Pedretti Morais. Inserindo a judicialização no ciclo de políticas públicas. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 2, p.293-314, abr. 2015.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). **Justiça em números 2023**: ano-base 2022. Brasília: CNJ, 2023. Disponível em: https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2023/09/justica-em-numeros-2023-010923.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

GAURI, Varun; BRINKS, Daniel. **Courting Social Justice: judicial enforcement of social and economic rights in the developing world**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, *Kindle*.

JANNUZZI, Paulo de Martino. Avaliação de programas sociais no Brasil: repensando práticas e metodologias das pesquisas avaliativas. **Planejamento e políticas públicas**, IPEA**,** n. 36 –

jan/jul, p. 251-275, 2011. Disponível em: //www.ipea.gov.br/ppp/index.php/PPP/article/view/228. Acesso em: 28 maio. 2024.

KOERNER, Andrei. Ativismo Judicial?: Jurisprudência constitucional e política no STF pós-88. **Novos estudos CEBRAP**, n. 96, p. 69–85, jul. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/f3KMkr8CHVjSCCGvqZdYfmk/abstract/?lang=pt#. Acesso em: 28 mai. 2024.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**. Porto Alegre, n. 16, p. 20–45, jul. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/soc/a/6YsWyBWZSdFgfSqDVQhc4jm/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 28 mai. 2024.

O CÓDIGO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO CEARÁ E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE POLÍTICAS ESTADUAIS DE PATRIMÔNIO

Gretha Leite Maia[1]
Zaneir Gonçalves Teixeira[2]

RESUMO:
O artigo examina a importância, para a política estadual de patrimônio, da criação do Código do Patrimônio Cultural do Ceará (Lei Estadual 18.232/2022), explorando o papel das normas jurídicas como definidoras da relação Estado-Cultura e como estruturadoras das políticas culturais, expressando-se no campo recente do Direito Administrativo da Cultura. Discute-se o sentido do vocábulo política no texto da referida lei estadual, sua natureza de microssistema, processo de criação e pioneira apresentação como "código", integrando princípios, objetivos e instrumentos da política patrimonial à atuação do Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Ceará. São examinadas as principais ações estruturadas na SECULT/CE a partir da criação do Código, bem como a percepção de um gestor cultural no Ceará sobre a capacidade de viabilização da lei.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural. Direito Administrativo da Cultura. Políticas Culturais. Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.

INTRODUÇÃO

A realização do dever constitucional com a cultura passa pela construção institucional, no sentido popperiano, de uma série de realidades ou entes institucionais: instrumentos normativos, sistemas, agências e políticas. A relação Estado e Cultura se projeta em ações de promoção, proteção e preservação e, do ponto de vista administrativo, na gestão de cultura. O campo do Direito Administrativo da Cultura, já referido em outros trabalhos acadêmicos[3], implica a expansão de um léxico que inclui as noções de bem cultural, patrimônio cultural, gestor cultural e um processo

[1] Professora Associada da Universidade Federal do Ceará-UFC, lotada no Departamento de Direito Processual da Faculdade de Direito, Doutora em Direito pela UFC e pesquisadora do Programa Cientista Chefe da Cultura, bolsista FUNCAP. E-mail: grethaleitemaia@gmail.com
[2] Professora Do curso de Direito da UNIFOR, Doutora em Direito pela Universidade Federal do Ceará e pesquisadora do Programa Cientista Chefe da Cultura, bolsista FUNCAP. E-mail: zaneir@unifor.br
[3] Ver, por todos, MAIA, Gretha Leite, TEIXEIRA, Zaneir G. e STUDART, Vítor de Melo. O PROCESSO ADMINISTRATIVO DE TOMADA/PRESTAÇÃO DE CONTAS NO CAMPO DA CULTURA: estudo de caso da SECULT-CE, apresentado no XIV Seminário Internacional de Políticas Culturais (2025).

administrativo apropriado para o campo do fazer cultural, abrangendo editais de cultura e prestação de contas por objeto.

Esse trabalho de pesquisa busca desvelar como essa relação foi pensada na Lei nº 18.232/2022, que institui o Código de Patrimônio Cultural do Ceará e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará. O termo "política" aparece 16 vezes na Lei e, no desenvolvimento do presente artigo, foi inicialmente analisado em que contextos dispositivos o termo foi usado e em quais sentidos. Entendendo que sem dispositivos normativos não se faz política pública, a pesquisa investiga como a existência da Lei deu suporte à SECULT para executar políticas de promoção e proteção ao patrimônio cultural e a realização da gestão integrada e participativa do patrimônio cultural no âmbito do Estado do Ceará. Para além das condições formais, legais, sabe-se que fazer política cultural, como afirma Rubim, exige um forte envolvimento e participação dos entes federativos (Rubim, 2025), envolvendo aspectos econômicos/orçamentários, sociais e políticos, em termos conjunturais e estruturais. São muitas e múltiplas as dimensões que contribuem para a realização do compromisso constitucional do estado brasileiro com a cultura, e esse estudo faz o recorte na existência de um suporte normativo, tendo por objeto uma específica lei estadual. Foram realizadas leituras analíticas da lei em comento e outros dispositivos normativos similares, de trabalhos acadêmicos no campo das políticas públicas e da cultura e, por fim, foram coletadas impressões em gestores de cultura no Ceará.

1. As palavras e a Lei: o termo "política" na Lei nº 18.232/2022, o Código do Patrimônio Cultural do Ceará

Conforme mencionado, o termo "política" tem 16 entradas na Lei nº 18.232/2022, o Código de Patrimônio Cultural do Ceará, sendo a primeira no Art. 2º que define, como objetivo do SIEPAC – Sistema Estadual de Patrimônio Cultural do Ceará, a implementação de ações voltadas à promoção, à proteção e à realização da gestão do patrimônio cultural no âmbito do Estado, de forma integrada com os municípios do

Ceará, a sociedade civil e a União, com vistas à implementação e ao desenvolvimento da política de preservação do patrimônio cultural. Os termos seguintes (arts. 7º e 9º) usam o termo para o estabelecimento de competências. O termo subsequente refere à política de salvaguarda de bens culturais. No art. 91, usa-se o termo política de patrimônio cultural específico, citando os instrumentos da Política Urbana (Estatuto da Cidade) e a Política Nacional do Meio Ambiente.

Por sua vez, quando usado como a expressão "políticas públicas", temos a determinação de que o patrimônio cultural deverá ser compreendido de forma integral, englobando simultaneamente dimensões materiais e imateriais, sendo tais dimensões tratadas separadamente somente para fins de *operacionalização* das ações e das *políticas públicas* que compõem o SIEPAC. O termo é usado para definir objetivos e competências como em "subsidiar a gestão do patrimônio cultural e a definição de outras políticas públicas de preservação" e "elaborar planos setoriais do patrimônio cultural visando estabelecer políticas culturais específicas para as diversas áreas, os segmentos e as temáticas do patrimônio cultural". Ao tratar do Patrimônio Cultural temos que, no Art. 11, os processos de identificação do patrimônio cultural objetivam localizar, mapear, georreferenciar, conhecer e caracterizar os bens culturais no território com vistas a *subsidiar a elaboração de políticas públicas voltadas ao patrimônio cultural*. No mesmo sentido, diz o Art. 14 que os Estudos Temáticos ou Técnicos e Dossiês serão realizados com a participação da sociedade civil, voltando-se a quaisquer bens culturais que se considerem relevantes a fim de aferir *ações de potencial para políticas públicas*. Os demais termos se referem a políticas associadas, em especial as políticas de ordenamento do território, de ambiente, de educação e formação, de apoio à criação cultural e de turismo.

Dessa primeira leitura, podemos afirmar que as políticas públicas são o resultado de uma racionalidade burocrática, que exigem uma definição prévia e específica, admitindo especificidades, assim como exigem uma operacionalização. São subsidiadas por dados, informações e conhecimentos gerados por meio de estudos temáticos ou técnicos e dossiês, ou seja, trata-se de um trabalho de inteligência. Se é validamente possível

deduzir essa compreensão a partir do uso do termo na lei, é possível confirmar esse entendimento com o apoio na literatura administrativa brasileira.

De acordo com Bucci (2023), foram as transformações do *welfare state* que deram ensejo à necessidade de incorporar a noção de políticas públicas ao instrumental jurídico. Como bem observado, nos países de redemocratização tardia, "o sentido das políticas públicas é dúbio, entre a modernização administrativa conservadora, focada em medidas de gestão pública, de um lado, e a organização de serviços públicos de cobertura ampla, com uma dimensão participativa, de outro". Reforçando a relação entre políticas públicas e o compromisso com a construção de um Estado social, para Bucci (2023), "a atuação do direito para a produção de resultados sociais – indo além do regramento formal que vigorava até então – reclama uma conceituação jurídica mais precisa das políticas públicas".

Portanto, para a interface Direito e Políticas Públicas foi preciso propor esquemas teóricos e ferramentas específicas dentro do Direito, instrumental analítico útil para sistematizar as características e os efeitos do direito integrado às políticas públicas: "esse repertório é parte do legado institucional democrático produzido no Brasil desde a Constituição de 1988, que serve de referência para a reconstrução das políticas públicas" (Bucci, 2023), garantindo condições para a realização, sobretudo, de direitos sociais. Se foi a valorização dos direitos sociais, reconhecidos como caminho para a redução das desigualdades e inclusão social, que impôs uma conceituação jurídica mais precisa das políticas públicas, o mesmo se pode afirmar para a efetivação de direitos culturais. Bucci (2023) é precisa quando afirma que:

> A construção democrática cercada de instabilidades nas últimas décadas foi também tempo de experimentação e consolidação da figura das políticas públicas como formas de integrar política, participação social, gestão pública, economia e direito. Apesar de todas as dificuldades e limitações, o Brasil logrou construir políticas estruturantes no campo social, na forma de sistemas nacionais ou organizações similares, nos campos da saúde, assistência social e educação, resultantes de uma construção federativa pactuada. Essa experiência representa um legado institucional de grande importância como referência para a reconstrução política, social e jurídica que se segue à pandemia e à onda

> autoritária, revertendo o desmonte dos avanços sociais e ambientais das últimas décadas.

Assim, no campo de estudos de interface entre Direito e Políticas Públicas, tem-se uma centralidade na análise de problemas concretos e na contribuição para a produção de soluções, uma vez que seu propósito é "colaborar com a construção institucional do Estado, na perspectiva democrática e da realização dos direitos fundamentais" (Bucci, 2023). Seu objeto é a ação governamental coordenada e em escala ampla, atuando sobre problemas complexos, em estratégias juridicamente informadas, para estender os direitos e a democracia a todos.

É por essa razão que a presença das expressões *políticas* e *políticas públicas* no Código de Patrimônio Cultural é necessariamente o ponto de partida de uma pesquisa sobre a análise dos impactos da existência legislativa de tal codificação no Ceará. Porque, como decorrência da cultura jurídica brasileira, especialmente pós-1988, persegue-se a construção de estruturas legais que desfaçam o abismo entre "políticas de Estado" e "políticas de governo", uma vez que somente as primeiras possuem o caráter permanente, salvaguardando, assim, na lei, os programas de ação governamental de efetivação de direitos culturais, na medida em que assumem uma institucionalização mais completa, passando a depender menos das forças políticas que permitiram sua existência.

Por fim, cumpre lembrar com Bucci (2020), que as políticas públicas representaram um importante salto de promoção da cidadania no Brasil dos últimos 30 anos, ainda que insuficiente para o tamanho das demandas civilizatórias: "elas integram o que se poderia chamar de "Estado invisível", porque apesar do seu apelo intuitivo, "a capacidade estatal é um fenômeno latente e não observável diretamente". Além disso, por conta de sua característica e inevitável carga técnica, nem sempre são identificadas com a visão de Estado necessária para lhes dar suporte. Essa, em última análise, não é econômica, mas sempre política.

2. Um Código Estadual do Patrimônio Cultural: legislação específica para a proteção do patrimônio cultural no Ceará

É consenso que a preservação do patrimônio cultural é um desafio para a sociedade e para o Poder Público, envolvendo desafios e esforços coletivos e, antes de tudo, uma convicção política da sua importância enquanto memória e identidade. Segundo a UNESCO (2016, pp. 56-57) a organização da proteção sob a lógica de um sistema de gestão do patrimônio envolve três elementos fundamentais: uma estrutura legal, na qual estão regulamentadas a forma administrativa que se dará a proteção; uma instituição, que cumprirá a função gerencial; e recursos (humanos, financeiros e intelectuais), necessários para viabilizar a proteção em si nos territórios em que o patrimônio se situa ou se apresenta.

No modelo federativo adotado pelo Brasil, a construção desses elementos fundamentais da política de patrimônio precisa ser partilhada por União, estados, DF e municípios, apresentando um desafio a mais para preservar as continuidades necessárias e uma certa identidade de instrumentos jurídicos e políticos de proteção patrimonial. Por isso as políticas estaduais e municipais de patrimônio, organizadas, quando possível, em Sistemas Estaduais e Municipais, devem também estar ligadas a um Sistema Nacional de Patrimônio Cultural, que funciona justamente como rede de articulação entre os entes federativos.

Outro desafio a ser considerado é a gestão do patrimônio cultural como parte do todo das políticas culturais brasileiras, configurando uma especialização que não pode ser separada do escopo geral da cidadania cultural, garantida na forma de amplo acesso aos direitos culturais previstos nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988. Assim, na lógica do Sistema Nacional de Cultura, o sistema patrimonial é colocado na condição de sistema setorial e integrado aos demais componentes de sua estrutura, nos termos do artigo 216-A da Constituição Federal de 1988. O mesmo aconteceu na Lei Orgânica da Cultura do Ceará (Lei 18.012/2022), que institui o Sistema Estadual de

Patrimônio Cultural do Ceará como sistema setorial componente do Sistema Estadual de Cultura, nos termos do artigo 5º, III, g.

Assim, o Ceará estruturou os três elementos básicos de sua política patrimonial: uma secretaria com competência administrativa, recursos financeiros e humanos disponíveis e uma previsão expressa na sua Constituição estadual acerca da proteção ao patrimônio cultural. Nesta, o artigo 234 disciplina o que constitui o patrimônio cultural para os cearenses, incluindo-se os bens de natureza material e imaterial, considerados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos e coletividades formadores da sociedade cearense. Na sequência, o artigo 235 estatui que o "Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural do Estado do Ceará, por meio de inventário, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação".

A partir da previsão da Constituição Estadual, e com os objetivos de integrar as principais normas estaduais de proteção ao patrimônio cultural[4], cumprir as metas do Plano Estadual da Cultura (Lei Estadual 16.026/2016) e regulamentar o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural previsto no Art. 5, inciso III, g, da Lei Orgânica da Cultura (Lei Estadual 18.012/2022), a equipe técnica da SECULT-CE procedeu à realização de estudos técnicos e entrevistas a especialistas, tendo por produto a minuta de um projeto de lei abrangente e completo, que, embora chamado de "Código" (denominação geralmente dada às leis únicas que organizam as normas de um determinado ramo do Direito), possui diversos elementos atribuídos aos chamados de "microssistemas legislativos" (leis únicas que abrangem normas de diferentes ramos

[4] Antes da iniciativa de construir um Código integrando a legislação patrimonial, as principais leis estaduais que tratavam do patrimônio eram a Lei Nº 13.078/2000, criando o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará (COEPA); a Lei 13.465/2004, que tratava do patrimônio histórico e artístico e previa apenas, em seus 18 artigos, aspectos jurídicos do processo de tombamento estadual; e a lei 13.482/2006, responsável pela política de registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará, para valorizar e proteger mestres da cultura tradicional e popular (aperfeiçoando a iniciativa, pioneira no Brasil, da Lei nº 13.351/2003, que instituiu o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular no Ceará).

jurídicos aplicáveis a um aspecto específico da realidade social, que se busca regular de forma integrada), apresentando as seguintes características: a) Interdisciplinaridade; b) Abrangência a uma restrita faixa da realidade; c) Destinatários específicos, princípios particulares; d) Institutos diferenciados; e) Vinculação direta ao direito constitucional (Mello, 2004, p. 68), com a presença de princípios integrados às Constituições Federal e Estadual.

A minuta proposta foi submetida à consulta pública com ampla participação popular, sendo por fim aprovada pelo Conselho Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará – COEPA. A mensagem, encaminhada pela governadora Maria Izolda Cela de Arruda Coelho à Assembleia Legislativa do Estado do Ceará em 19 de setembro de 2022, se estruturou em oito capítulos. A estrutura normativa proposta, além de atender às diretrizes da Lei Orgânica da Cultura e do Plano Estadual da Cultura, sistematiza um conjunto de ações amplas e necessárias ao desenvolvimento de uma política preservacionista afinada com a compreensão mais contemporânea de patrimônio cultural. Assim, aprovada no parlamento estadual, a Lei nº 18.232/2022, foi publicada no DOE de 07 de novembro de 2022, instituindo o Código de Patrimônio Cultural do Estado do Ceará e criando o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará.

A iniciativa de afirmar a política patrimonial na forma de lei única (hierarquicamente superior às normas administrativas, como decretos e portarias), integrando os diferentes aspectos e instrumentos da política patrimonial em um todo com princípios, objetivos e instrumentos próprios, representa um avanço pioneiro em termos de legislação estadual. A título de exemplo, pode-se apontar dois estados com considerável patrimônio cultural, como MG e BA. Em Minas Gerais, temos o Decreto nº 42.505/2002, que institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais. Trata-se de um documento que não prevê princípios e por isso sem o status de uma codificação ou microssistema, e limita-se a estabelecer procedimentos administrativos de registro. O termo “política” aparece uma única vez ao Art. 10: “Fica instituído, no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura, o Programa Estadual do Patrimônio Imaterial, visando

à implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio". A Bahia, por sua vez, utiliza principalmente o Decreto nº 10.039/2006, regulamentando a Lei Estadual nº 8.895/003, que instituiu normas de proteção e estímulo à preservação do patrimônio cultural do Estado da Bahia e criou a Comissão de Espaços Preservados. Não foram localizados no documento os termos "princípios" ou "políticas".

Dessa forma, percebe-se que o esforço para a construção de um documento normativo único e coerente, com natureza de um microssistema legislativo, indica o compromisso com a efetivação da proteção do patrimônio, uma vez que o suporte normativo é um dos pilares indicados pela UNESCO para tal garantia, sendo sua estabilidade e integridade mais do que desejáveis para atingir os objetivos da política patrimonial. A fim de consolidar tal afirmação, foram realizadas buscas no site oficial da SECULT-CE e no Mapa cultural e escutas com gestores de cultura no Ceará para evidenciar, por meio de suas falas, o impacto da existência de um Código de Patrimônio Cultural para a realização de políticas públicas de cultura no Ceará.

3. Políticas públicas a partir do Código do Patrimônio Cultural do Ceará

Partindo novamente da definição da UNESCO de que a organização da proteção sob a lógica de um sistema de gestão do patrimônio envolve três elementos fundamentais (uma estrutura legal, uma instituição e recursos humanos, financeiros e intelectuais), para além do Código em exame, o Ceará possui uma estrutura institucional-administrativa e de recursos consolidada. A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult) é a pasta estadual de cultura mais antiga do Brasil: foi criada pela Lei nº 8.541, de 9 de agosto de 1966, se desmembrando da Secretaria de Educação. No seu organograma atual, a Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória – COPAM se estrutura em uma Célula do Patrimônio Material, com um Núcleo de Monitoramento do Sistema Estadual de Museus e Arquivos, uma Célula do Patrimônio Imaterial, uma Célula do Museu do Ceará e uma Célula do Arquivo Público.

O Núcleo de Monitoramento do Sistema Estadual de Museus e Arquivos realiza as atividades concernentes ao Sistema Estadual de Museus (SEM) que visa a retomada de suas ações estruturantes, no intuito de ampliar seu alcance nos sete polos de referência regional e promover o fortalecimento do campo museal cearense. Deste modo, o Programa de Fortalecimento do SEM/CE, a partir da campanha de recadastramento (Chamada para Adesão ao SEM/CE- Cadastro Estadual de Museu) e a realização do Fórum Estadual de Museus constituem-se como as principais ações de *retomada* do Sistema. Por meio da Portaria nº 142/2023, foi instituído o Fórum Estadual de Museus do Ceará (FEM/CE), como um evento bienal, de caráter permanente e abrangência estadual, com a finalidade de promover o diálogo entre a comunidade museológica, a sociedade civil, os museus cearenses e seus órgãos de gestão sob a coordenação da Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Copam).

Outro sinal de retomada do Sistema é a remodelação da execução da política patrimonial prevista pelo Código por meio da chamada lançada em agosto de 2025 pela SECULT-CE no Mapa Cultural do Ceará (por meio do qual podem ser encontrados eventos, espaços, agentes, projetos e oportunidades no campo da cultura no Ceará) para o Edital “Memória, Identidade e Territorialidade - Programa de Formação, Pesquisa e Difusão em Museus e Arquivos no Ceará (1ª edição)”. A chamada pública busca selecionar uma Organização da Sociedade Civil (OSC) para desenvolver ações, em parceria com a SECULT, que contribuam para o campo museal e arquivístico do estado do Ceará, abrangendo o Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC), Museu do Ceará (MUSCE), Sistema Estadual de Documentação e Arquivo (SEDARQ) e Sistema Estadual de Museus do Ceará (SEM/CE).

Com valor total de R$ 812.500,00, sendo R$ 650.000,00 por repasse da SECULT/CE e R$ 162.500,00 de contrapartidas em bens e serviços da OSC selecionada, o Programa têm como objetivos: a) Fomentar os processos de criação, produção, difusão, formação, pesquisa, intercâmbio e fruição do Patrimônio Cultural cearense salvaguardado pelos museus e arquivos e de interesse do estado; b) Qualificar

profissionais, agentes públicos, privados e da sociedade civil por meio de ações formativas e de pesquisa, relacionadas aos museus e arquivos; c) Executar ações voltadas aos museus por meio de atividades formativas, programação artístico-cultural e visitas técnicas; d) Executar ações voltadas arquivos por meio de atividades formativas, publicações e mapeamento dos arquivos municipais cearenses; e) Criar indicadores da área da cultura referente ao campo museal e ao campo dos arquivos; e f) Promover, produzir e difundir o conhecimento gerado.

Para concluir a pesquisa, colhemos a fala de um agente do campo da cultura no Ceará a partir da seguinte provocação: Como a existência de um Código do Patrimônio cultural tem ajudado a viabilizar políticas públicas de cultura (projetos e programas) de promoção e proteção ao patrimônio cultural e a realização da gestão integrada e participativa do patrimônio cultural no âmbito do Estado do Ceará? A seguir, o resultado da escuta efetuada.

As mudanças pretendidas por meio de inovações normativas são de longa duração. Essa foi a primeira fala de Vítor Studart, assessor jurídico da SECULT: “Na minha experiência, observo que toda transformação normativa demora muito para ser efetivada”. Vítor afirmou que, no caso do Código do Patrimônio Cultural do Ceará, a primeira ação mais concreta, ou seja, mais visivelmente decorrente da existência do Código, ocorreu em 2024, com um repasse de recursos voltados para o patrimônio cultural por meio do programa de fortalecimento do Sistema Estadual de Cultura, que destinou uma parte dos recursos para ações vinculadas ao patrimônio cultural. Outro destaque feito na sua fala foi a intensificação na cooperação entre a Coordenação de Patrimônio Cultural – COPAM e as secretarias de cultura municipais, tendo sido feita inclusive uma ação formativa dos gestores, “que geralmente não tem tanto conhecimento do que seja o patrimônio cultural”. Deve-se derivar dessa última fala a compreensão, acertada, de um cenário no Ceará que não difere do cenário nacional, no qual ainda há demanda conhecimento do campo cultural, ou seja, o conhecimento do campo do direito administrativo da cultura, que envolve ações de captação de recursos, propostas e execução de projetos e prestação de contas e, também, de identificação e

conceituação do que seja o patrimônio cultural, incluindo o conhecimento do próprio Código do Patrimônio Cultural.

Vítor prossegue, orientando sua fala a partir da nossa pergunta, afirmando que os municípios já tiveram ações de financiamento (repasse de valores fundo a fundo) como também ações de formação. Para além disso, acrescenta, a SECULT segue avaliando seus processos administrativos, com uma maior quantidade agora de instrumentos e ferramentais para a execução e avaliação das atividades de preservação e promoção do patrimônio. A SECULT teve também diversos momentos de interação com o IPHAN e esse aumento de interação ocorreu como pauta previamente pensada de organização de atividades em conjunto no âmbito do Sistema Nacional. No geral, conclui, “vemos o Código do Patrimônio Cultural como um componente do Sistema Estadual de Cultura e nossa expectativa é que esse sistema vá evoluindo com o passar do tempo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Políticas públicas se realizam, entre outras coisas, por meio de realidades institucionais que as criam, estabelecem, definem, e, enfim, lhes conferem existência em um Estado Democrático de Direito. Nesse processo, as normas são o elemento que confere estabilidade e segurança jurídica às ações estatais na garantia de direitos de cidadania, como os direitos culturais. Sem estrutura legal, conforme entendimento da UNESCO acima demonstrado, não se faz política cultural patrimonial.

A institucionalidade da cultura, com um corpo normativo sólido e bem estabelecido, sempre foi uma das condições normalmente reivindicadas pelo campo para combater os males da descontinuidade das ações culturais, sendo nítido que o grande avanço das políticas culturais foi traduzido legislativamente na Lei da Política Nacional Cultura Viva, Lei do Plano Nacional de Cultura, LAB, LPG, PNAB, Marco Regulatório do Fomento, Lei do Sistema Nacional de Cultura, entre outras. No Ceará, em virtude de um período de continuidade das políticas culturais iniciado em 2015, avanços na concepção e gestão das políticas culturais promoveram a criação de diversas

normas estruturantes, como a Lei Estadual Cultura Viva (2018), a Lei Orgânica da Cultura (2022) e o Código do Patrimônio Cultural do Ceará (2022).

Este último foi o objeto de estudo escolhido, na medida que se apresenta como pioneiro, no campo das políticas estaduais patrimoniais, ao organizar princípios integrados às Constituições Federal e Estadual, objetivos e instrumentos específicos para em uma legislação única e específica para a gestão, proteção e fomento do seu patrimônio, com participação da sociedade e relacionando-se fortemente com a Lei Orgânica da Cultura do Ceará. Sua criação deu novo fôlego à organização de um campo da política cultural estadual que é especialmente desafiador, pois trata de aspectos como direito de propriedade, política urbana, política ambiental e reconhecimento de identidades diversas, enfrentando ainda, mais especificamente no campo do patrimônio material, recursos de vulto e capacidade de organização permanente de museus, arquivos e documentos que demandam esforço considerável do poder público estadual e da sociedade.

Na sequência e em decorrência da criação do Código, o Ceará vem promovendo o fortalecimento do Sistema Estadual de Museus e a retomada de suas ações estruturantes, como a chamada para o Cadastro Estadual de Museus, a articulação com a sociedade na forma de criação do Fórum Estadual de Museus do Ceará (evento bianual), testando novas formas de gestão, em parceria com OSC a ser selecionada, e destinando recursos específicos para o campo patrimonial, inclusive por transferências fundo a fundo do estado para os municípios em chamadas anuais desde 2024. São também dignas de nota as ações de formação em gestão patrimonial realizadas no âmbito do Sistema Estadual de Cultura, em parceira com os municípios.

Se a existência de uma institucionalidade das políticas culturais não é, sozinha, responsável pela efetivação da política, é sem dúvida, ponto incontornável. Quanto maior a qualidade técnica das leis e sua capacidade de refletir e estruturar a realidade do campo que pretende regular, maior sua chance de mostrar eficácia na vida social. Mesmo que, no futuro, o fantasma da descontinuidade das políticas culturais continue

nos ameaçando, o Código do Patrimônio do Estado do Ceará pertence à sociedade, sendo a forma jurídica de exigir do poder público o cumprimento de seus deveres – nossos direitos – para com a proteção e promoção do patrimônio cultural em nível estadual.

REFERÊNCIAS

BUCCI, Maria Paula Dallari. A (Re)Construção do Estado Social Brasileiro: Políticas Públicas e Reformas. In: *Revista Interesse Nacional*, n.50, jul-set 2020, p. 23-27. Disponível em: https://www.academia.edu/43856814/A_Re_Constru%C3%A7%C3%A3o_do_Estado_Social_Brasilei_ro_Pol%C3%ADticas_P%C3%BAblicas_e_Reformas

BUCCI, Maria Paula Dallari. A abordagem direito e políticas públicas no brasil: quadros analíticos. In: FJP – Escola de Governo. *Rev. Campo de Pública: con. e exp.,* v.2, n.1, 2023, p. 91-125. Disponível em: https://www.trf3.jus.br/documentos/emag/Cursos/2023400057_-_Seminario_Demandas_Estruturais/2023.08.16_-_Revista_Campo_de_Publicas_-_A_abordagem_Maria_Paula.pdf

BAHIA. DECRETO Nº 10.039 DE 03 DE JULHO DE 2006. Regulamenta a Lei nº 8.895, de 16 de dezembro de 2003, que instituiu normas de proteção e estímulo à preservação do patrimônio cultural do Estado da Bahia e criou a Comissão de Espaços Preservados, e dá outras providências. Disponível em: https://www.ba.gov.br/ipac/legislacao#:~:text=Regulamenta%20a%20Lei%20n%C2%BA%208.895%2C%20de%2016%20de,Comiss%C3%A3o%20de%20Espa%C3%A7os%20Preservados%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAncias.

CEARÁ. Lei nº 18.232, de 06 de novembro de 2022, DOE de 07 de novembro de 2022, instituindo o Código de Patrimônio Cultural do Estado do Ceará e criando o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2022/11/Lei-18.232.2022-Codigo-PC-Ceara.pdf

MAIA, Gretha Leite; TEIXEIRA, Zaneir G; STUDART, Vítor de Melo. O processo administrativo de tomada/prestação de contas no campo da cultura: estudo de caso da SECULT-CE. In: XIV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2025, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025, p. 585-601.

MAIA, Gretha Leite et al. A efetivação dos direitos culturais no Ceará: previsão constitucional e dispositivvos normativos. In: ALMEIDA, Custódio, BARBALHO, Alexandre e AZEVEDO Jr (organizadores). *Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: EDUECE, 2023, p..

MINAS GERAIS. Decreto nº 42.505, de 15/04/2002, que institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais. Disponível em: https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/DEC/42505/2002/#texto

UNESCO. Gestão do Patrimônio Mundial cultural. Brasília: UNESCO Brasil, IPHAN, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manual_referencia_gestao_do_patrimonio_mundial_cultural.pdf

MELLO, Sebástian Borges de Albuquerque. *Direito Penal*: Sistemas, Códigos e Microssistemas. Curitiba: Ed. Juruá, 2004.

RUBIN, Antônio Albino Canelas. Dilemas e desafios das políticas culturais no Brasil: atual dilemas e desafios das políticas cultura. *In:* IX CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE CULTURAS: DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL. Belo Horizonte, 2023. Anais... Belo Horizonte: Pró-Reitoria de Cultura da UFMG, 2025, p. 51-62. Disponível em: www.ufmg.br/procult/culturas-ebook/

MULHERES NO ARQUIVO DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR: A PATRIMONIALIZAÇÃO POR MEIO DO RECOLHIMENTO

Luciane Ceretta[1]
Daniel Reis[2]

RESUMO:
Este artigo discute a patrimonialização de arquivos de/sobre mulheres no campo da arquivologia por meio do recolhimento. Tem por objetivo analisar a presença feminina nos arquivos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) a partir do fundo institucional e, particularmente, da série Programa Sala do Artista Popular (SAP). O trabalho consiste numa pesquisa de natureza quantitativa e qualitativa, de abordagem bibliográfica descritiva. Enfatiza a importância de estratégias de patrimonialização como forma de mitigar disparidades de gênero presentes nos perfis de acervos custodiados por instituições culturais, promovendo assim, narrativas mais democráticas sobre memórias e atuando ativamente na reparação de invisibilidades históricas.

PALAVRAS-CHAVE: patrimonialização de arquivos; recolhimento; estudo de gênero; Sala do Artista Popular.

Introdução

Estudos sobre gênero realizados em/sobre instituições arquivísticas, de memória e de cultura têm demonstrado a significativa disparidade entre a presença de homens e a de mulheres nos acervos custodiados por estas instituições (Azevedo; Ferreira, Rossi, 2020; Silva, 2018; Simioni, Eleutério, 2018; Silva,2022). Nesta perspectiva, pensar formas de estimular a patrimonialização de arquivos femininos com vistas a diminuir essa desigualdade pode ser um caminho estratégico para a reparação de invisibilidades históricas e construção de narrativas mais representativas e igualitárias.

Este texto tem por objetivo apresentar uma discussão sobre a patrimonialização de arquivos de/sobre mulheres por meio do recolhimento, definido como ato ou

[1] Luciane Ceretta é mestranda do PPG Memória e Acervos/FCRB, graduada em Arquivologia/UFSM e Biblioteconomia/UFRGS. Arquivista do Iphan, cedida ao Arquivo Nacional. Tem experiência em gestão, processamento técnico, arquivos institucionais e pessoais.
[2]Técnico Superior em Ciências sociais do CNFCP/Iphan e professor do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan. Doutor em Antropologia.

operação pela qual um conjunto de documentos passa do arquivo intermediário para o arquivo permanente e, pelo caráter custodial, performa um dos processos de patrimonialização de arquivos no Brasil (Arquivo Nacional, 2005; Cougo Junior, 2023). É resultado de um estudo sobre a representatividade feminina nos acervos documentais de/em instituições de cultura, tendo como foco a observação de aspectos como: qual a representação de mulheres nestes espaços? Que discursos e apagamentos foram historicamente realizados? O que esses acervos nos dizem sobre processos de construção de memórias coletivas?

De modo específico, trata-se de uma pesquisa de natureza quantitativa e qualitativa, de abordagem bibliográfica descritiva, realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. A partir de conceitos como de fundo arquivístico, arquivística integrada, recolhimento (Schellenberg, 2004; Duchein, 1986; Rousseau, Couture, 1998) e patrimonialização (Gonçalves, 2006; Smith, 2021; Cougo Junior, 2023), analisa-se a presença de arquivos sobre pessoas, especificamente sobre mulheres, no fundo da referida instituição, a partir da série documental resultante das ações do Programa Sala do Artista Popular (SAP), no período de 1983-2025.

Assim, este artigo apresenta o resultado da primeira etapa de uma pesquisa mais ampla que visa analisar questões de gênero nos arquivos do CNFCP envolvendo ainda, a análise de marcos legais e regulatórios; análise de ações e da estrutura do CNFCP em relação à arquivologia; análise da patrimonialização por meio do recolhimento, considerando que a Divisão de Arquivo é a responsável pela custódia dos documentos permanentes do fundo CNFCP. Para este momento, a pesquisa concentrou-se na análise de dados obtidos a partir dos dossiês, e, sobretudo, dos catálogos produzidos ao longo das quatro décadas de realização do Programa SAP. Etapa futura oportunizará o cruzamento destes dados com aprofundamento sobre cada um dos dossiês documentais produzidos.

A representatividade das mulheres nos arquivos e na história

O debate sobre a presença das mulheres em arquivos é um tema que vem crescendo nos últimos anos, impulsionado tanto por ações institucionais quanto por estudos no campo da arquivologia, história e antropologia. As reflexões sobre diferenças de gênero tomam corpo em meados do século XX e se ampliam a partir dos anos 2000, como apontam Perrot (1995) e Cerchiaro e Alves (2022). O Movimento feminista teve/tem papel fundamental nestes processos ao colocar em pauta a falta de representatividade das mulheres e capitanear a luta para ampliar a presença femininas nos diferentes espaços sociais. É nesse cenário que, conforme evidencia Graziano (2017), instituições arquivísticas e de memória começam a coletar, preservar e disponibilizar acervos de/sobre mulheres de forma mais sistêmica com intuito de valorizar suas trajetórias e realizações.

A escritora inglesa Virginia Woolf (1985) discute gênero e produção literária feminina a partir das relações históricas, sociais e financeiras que dificultaram o acesso das mulheres à escrita e ao reconhecimento como autoras. Em seu ensaio *Um teto todo seu*, destaca a escassez de obras literárias produzidas por mulheres nas bibliotecas universitárias inglesas, em contraste com a vastidão de livros escritos por homens. Defende a necessidade de as escritoras conquistarem seu espaço num universo dominado por homens. Essa luta por representatividade e contra o silenciamento das mulheres é extensiva também aos arquivos.

No Brasil, pesquisas realizadas sobre a presença feminina nos fundos privados e/ou coleções custodiados pelo Arquivo Nacional e pela Seção de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional evidenciam o contraste entre a escassa presença de mulheres nos acervos e a predominância masculina (Benassi, 2017; Medeiros, 2020).

Em estudo realizado sobre os produtores dos arquivos privados custodiados pelo Arquivo Nacional, Benassi (2017) indica que de um total de 305 fundos, 196 foram produzidos por homes, enquanto apenas 26 são de mulheres. Ou seja, 64% dos fundos têm como titulares homens e 9% mulheres. Para a análise, a autora traz um gráfico onde

apresenta as porcentagens divididas por produtores: homens, mulheres, entidades, famílias e outros.

A disparidade entre o protagonismo de mulheres e o de homens em acervos também é demonstrada por Medeiros (2020) no seu estudo sobre a presença feminina na Seção de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional. Ao analisar a presença de mulheres como produtoras de arquivos pessoais e colecionadoras de manuscritos, a autora identifica que do universo de 160 conjuntos estudados, 87% foram produzidos/colecionados por homens e 13% por mulheres. Medeiros (2020, p. 383) destaca ainda que "além da baixa representatividade, há escassas informações sobre a titular/colecionadora e nestes casos a mulher foi apresentada a partir de suas relações familiares e conjugais".

Chaves e Bizello (2022) ao dissertarem sobre a necessária institucionalização de arquivos de mulheres, afirmam que historicamente as mulheres foram privadas do ambiente público ficando restritas ao ambiente privado, o que contribuiu para a ausência ou poucas fontes de pesquisa sobre sua história. Somado a este fato, as autoras apontam o olhar androcêntrico, que considera o masculino como modelo universal de representação coletiva, também como fator responsável pelo silenciamento ou apagamento da atuação das mulheres nas diversas áreas de atuação, como ciência, política e cultura.

As questões postas por Chaves e Bizello (2022) reforçam a tese de Perrot (1995) de que há mais chances de encontrar vestígios das mulheres nos arquivos privados do que em arquivos públicos. Neste sentido, a institucionalização de arquivos pessoais de mulheres configura-se passo fundamental para corrigir distorções históricas, valorizar e ecoar as vozes femininas historicamente silenciadas.

Não obstante, Camargo (2009) alerta que é necessário estar atento às práticas historicamente institucionalizadas de aquisição de arquivos de pessoas. Conforme a autora (2009, p. 29), "só se costuma atribuir valor permanente aos arquivos de pessoas que alcançaram alguma expressão ou proeminência no mundo da política, da ciência, das artes, do direito, da filosofia ou da literatura". Neste sentido, é necessário um olhar

atendo e crítico ao se pensar uma política de aquisição de arquivos, buscando garantir um lugar de memória mais inclusivo e plural.

Uma vez que os arquivos são relevantes para a afirmação do indivíduo na sociedade através do registro de sua história (Oliveira, 2012, p. 33), é necessário, conforme declara Benassi (2017, p. 20), "que a memória social [...] abarque não só o ponto de vista dominante dos chamados 'grandes grupos' [...] mas também possa equivaler à 'memória real' dos grupos minoritários, 'reconstruindo' o passado em sua 'totalidade'".

Iniciativas como a Rede de Arquivos de Mulheres[3] (RAM), o Mapa Colaborativo Mulheres nos Arquivos[4] (traMA) e o projeto Mulheres na ciência e na saúde: digitalização e difusão dos arquivos pessoais de mulheres do acervo da Casa de Oswaldo Cruz[5] são exemplos de ações que buscam discutir e dar destaque à presença feminina em arquivos que por muitos anos foi invisibilizada.

Ainda nesta perspectiva, o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV) reformulou e publicizou sua política de acervo no ano de 2015, incluindo marcador de gênero "homens e mulheres" no texto do seu Programa de Arquivos Pessoais. Esta ação tinha por objetivo promover a captação de arquivos de mulheres e estimular o debate sobre a importância da representatividade feminina nas instituições de arquivo[6].

[3] Rede de Arquivos de Mulheres é uma iniciativa do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) em conjunto com o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV). Criada em 2020, tem por objetivo visibilizar, valorizar e refletir sobre a memória e os acervos de mulheres em instituições de patrimônio e memória.

[4] Mapa Colaborativo Mulheres nos Arquivos é um projeto de extensão desenvolvido pelo Laboratório Multidimensional de Estudos sobre Acervos Privados e Pessoais da Unirio. Criado em 2024, busca mapear e dar visibilidade a acervos pessoais (institucionalizados ou mantidos em contextos privados) que documentam a presença de mulheres nos arquivos.

[5] Mulheres na ciência e na saúde: digitalização e difusão dos arquivos pessoais de mulheres do acervo da Casa de Oswaldo Cruz da Fundação Oswaldo Cruz (COC-Fiocruz) foi um projeto financiado pelo Programa Iberarchivos que, entre os anos de 2022-2023, digitalizou e disponibilizou na Base Arch os 10 fundos ou coleções de mulheres custodiados pela COC como forma de dar maior visibilidade a esses acervos e às trajetórias de suas titulares.

[6] Informação disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivos-pessoais. Acesso em: 06 out. 2025.

Sobre a patrimonialização de arquivos

Como se pode ver, a questão de gênero tem sido objeto de estudos e foco de ações no campo dos arquivos. De tal forma, pensar formas de patrimonialização dos arquivos de/sobre mulheres, considerando sua dimensão representativa da sociedade, pode ser um caminho estratégico no enfrentamento das desigualdades da presença de mulheres e homens nos arquivos de instituições de memória e cultura.

A patrimonialização de arquivos pode ocorrer de diferentes formas sendo que as mais estudadas no Brasil são a aquisição e declaração como de interesse público e social pelo Conselho Nacional de Arquivos. Há no entanto, outros instrumentos como o tombamento por órgãos de patrimonialização e, também, o recolhimento ao arquivo permanente de uma instituição (Cougo Júnior, 2023).

Para Cougo Junior (2023, p. 355), o processo de patrimonialização de arquivos no Brasil é composto por cinco "atos performativos do gesto de 'declaração oficial'", onde ações de caráter custodial ou declaratória legitimam a patrimonialização. As ações de caráter custodial são compostas pelos atos performativos de aquisição ou recolhimento, e a mudança de responsabilidades sobre a custódia é marca fundamental. Já nas ações de patrimonialização de caráter declaratório (o tombamento, a declaração de interesse público e privado e o registro Memória do Mundo) não há alteração de custódia ou transmissão de responsabilidade do acervo patrimonializado[7].

Camargo (2009), ao defender o uso do termo arquivos de pessoas ao se referir aos conjuntos de documentos produzidos, recebidos e acumulados por indivíduos, e que podem ser institucionalizados por instituições, aponta que há outros conjuntos de documentos **sobre** pessoas e que são criados no âmbito de instituições. Ora, se um conjunto de documentos, parte de um fundo institucional, traz a mulher como protagonista, por que não pensar neste como forma de presença de mulheres num arquivo institucional? Conforme alerta a autora, fundos arquivísticos institucionais, sejam públicos ou privados, constituem-se espaços privilegiados para debate sobre

[7] Cougo Junior (2023) define aquisição a entrada de um arquivo para custódia institucional por compra, doação ou comodato. Já o recolhimento se dá de forma compulsório ou mediante avaliação, conforme legislação arquivística.

gênero nos arquivos, sobretudo quando a produção dos documentos de arquivo decorre de programas institucionais continuados.

Nesse contexto, Smith (2021) chama a atenção para a importância e as tensões acerca dos discursos autorizados sobre o patrimônio cultural, bem como para as formas de ação das agências que detêm o poder decisório de chancela no reconhecimento e exclusão de determinados bens culturais, grupos e pessoas. Cougo Junior (2023) ressalta que, embora não exista uma via única de patrimonialização de arquivos, a formalização do seu reconhecimento como bem cultural é o mais importante dos gestos, devendo ser realizada por autoridade competente.

Como é sabido a patrimonialização de arquivos de pessoas pode ser mobilizada por distintos atores sociais com variados propósitos, discursos e expectativas. O desenrolar desses processos e seus resultados impactam nas narrativas e vozes reconhecidas via acervos, bem como determinam silêncios. Nessa perspectiva, o patrimônio arquivístico deve ser compreendido como um campo estratégico de disputa simbólica, no qual se definem quais memórias serão preservadas, legitimadas e transmitidas entre as gerações.

O CNFCP e seu acervo arquivístico

O CNFCP é uma unidade especial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) que tem como missão a pesquisa, documentação, difusão e execução de políticas públicas de preservação e valorização dos mais diversos processos e expressões das culturas populares Brasileiras. Sua história remonta aos anos 1950 quando instituído ainda como Campanha Brasileira de Defesa do Folclore Brasileiro, num momento de grande ebulição quanto à discussões sobre estratégias de salvaguarda das ditas expressões culturais tradicionais. Com mais de seis décadas de história consolidou-se como instituição de referência em sua área de atuação e sua estrutura conta hoje com um extenso acervo arquivístico, museológico e bibliográfico, para além de programas de estudo e fomento de políticas públicas de cultura.

O acervo arquivístico custodiado pelo CNFCP abrange documentos em um recorte temporal desde a década de 1940 até a atualidade, distribuídos em diversos suportes e gêneros como textual, iconográfico e audiovisual. É composto por fundos institucionais — o seu próprio e o da Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947 —, além de fundos pessoais e coleções cujos titulares tiveram importante atuação na construção do campo dos estudos e políticas públicas voltadas para o folclore e para as culturas populares no Brasil. Dentre os arquivos de pessoas, citam-se os fundos de Edison Carneiro, Manuel Diégues Jr., Lélia Coelho Frota e Amélia Zaluar. Esses arquivos encontram-se parcialmente descritos e, em sua maior parte, já estão disponíveis à consulta pública.

De suma importância para otimização das ações no campo arquivístico no CNFCP foi a criação, em 2023, da Divisão de Arquivo por meio da Portaria 1421/2023.[8] Este setor vem trabalhando na sistematização de um plano de gestão arquivística institucional e otimização das condições de guarda, acesso, documentação e pesquisa sobre este acervo. Além disso, vem desenvolvendo ações que buscam destacar a presença feminina no campo dos estudos e políticas públicas voltadas para o folclore e as culturas populares no Brasil. Neste propósito, mencione-se o estimulo a institucionalização (aquisição) de arquivos pessoais, a publicização (digitalização e disponibilização on-line) de fundos e/ou coleções sob sua custódia, a pesquisa por meio de bolsas do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico e do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan, bem como a promoção de seminários, rodas de conversa, entre outros eventos, com intuito de possibilitar debates sobre o tema.

Uma das séries mais significativas do acervo arquivístico do CNFCP corresponde àquela produzida no âmbito do Programa Sala do Artista Popular (SAP). Trata-se de um programa criado em 1983 e ainda em plena atividade. Seus objetivos são a pesquisa, documentação, difusão e fomento das artes populares e do considerado artesanato tradicional brasileiros. Trata-se de uma proposta que envolve várias etapas de

[8] Até então, o material era mantido sob a custódia da divisão de Biblioteca Amadeu Amaral.

trabalho como a pesquisa de campo, articulação com instituições locais, interlocução com artistas populares e que culmina com a realização de uma exposição com a publicação de um catálogo e a venda de objetos.

Entre 1983 e 2025 foram realizadas 214 edições do programa SAP[9] que se consolidou cumprindo um papel relevante na construção da história da arte popular brasileira, possibilitando, para além do reconhecimento simbólico, o escoamento da produção desses indivíduos e grupos, abrindo-lhes portas para novas oportunidades de comercialização.

A documentação resultante das pesquisas de campo e dos registros das exposições, composta de registros textuais, fotográficos, sonoros e audiovisuais sobre indivíduos e coletividades, encontra-se sob a custódia da Divisão de Arquivo do CNFCP. Este conjunto orgânico de documentos, gerado ao longo de mais de quatro décadas de existência, é único e constitui patrimônio documental de suma importância, pois conforme afirma Reis (2018), permite percorrer a obra de alguns indivíduos, coletivos, territórios, tempos e subjetividades.

Neste sentido, trata-se de um importante conjunto de documentos para discutir a representatividades de mulheres no arquivo institucional e, por extensão, em um programa de ação governamental no campo da cultura. Assim, é imperativo dispensar tratamento arquivístico adequado, respeitando princípios, procedimentos técnicos e práticas da gestão e preservação.

Análise de dados

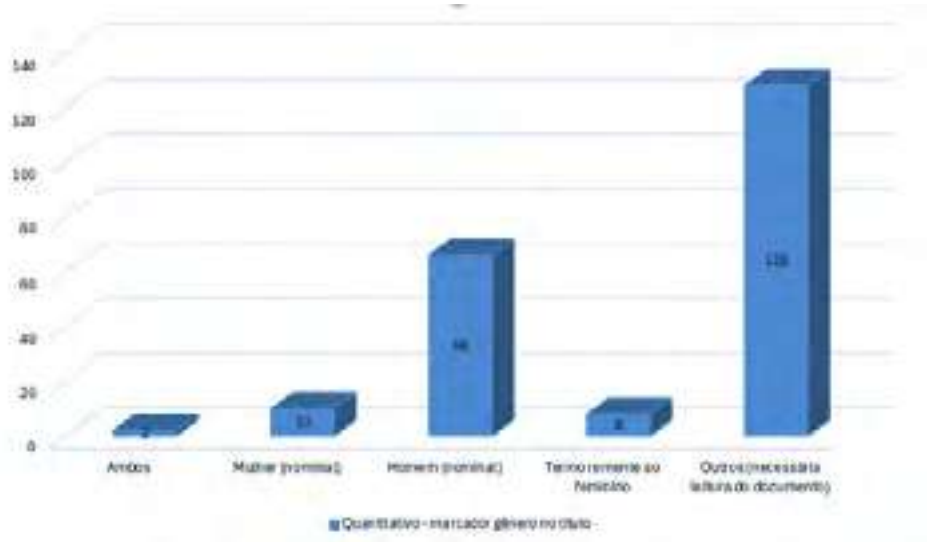
Como exposto no início deste texto, o seu objetivo é analisar a presença de mulheres no Programa SAP a partir do acervo produzido por esta ação entre 1983 e 2025. O material compreende 214 edições dossiês correspondentes à cada uma das edições realizadas pelo programa e, neste momento, tomamos como ponto de partida os catálogos e alguns documentos de referência deste conjunto documental.

[9] Para além disso, foram realizadas também 24 extras séries, que correspondem a exposições realizadas, frequentemente, em outras localidades que não na sede do CNFCP, e sem a impressão de catálogos.

A análise preliminar tendo como ponto de partida os catálogos e descrição dos acervos nos permite afirmar alguns pontos. Em primeiro lugar na importância do recolhimento como estratégia de incorporação ao domínio público e à construção de um “legado” histórico e valor simbólico, reunidos sob a chancela do "patrimônio" (Heymann, 2005) ou, melhor dito, de um patrimônio arquivístico. Sobre este ponto observa-se a presença de algumas lacunas nos dossiês e processo de patrimonialização desta documentação ao longo dos anos. Reflete a instabilidade das instituições de cultura atravessam ao longo dos anos sobretudo a fragilidade de suas áreas de documentação. Constitui tarefa futura qualificar com precisão tais lacunas e cumpre aqui apenas indicar este aspecto considerando a importância do programa SAP para o CNFCP e a longevidade de sua existência.

No que tange às questões de gênero, observa-se, com base nos títulos de cada uma das 214 edições do Programa, que apenas 86 delas permitem uma identificação de gênero, tornando-se necessário acessar outras camadas de informação presentes nos catálogos e dossiês documentais para descobrir tais dados. Logo, os marcadores de gênero têm importância segunda em relação a propostas muitas vezes de cunho poéticas ou, termos extraídos a partir das falas e cosmologias locais sobre os bens culturais de que tratam.

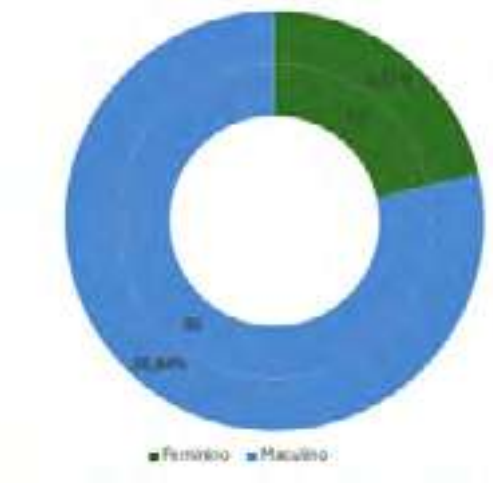
Gráfico 1: Presença de marcador de gênero no título dos catálogos



Fonte: os autores

A análise dos 214 catálogos da SAP demonstra que 66 edições apresentam, nominalmente, homens nos títulos. Em contrapartida, há apenas dez títulos que nominam mulheres. Somam-se aos dez catálogos mais oito, que trazem em seus títulos termos que indicam o protagonismo da mulher artesã ou artista popular. Os termos identificados são: tapeceiras, rendeiras, feminino, mulheres e mães. Há ainda, dois catálogos que mencionam, simultaneamente, nome de mulher e de homem no título da obra. Em termos percentuais a indicação nominal de artistas ou artesãs está presente em apenas 8,41% dos títulos dos catálogos analisados, enquanto 30,84% mencionam explicitamente nomes de homens. A disparidade na visibilidade de mulheres artesãs e artistas populares na SAP pode ser observada no gráfico abaixo.

Gráfico 2: Marcador de gênero no título dos catálogos



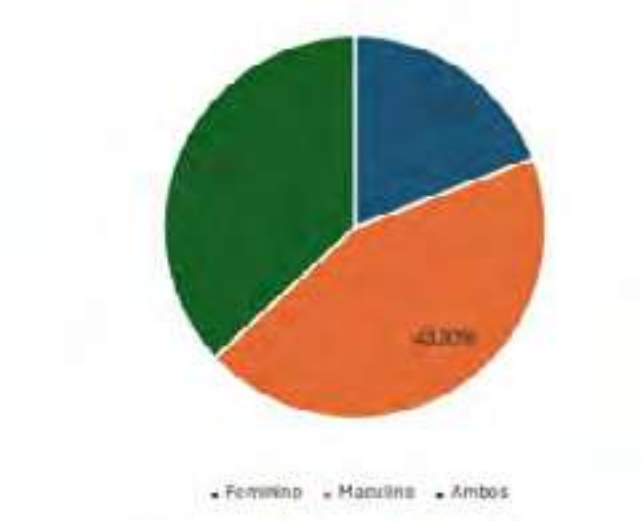
Fonte: os autores.

Em uma segunda etapa, buscou-se analisar a presença feminina a partir da leitura do catálogo e outros documentos que auxiliassem nesta tarefa, tais como relatórios e planos de trabalho. Para esta análise, sublinha-se que dois dos dez catálogos que trazem nominalmente mulheres em seu título, citam também homens no corpo do texto. Isso

ocorre também com um catálogo que indica gênero feminino no título. Um dos catálogos que indica nominalmente homem no título, nomina a esposa do artesão, informando no texto que ela o ajuda na produção. Para fins de comparação, estes quatro catálogos foram considerados na categoria “ambos” quando da análise de conteúdo, pois optou-se por considerar ambos os sexos quando o texto apresentar nomes de homens e mulheres

Assim sendo, esta segunda análise identificou que no total de 214 edições da SAP, 41 possuem mulheres como protagonistas, 94 homens e 79 citam ambos os gêneros. A análise do conteúdo textual dos catálogos, demonstra uma predominância masculina, presente em 43,93% das edições. Em seguida, estão aquelas em que homens e mulheres aparecem conjuntamente, correspondendo a 36,91%. As SAPs voltadas para artesãs e artistas populares representam apenas 19,16% do total, evidenciando uma distribuição desigual de gênero na documentação produzida no desenvolver das atividades das SAPs e que é recolhida ao arquivo permanente do CNFCP. A predominância masculina no conjunto analisado é demostrada gráfico abaixo.

Gráfico 3: Marcador de gênero no texto dos catálogos



Fonte: os autores.

Importante destacar, que a partir de uma leitura prévia do texto dos catálogos, verifica-se que muitas pesquisas que destacam o trabalho das mulheres artesãs e artistas populares foram realizadas por meio de associações e cooperativas. Em contrapartida, as edições realizadas com gênero masculino têm grande inclinação a trabalhos individuais e, neste conjunto pode-se notar a presença, por exemplo, de renomados escultores no campo das artes populares.

Considerações finais

Perfilar os dados do Programa Sala do Artista Popular (SAP) evidenciou a pertinência de incluir marcadores de gênero nas próximas edições, somando-se a outros indicadores já considerados como individuo, coletivo, material e território. Embora o senso comum associe o artesanato a uma atividade feminina, essa percepção não se confirma na análise realizada em um dos programas de maior longevidade que trata do assunto.

A desproporção da presença de homens — em maior número — e de mulheres constatada neste estudo corrobora a colocação de Reis (2018), que afirma que "a SAP produziu também silêncios. Inúmeros são os nomes que, por falta de agenda, orçamento, estrutura ou mesmo por não terem sido considerados adequados ao perfil do programa num dado momento, não foram inclusos" (Reis, 2018, p. 139). E reforça a necessidade de reflexão crítica sobre os fatores estruturais relacionados à seleção, produção e valorização de artistas e artesãs, bem como o papel do CNFCP, enquanto instituição de memória das culturas populares, acerca da visibilidade e representatividade feminina no contexto estudado.

Interessante notar que, a partir da perspectiva de recolhimento dos documentos de valor permanente do fundo arquivístico CNFCP, as pessoas representadas nos documentos da SAP são pessoas comuns, desvinculadas de posições de notoriedade social. Isso contrapõem-se com as políticas de aquisição de arquivos privados às instituições de memória, como destaca Camargo (2009) e Oliveira (2010). Para as

autoras, os arquivos de homens simples não são, comumente, considerados de valor permanente e recolhidos às instituições de memória; ao contrário daqueles de homens e mulheres que se destacaram no mundo da política, da ciência, das artes, do direito, da filosofia ou da literatura, enfim, ao longo da história de uma sociedade. Isso reforça o papel da SAP e a importância do acervo gerado a partir dela ao reconhecer, dar visibilidade e preservar vozes de grupos que, em geral, estão à margem de processos de direito à cidadania no país.

Pensar a SAP — o calendário e os artistas e artesãos que farão parte das próximas edições — a partir da produção documental, reconhecendo o recolhimento como forma de patrimonialização de arquivos de/sobre mulheres é uma estratégia para buscar reduzir a disparidade numérica da presença de mulheres não apenas nos arquivos do CNFCP, mas também seu acervo museológico e escopo de ações e Programas vinculados a políticas públicas de cultura. Assim, incluir mulheres, nominar e dar destaque as artistas populares e artesãs no calendário da SAP fortalece políticas de diversidade, inclusão e preservação com perspectiva de gênero.

O recolhimento quando compreendido como ato performativo de patrimonialização, revela-se uma estratégia para a inserção de mulheres nos processos de constituição e legitimação da memória. Assim, assegurar a representatividade de mulheres no contexto do SAP, e recolher estes registros ao arquivo permanente do CNFCP é uma forma possível de promover a presença de mulheres, historicamente apagadas ou silenciadas, nos arquivos custodiados pelo CNFCP.

Por fim, reitera-se o papel dos arquivos enquanto espaços de disputa, poder, mas também de direitos e acesso a cidadania. Logo, a preservação, a difusão e a pesquisa de arquivo de/sobre mulheres, contribui para a compreensão de gênero na história e para a valoração daquelas que foram historicamente invisibilizadas, na medida que se chancela estes arquivos sobre mulheres, enquanto patrimônio.

Referências Bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

AZEVEDO, N.; FERREIRA, L. O.; ROSSI, D. S. Mulheres no acervo de uma instituição científica: o Instituto Oswaldo Cruz (1930-1970). **Acervo**, *[S. l.]*, v. 33, n. 2, p. 164–185, 2020. DOI: 10.64729/an.acervo.v33i2.1537

BENASSI, Matina. *Arquivo e Representatividade*: uma pesquisa através dos acervos de mulheres no Arquivo Nacional. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Arquivologia), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.unirio.br/arquivologia/arquivos/monografias/benassi-martina-arquivo-e-representatividade-uma-pesquisa-atraves-dos-acervos-de-mulheres-no-arquivo-nacional. Acesso em: 21 nov. 2024.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 45, n. 2, p. 27-39, jul./dez. 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf. Acesso em 12 out. 2024.

CERCHIARO, Marina Mazze; ALVES, Carolina. Mulheres, histórias e arquivos. *História e Cultura*, Franca-SP, v. 11, n. 1, jul. 2022. Disponível em: https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3689. Acesso em: 13 out. 2025.

CHAVES, Elisa Maria Lopes**;** BIZELLO, Maria Leandra. Arquivos pessoais de mulheres: a institucionalização necessária. In: *Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação*, 22., 2022, Porto Alegre. *Anais*. Porto Alegre: ENANCIB, 2022. Disponível em: https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxiienancib/paper/view/1111. Acesso em: 13 out. 2025.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. *A patrimonialização cultural de arquivos no Brasil*. Santa Maria: Ed. do Autor, 2023.

DUCHEIN, M. O respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. *Arquivo & Administração*, v. 10, n. 2, 1986. Disponível em: https://brapci.inf.br/v/49818. Acesso em: 12 maio 2025.

GRAZIANO, Maítha Elena Tosta. *Arquivos pessoais e relações de gênero*. 2023. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Marília, 2023. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/244791. Acesso em: 12 maio 2025.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

HEYMANN, Luciana. *De "arquivo pessoal' a "patrimônio nacional":* reflexões acerca da produção de " legados". Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. Trabalho apresentado no I Seminário PRONEX Direitos e Cidadania apresentado no CPDOC/FGV, 2-4 de agosto de 2005. Disponível em: https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/800a9a2f-aead-44db-b664-c98458b498e1/content. Acesso em: 12 maio 2025.

MEDEIROS, Luciane Simões. A presença – ou ausência – feminina nos arquivos pessoais e coleções da Seção de Manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi (Org.). *Arquivos pessoais*: fronteiras. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo - ARQ-SP, p. 375-395, 2020. Acesso em: https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/f9618784-8e75-44c6-bad8-d7c87a252337/content. Acesso em: 15 out. 2025

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. *Modelagem e status científico na descrição arquivística no campo dos arquivos pessoais*. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14062011-134720/publico/2010_LuciaMariaVellosodeOliveira.pdf. Acesso em 19 jan. 2026.

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Política de aquisição: uma reflexão sobre questões que orientam o processo de ampliação dos acervos institucionais. In: Oliveira, Lucia Maria Velloso de; Silva, Maria Celina Soares de Mello e. (Org.). *Políticas de aquisição e preservação de acervos em universidades e instituições de pesquisa*. 1ed.Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012, v. 1, p. 115-128.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relatos de uma experiência. *Cadernos Pagu*, Fazendo história das mulheres, v.4, p. 9-28, 1995. Disponível em: https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/1995(4)/Perrot.pdf. Acesso em 06 out. 2025.

REIS, Daniel. *Nóis morre, as coisa fica*: artes populares no Brasil. Rio de Janeiro: CNFCP, 2024. Catálogo de exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino.

REIS, Daniel. Programa Sala do Artista Popular: um espaço de encontros, trocas e democratização de culturas. *e-cadernos CES*, v. 30, 2018. Disponível em: http://journals.openedition.org/eces/3924. Acesso em: 19 jan. 2025.

ROUSSEAU, Jean_Yves; COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SCHELLENBERG, Theodore R. Arquivos modernos: princípios e técnicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 140-154, 2021. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115468015010. Acesso em 20 nov. 2024.

SILVA, C. M. da. (2022). As Fiandeiras da Memória: a cidade de Fortaleza arquivada em fotografias e oralidades. *Manuscrítica: Revista De Crítica Genética*, *47*, 155-166. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i47p155-166. Acesso em: 12 mar. 2026.

SILVA, Janine Gomes da; PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e História e as ditaduras do Cone Sul. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 193–210, 2018. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/152716. Acesso em: 4 abr. 2026.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 19–27, 2018. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/152627. Acesso em: 4 abr. 2026.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* São Paulo: Tordesilhas, 2014.

INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS EM CONTEXTO ESCOLAR: A CONSTRUÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA CULTURAL E EDUCATIVA

Juliana Cavalcanti de Jesus[1]

RESUMO:
O artigo defende a implementação dos Inventários Participativos como prática pedagógica estruturante na educação básica, destacando seu potencial para orientar a elaboração de currículos escolares mais dialógicos, participativos e territorializados. Ao incorporar a educação patrimonial ao cotidiano escolar, essa metodologia fortalece a formação cidadã, valoriza saberes locais e amplia a participação dos estudantes na construção do conhecimento. Fundamentado nas diretrizes do IPHAN e em experiências como o Inventário Pedagógico desenvolvido em parceria com o MEC, o texto argumenta que sua institucionalização deve ser compreendida como política pública integrada, articulando os campos da educação e da cultura. Dessa forma, propõe-se que a educação patrimonial deixe de ser ação pontual e passe a ocupar lugar estruturante na organização curricular e na formação crítica dos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Educação patrimonial, inventários participativos, currículo escolar, políticas públicas, formação cidadã.

PATRIMÔNIO CULTURAL: FORMAÇÃO E SENTIDOS

O que é patrimônio cultural? O que nos faz considerar que algo seja digno de um memorial em um museu ou de uma discussão em sala de aula no contexto escolar? Quais são os critérios que determinam que certos bens, práticas ou saberes sejam reconhecidos como patrimônio e, sobretudo, de onde esses critérios se originam? Essas perguntas evidenciam que o patrimônio não é uma categoria neutra ou natural, mas o resultado de processos históricos, políticos e culturais que envolvem disputas de poder, seleções e silenciamentos. A partir do momento em que tais critérios são estabelecidos, torna-se igualmente necessário refletir sobre as formas pelas quais o patrimônio é abordado de maneira didática, especialmente na escola, espaço privilegiado de produção e circulação de sentidos sobre a memória e a identidade coletiva. Nesse sentido, este

[1] Mestranda no curso de Mestrado Acadêmico em Educação, Arte e História da Cultura, bolsista CAPES. E-mail: jcavalcantidejesus@gmail.com.

artigo propõe-se a pensar sobre algumas dessas questões, realizando uma reflexão acerca da origem do conceito de patrimônio cultural e analisando como ele tem sido mobilizado e problematizado nas práticas educativas no Brasil contemporâneo.

No âmbito internacional, o conceito de patrimônio segue predominantemente a noção tripartite estabelecida pela UNESCO, que distingue entre patrimônio cultural material, patrimônio natural e patrimônio imaterial ou intangível. O patrimônio material refere-se a monumentos, edifícios, sítios arqueológicos e outros bens tangíveis considerados portadores de valor histórico, artístico ou científico. O patrimônio natural abrange paisagens, formações geológicas e ambientes ecológicos reconhecidos por sua relevância para a biodiversidade e para a preservação do planeta. Já o patrimônio intangível compreende práticas, expressões, saberes e tradições que conferem sentido de continuidade cultural às comunidades (SMITH, 2021).

O conceito de patrimônio desenvolvido por Laurajane Smith (2021) em seu artigo *Desafiando o Discurso de Patrimônio Autorizado* contesta diretamente as concepções tradicionais que o vinculam a objetos materiais, monumentos ou sítios de valor intrínseco. Para a autora, é muito claro que patrimônio não é uma coisa, mas uma prática social e cultural que se manifesta de forma performativa. Em outras palavras, ele é uma negociação constante de identidades, memórias e sentidos de lugar, operando como processo dinâmico e não como elemento fixo. Essa perspectiva desloca o foco das “coisas” para os usos sociais e culturais atribuídos a elas, ressaltando que a relevância do patrimônio depende de como é mobilizado pelas pessoas em contextos específicos.

Para a autora todo patrimônio é intangível, pois mesmo os bens materiais ou naturais têm seu valor agregado em detrimento de dimensões culturais de um grupo. Isso não significa negar a importância dos elementos materiais, mas enfatizar que eles só adquirem valor patrimonial quando empregados como ferramentas culturais nos processos de construção de sentido. Um edifício, uma música ou uma prática ritual só se tornam patrimônio quando utilizados para mediar relações entre passado e presente, eles detêm valor ao agregar na construção de identidades coletivas e proporcionar experiências sociais. Por isso, objetos trancados em depósitos museológicos ou práticas

culturais inativas não constituem patrimônio em si mesmos; é no ato de serem vividos, reinterpretados e reapropriados que adquirem esse estatuto.

Assim como Smith, compreendo o conceito de patrimônio como performance. O conceito é inspirado em teorias performativas, segundo as quais significados são corporificados e produzidos nas práticas cotidianas. Assim, o patrimônio não se limita a conservar, mas abrange ações como lembrar, comemorar, transmitir, colecionar, exibir, interpretar e mesmo disputar narrativas. Essas atividades são capazes de produzir pertencimento, vínculos identitários e sentidos de lugar, mas também podem legitimar exclusões, reforçar hierarquias e cristalizar narrativas hegemônicas. O patrimônio, portanto, é intrinsecamente político, pois envolve o exercício do poder na definição do que deve ser lembrado, preservado ou silenciado.

Essa dimensão política se concretizou no “Discurso Autorizado de Patrimônio” que se trata de uma perspectiva eurocêntrica com raízes no século XIX, que se consolidou em torno da valorização de monumentos, sítios arqueológicos e paisagens esteticamente notáveis, concebidos como bens frágeis e dotados de valor intrínseco. Apoiado por instituições como a UNESCO e o ICOMOS, esse discurso privilegia especialistas como guardiões autorizados do passado, legitimando sua autoridade na definição e gestão do patrimônio. Nesse modelo, as populações são relegadas ao papel de receptoras passivas, desestimuladas a atribuir novos significados aos bens herdados e dos quais são sujeitos.

O patrimônio deve ser compreendido como um ato comunicativo, que fala ao presente e às gerações futuras, desempenhando papel pedagógico e prático, sendo capaz tanto de valorizar memórias e identidades quanto de silenciar conflitos e tensões históricas, especialmente aqueles que envolvem grupos sociais marginalizados. Nesse sentido, a educação patrimonial constitui um campo estratégico de disputa: por um lado, reproduz narrativas hegemônicas e a memória oficial; por outro, pode ser apropriada como ferramenta crítica para problematizar essas mesmas narrativas e construir novos olhares sobre o passado e a cultura (SCIFONI, 2022, p. 2-3).

Historicamente, a educação patrimonial no Brasil foi dominada pela lógica do "conhecer para preservar", fortemente ancorada em um discurso autorizado de matriz europeia. Tal perspectiva entende a seleção de bens como natural e universal, atribuindo valor intrínseco a certos objetos ou monumentos em nome de uma suposta herança comum. Contudo, o que se apresenta como natural é, na verdade, a escolha de um conjunto restrito de bens representativos de uma classe social dominante, legitimando uma memória oficial que exclui outras experiências. Essa lógica reproduz desigualdades, uma vez que cristaliza identidades hegemônicas e invisibiliza memórias alternativas. Romper com essa mentalidade autorizada, é papel fundamental de uma nova pedagogia do patrimônio, que reconheça a dimensão política do ato de atribuir valor ao passado (SCIFONI, 2022, p. 3-4).

Para Simone Scifoni (2022), a nova pedagogia do patrimônio pode ser compreendida a partir de três princípios fundamentais: a autonomia dos sujeitos, a dialogicidade e a participação social. Esses princípios orientam práticas educativas que buscam romper com modelos hierárquicos e tecnicistas, afirmando o patrimônio como campo de disputa, produção de sentidos e exercício de cidadania cultural. São eles:

Autonomia dos sujeitos: Inspirado no pensamento de Paulo Freire (1996), esse princípio rompe com a hierarquia entre ensinar e aprender, reconhecendo os educandos como protagonistas na produção de conhecimento sobre seus próprios universos culturais. A autonomia implica o reconhecimento dos sujeitos como portadores de memória, cultura e patrimônio, capazes de atribuir sentidos às práticas e referências culturais que os constituem (SCIFONI, 2022).

Dialogicidade: Esse princípio valoriza a escuta, a horizontalidade e a troca nas relações pedagógicas, recusando a oposição hierárquica entre saberes técnicos e saberes populares. O diálogo, compreendido de forma radical, pressupõe abertura ao outro, respeito à diversidade cultural e enfrentamento de narrativas que negam direitos humanos (SCIFONI, 2022).

Participação social: Articulando os princípios anteriores, a participação social demanda processos coletivos e horizontais, com partilha efetiva de decisões na

definição e na gestão do patrimônio cultural. Não se restringe a consultas formais, mas constitui-se como exercício real de cidadania cultural (SCIFONI, 2022).

Estes princípios ajudam a embasar a metodologia dos inventários participativos, ao orientarem práticas voltadas à ampliação da participação social nos processos de reconhecimento e produção do patrimônio cultural. Fundamentados na autonomia dos sujeitos, na dialogicidade e na participação social, tais procedimentos buscam tensionar narrativas hegemônicas e hierarquizadas, oferecendo alternativas a modelos de produção de conhecimento que, historicamente, sustentaram processos de exclusão cultural através da elaboração de currículos escolares e materiais didáticos por séculos.

Ao discutir a necessidade de descolonizar a educação patrimonial, Scifoni argumenta que, no Brasil, o patrimônio historicamente exaltou o passado colonial como mito fundador da nação, valorizando bens associados à colonização e à estética europeia, ao mesmo tempo em que silenciou violências, opressões e culturas marginalizadas, como as de povos indígenas, africanos e afrodescendentes, mulheres e dissidências de gênero. Esse processo, definido como “colonialismo internalizado”, cristalizou-se em práticas institucionais de preservação e em símbolos celebratórios naturalizados no espaço público, evidenciando que o patrimônio cultural constitui um campo de disputas simbólicas e políticas no presente (SCIFONI, 2022, p. 6-8).

INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS: O QUE SÃO E SUA ORIGEM NO CONTEXTO ESCOLAR

O inventário participativo se apresenta como uma ferramenta fundamental para uma educação patrimonial descolonizadora. Segundo o *Manual de Aplicação de Inventários Participativos*, publicado pelo IPHAN (2016), trata-se de uma metodologia desenvolvida para identificar, registrar e valorizar referências culturais a partir do olhar e da participação direta das comunidades envolvidas. É uma metodologia que materializa as diretrizes estabelecidas pela Portaria nº 137 (IPHAN, 2016), pois promove a autonomia dos sujeitos na identificação de suas referências culturais,

valoriza a escuta e o diálogo entre saberes escolares, comunitários e técnicos e estimula a participação social nos processos de reconhecimento do patrimônio.

Não se trata apenas de um simples fichamento de informações. A metodologia dos inventários participativos constitui-se na elaboração de fichas de caráter pedagógico, que não possuem função burocrática, mas que têm como objetivo auxiliar os indivíduos envolvidos no processo de patrimonialização a organizar e sistematizar, de forma coletiva, as informações relativas às referências culturais identificadas ao longo do inventário participativo. Essas fichas orientam o processo de investigação, estimulam a reflexão crítica e favorecem a construção compartilhada de sentidos sobre o patrimônio.

Durante o desenvolvimento do inventário participativo, os envolvidos elaboram os seguintes instrumentos:

- Ficha do Projeto
- Ficha do Território
- Fichas das Categorias, que contemplam:
- Lugares
- Objetos
- Celebrações
- Formas de expressão
- Saberes
- Ficha das Fontes Pesquisadas
- Ficha do Relatório de Imagens
- Ficha do Roteiro de Entrevista

Essas fichas permitem registrar diferentes dimensões das referências culturais, articulando território, memória, práticas sociais e narrativas dos sujeitos envolvidos no processo.

O que se pode observar, a partir da análise dos inventários participativos, é a centralidade de sua dimensão educativa, elemento fundamental em todo o processo. Cabe ressaltar que a educação patrimonial não se configura como uma metodologia,

mas como um processo contínuo, construído a partir das experiências sociais, culturais e educativas dos sujeitos. Nesse sentido, os inventários participativos constituem-se como uma metodologia, marcada sobretudo por sua dimensão pedagógica, uma vez que articulam as experiências educativas dos indivíduos a outras esferas de suas vidas.

Ao reconhecer os territórios como espaços legítimos de aprendizagem, os inventários participativos evidenciam a dimensão política das práticas educativas, reafirmando o território como espaço formativo e de disputa de sentidos. Além disso, essa abordagem reforça a necessidade do estabelecimento de políticas públicas específicas para a educação patrimonial, especialmente no contexto escolar, de modo a garantir sua institucionalização, continuidade e efetividade, conforme preconizado pela Portaria nº 137 (IPHAN, 2016).

É fundamental que a prática dos inventários participativos seja compreendida em seu potencial pedagógico e incorporada ao contexto escolar por meio da elaboração de currículos que reconheçam a educação patrimonial como um eixo relevante na construção da cidadania, especialmente durante a idade formativa dos indivíduos. Para que isso se concretize, torna-se necessária a formulação e a consolidação de políticas públicas específicas voltadas à educação patrimonial. Sua implementação na educação básica deve ser entendida como uma ação tanto cultural quanto educativa.

A própria origem da metodologia dos Inventários Participativos foi desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) a partir da atuação de um grupo de trabalho técnico da própria instituição, no contexto de uma parceria com o Ministério da Educação (MEC). Essa iniciativa foi chamada de “Inventário Pedagógico” (IPHAN, 2016, p. 5). que ocorreu no âmbito do Programa Mais Educação – Educação Patrimonial, estratégia do Governo Federal voltada à ampliação da jornada escolar e à reorganização curricular na perspectiva da educação integral em 2012. De acordo com o material didático ofertado pelo próprio Iphan[2]:

> Com base em metodologias de ferramentas já existentes no Iphan, principalmente o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), foi desenvolvido e disponibilizado, portanto, em 2012, o

[2] Trata-se do texto “Educação patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação” (IPHAN, 2016).

> Inventário Pedagógico, fruto da participação do Iphan na atividade de Educação Patrimonial do Programa Mais Educação, da Secretaria de Educação Básica do MEC. Decidiu-se, à época, que em função da diversidade de contextos culturais e faixas etárias atendidas pelo Programa, seria necessário pensar uma atividade que abarcasse tais diferenças culturais, geracionais e territoriais, criando uma aproximação inicial como tema patrimônio cultural. Além disso, a partir do trabalho inicial de reconhecimento proposto pelo material, esperava-se incentivar a criatividade e a inventividade em cada escola para desenvolver seus próprios produtos e ações (IPHAN, 2016, p. 15).

Nesse contexto, os inventários pedagógicos foram concebidos como uma ferramenta educativa em patrimônio cultural, que seguiam com as características e objetivos:

- Ferramenta Educativa em Patrimônio Cultural
- Fichas para organizar e reunir informações sobre Patrimônio Cultural local
- Categorias para classificar os diversos bens baseadas na metodologia adotada Iphan – INRC
- Kit + manual e fichas (8 mil reais).

A prática dos inventários participativos, portanto, nasce da necessidade de elaboração de um material didático de educação patrimonial não excludente, capaz de abranger a diversidade cultural das diferentes regiões do país. Ao articular política pública, prática pedagógica e participação social, os inventários participativos consolidam-se como uma metodologia de educação patrimonial que reconhece os sujeitos como protagonistas na identificação, valorização e produção de sentidos sobre o patrimônio cultural (IPHAN, 2016).

A ELABORAÇÃO DE CURRÍCULOS ESCOLARES À LUZ DOS INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS

A metodologia dos Inventários Participativos, desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), possibilita traduzir os princípios estabelecidos pela Portaria nº 137[3] (IPHAN, 2016) em ações concretas, ao propor um

[3] A Portaria Iphan nº 137, de 28 de abril de 2016, estabelece diretrizes para as ações de educação patrimonial e serviu de embasamento para a elaboração do *Manual de Aplicação dos Inventários*

processo horizontal e colaborativo, no qual as comunidades são convidadas a identificar, registrar e interpretar seus próprios referenciais culturais. Conforme abordado no item anterior, essa proposta apresenta um significativo potencial pedagógico para a educação básica, principalmente fundamental e média e já foi materializada em uma iniciativa semelhante, desenvolvida a partir de uma colaboração entre o Iphan e o Ministério da Educação (MEC), no ano de 2012.

Nesse sentido, quando aplicados ao processo pedagógico de elaboração de currículos, os inventários participativos podem ser utilizados para estruturar atividades educativas alinhadas às metodologias participativas. Essa abordagem desloca a centralização das decisões pedagógicas, ao reconhecer os sujeitos (no contexto escolar, os estudantes) como protagonistas na definição do que é significativo como patrimônio cultural. Dessa forma, os alunos passam a integrar ativamente o processo formativo, contribuindo para a elaboração das atividades pedagógicas e desenvolvendo aprendizagens diretamente relacionadas às suas vivências, experiências e contextos socioculturais.

A metodologia, portanto, não se limita a levantar dados, mas busca envolver os participantes em um processo formativo que fortalece vínculos comunitários, amplia a consciência cidadã e valoriza saberes que por muito tempo foram invisibilizados pela historiografia oficial. Para atingir esse nível de consciência cidadã, é preciso testar novos modelos de aprendizagem que visem práticas educativas voltadas para a educação patrimonial cultural. A discussão da inserção de atividades voltadas diretamente para a educação patrimonial cultural em disciplinas como História, Geografia, Sociologia e Antropologia está em alta na academia e alguns lugares já tentaram aplicar modelos parecidos e podem ser usados como modelos a serem seguidos. Um exemplo pertinente é o Currículo em Movimento do Distrito Federal (CMDF)[4] que segue um formato de currículo pedagógico não fechado, ou seja, que está

Participativos, ao definir a educação patrimonial como um processo educativo fundamentado na participação social e no protagonismo dos sujeitos.

[4] O Currículo em Movimento do Distrito Federal (CMDF) é o currículo oficial da rede pública de ensino do Distrito Federal, está fundamentado nos princípios da educação integral e propõe um currículo reflexivo, participativo e em constante construção, articulado com os contextos socioculturais dos estudantes e da comunidade escolar.

aberto a transformações ao longo do ano letivo, e articula o conteúdo escolar com os contextos socioculturais dos estudantes e da comunidade escolar local.

É nesse ponto que se torna fundamental recuperar as contribuições de Paulo Freire (2011) em *Pedagogia da Emancipação*, que entende a educação como prática de liberdade. O processo educativo deve ser dialógico, crítico e voltado à transformação da realidade social. “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 2011, p. 68). A inserção obrigatória de atividades relacionadas à educação patrimonial no currículo escolar apresenta-se, portanto, como uma alternativa promissora para a construção de uma educação comunitária, democrática e comum a todos os brasileiros, desafiando o Discurso de Patrimônio Autorizado[5] na sua origem de formação.

Cada atividade trabalhada em sala de aula tem uma função pedagógica bem definida, a prática dos Inventário Participativos aplicada em contexto escolar oferece possibilidades para o estudante repensar sua relação com o cenário à sua volta e a comunidade local. O estudo da colonização, por exemplo, pode ser explorado não apenas a partir de manuais didáticos, mas também por meio da análise crítica de monumentos, ruas e praças da própria cidade, promovendo discussões sobre a exaltação da herança colonial e, ao mesmo tempo, sobre o apagamento das resistências indígenas e afro-brasileiras. Essa perspectiva aproxima o conteúdo escolar da realidade vivida pelos alunos e desperta o interesse pelo patrimônio como parte integrante de sua identidade.

Outra possibilidade é o desenvolvimento de projetos interdisciplinares. Estudantes podem realizar levantamentos de práticas culturais em suas comunidades, registrar histórias orais de familiares e vizinhos ou mapear festas, saberes e expressões artísticas locais. Além de favorecer habilidades de pesquisa, interpretação e registro, essas atividades fortalecem o senso de pertencimento e estimulam a valorização da

[5] O Discurso de Patrimônio Autorizado (Authorized Heritage Discourse – AHD), segundo Laurajane Smith (2021), é a perspectiva dominante que define o patrimônio com base em valores eurocêntricos e na autoridade de especialistas. Ele privilegia monumentos e narrativas oficiais, marginalizando outras memórias e experiências sociais.

cultura local. Nesse processo, a escola não apenas ensina sobre o patrimônio, mas contribui para a sua preservação, tornando-se agente de reconhecimento e divulgação da memória coletiva.

O diálogo entre os princípios da portaria e a prática escolar também permite desenvolver uma educação mais crítica e inclusiva. Ao discutir, por exemplo, porque determinados bens e memórias foram preservados e outros não, os professores podem incentivar reflexões sobre as desigualdades sociais, étnicas e de gênero que marcaram a formação do patrimônio nacional. Trata-se de um exercício de descolonização da memória, no qual os alunos são convidados a questionar as narrativas hegemônicas e a propor novas formas de valorização de identidades marginalizadas. Dessa maneira, a educação patrimonial na escola não se restringe a transmitir conteúdos, mas promove um espaço de reflexão e de construção coletiva de sentido.

Contudo, embora promissoras, as metodologias participativas enfrentam resistências significativas em sua aplicação prática. Muitos professores não possuem formação específica para trabalhar com a temática patrimonial e, além disso, a estrutura curricular ainda fortemente centrada em disciplinas compartimentalizadas pode limitar a realização de práticas interdisciplinares e participativas, dificultando a implementação de ações contínuas nas escolas. Por se tratarem de iniciativas que articulam dimensões culturais e educacionais, sua efetivação deve ser compreendida como parte de políticas públicas integradas, que envolvam tanto o campo da educação quanto o da cultura. Nesse sentido, o ideal seria a consolidação de um trabalho interdisciplinar entre instituições dessas duas áreas, a exemplo do que ocorreu na elaboração do Inventário Pedagógico, desenvolvida em parceria entre o Iphan e o Ministério da Educação (MEC), em 2012.

Uma vez que atividades de educação patrimonial fundamentadas na prática dos inventários participativos sejam incorporadas pelo Ministério da Educação à Base Nacional Comum Curricular (BNCC), elas poderão tornar-se acessíveis a todos os cidadãos em formação. Tal incorporação contribuiria para a valorização de processos coletivos, dialógicos e interdisciplinares, fortalecendo a participação social e o

reconhecimento dos diferentes grupos que compõem os territórios. Além disso, favoreceria a manutenção de vínculos afetivos com as múltiplas concepções de patrimônio cultural que participam da formação histórica e social do território brasileiro.

A inserção da educação patrimonial no ambiente escolar deve ocorrer de forma prática, vinculada ao cotidiano dos alunos e às realidades locais. Estas atividades escolares devem incluir visitas a locais históricos, oficinas de arte e artesanato, resgate de brincadeiras e saberes populares, pesquisas sobre a história local e os bens culturais da comunidade, elaboração de guias turísticos e criação de projetos sobre memória comunitária. Tais práticas aproximam os estudantes de seu território e contribuem para que compreendam o patrimônio como parte integrante de suas vidas e identidades.

Essas atividades podem ser enriquecidas por diferentes metodologias. Dentre elas:

- O **inventário escolar participativo**, por exemplo, permite que os alunos mapeiem referências culturais de seu bairro ou comunidade, registrando práticas, narrativas e objetos significativos.
- Os **roteiros de memória** e os **mapas afetivos** favorecem a valorização do território, estimulando o olhar crítico sobre a realidade local.
- O **espaço de memória escolar**, pode ser um espaço dentro dos limites do colégio reunindo objetos, fotografias e relatos trazidos pelas famílias dos alunos, consolidando vínculos intergeracionais.
- **Oferta de oficinas e atividades extracurriculares relacionadas a cultura e memória**. É importante que sejam ofertadas nas limitações das escolas de forma recorrente e que sejam divulgados.

Projetos interdisciplinares ainda ampliam o alcance das ações, pois permitem que diferentes áreas do conhecimento contribuam para a valorização patrimonial: em História, investigam-se as transformações da comunidade; em Geografia, o uso e a ocupação do espaço; em Artes, a releitura de símbolos culturais; em Língua Portuguesa, a valorização das narrativas orais. A educação patrimonial não precisa ser

necessariamente incumbida a uma disciplina específica, ela pode ser trabalhada por diferentes perspectivas em diversas disciplinas.

Ao fortalecer essas práticas, a escola deixa de ser apenas um espaço de transmissão de conteúdos e passa a atuar como agente ativo na formação cidadã, reconhecendo e valorizando a diversidade cultural do Brasil. Nesse processo, o patrimônio deixa de ser compreendido como herança distante ou meramente celebratória e passa a ser vivido criticamente no cotidiano escolar, articulando saberes locais, memórias coletivas e experiências sociais. Dessa forma, a educação patrimonial se consolida como ferramenta essencial para promover a inclusão social, o pertencimento e o respeito à pluralidade cultural que compõe a identidade nacional, contribuindo para a formação de sujeitos críticos e conscientes de seu papel na sociedade. Pensar o currículo escolar implica incluir a construção de uma memória cidadã e, consequentemente, a aplicação dos inventários participativos apresenta-se como um importante aliado nesse processo.

Referências

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 8 out. 2025.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF: Presidência da República, 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 8 out. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: https://basenacionalcomum.mec.gov.br/. Acesso em: 30 set. 2025.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. **Currículo em movimento da educação básica**: pressupostos teóricos. Brasília: SEEDF, 2018. Disponível em: https://www.sinprodf.org.br/wp-content/uploads/2014/03/1-pressupostos-teoricos.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.

HORTA, M. de L. P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A. Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Petrópolis: Museu Imperial; IPHAN/DEPROM; MINC, 1999.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Portaria nº 137, de 28 de abril de 2016. Estabelece diretrizes de Educação Patrimonial no âmbito do Iphan e das Casas do Patrimônio. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano CLIII, n.

81, p. 6, 29 abr. 2016. Disponível em: https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/5ddb29ca-5e09-4a3a-a7ff-180fdb546aac. Acesso em: 30 set. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Educação patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação. Brasília, DF: Iphan, 2016. Disponível em: https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/bcf886be-1187-426d-9890-ecf41d492fe8. Acesso em: 30 set. 2025.

ABREU, R.; CHAGAS, M. (org). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. *In*: GONÇALVES, J. R. S. **O patrimônio como categoria de pensamento**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ANDRADE, R. M. F. de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: MinC-SPHAN-FNPM, 1987.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANCLINI, N. G. Los usos sociales del patrimonio cultural. *In*: AGUILAR, E. C. (org.). **Patrimonio etnológico**: nuevas perspectivas de estudio. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999. p. 16–33.

CARDOSO, C. F. S. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997.

CARDOSO, C. F. S.; BRIGNOLI, H. P. **Os métodos da história**: introdução aos problemas, métodos e técnicas da história demográfica, econômica e social. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

CHUVA, M. R. R. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [*s. l.*], n. 34, p. 147-165, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf. Acesso em: 1 out. 2025.

CLIFFORD, J. Museus como zonas de contato. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates. **Periódico Permanente**, [*s. l.*], n. 6, p. 1-37, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato. Acesso em: 12 out. 2024.

FANON, F. **Peles negras, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.
FONSECA, M. C. L. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *In*: MinC; IPHAN. **O registro do patrimônio imaterial**. Brasília: IPHAN, 2000. p. 83-98.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Pedagogia da emancipação**. Belo Horizonte: Fórum, 2011.

LIBÂNEO, J. C. Políticas educacionais no Brasil: desfiguramento da escola e do conhecimento escolar. **Cadernos de Pesquisa**, [*s. l.*], v. 46, n. 159, p. 38-62, jan./mar. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cp/a/ZDtgY4GVPJ5rNYZQfWyBPPb/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 2 out. 2025.

MORIN, E. **Ensinar a viver**: manifesto para mudar a educação. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1978.

OLIVEIRA, L. L. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução: Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

PRICE, S. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RISZOLLI, M. (org.). **Arte e Cultura**: 150 anos de Mackenzie e a cidade de São Paulo. São Paulo: Mackenzie, 2021.

ROCHA, T. S. F. Refletindo sobre memória, identidade e patrimônio: as contribuições do programa de Educação Patrimonial do MAEA-UFJF. *In*: Encontro Regional ANPUH-MG, 18, 2012, Juiz de Fora. **Anais** [...]. Minas Gerais: ANPUH, 2012. n. p.

SCIFONI, S. Patrimônio e educação no Brasil: o que há de novo? **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 43, p. e255310, 2022. Disponível em: scielo.br/j/es/a/zK7BLX6XmXMX5QnZFhLbRBS/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 10 out. 2025.

SMITH, L. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. **Caderno Virtual de Turismo**, [*s. l.*], v. 21, n. 2, 2021. Disponível em: https://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/article/view/1957. Acesso em: 11 out. 2025.

STARLING, M. Entre a lógica de mercado e a cidadania: os modelos de gestão do patrimônio cultural. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2, 2011, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. n. p.

TEIXEIRA, J. G. L. C.; GARCIA, M. V. C.; GUSMÃO, R. (org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

MESA XXI

Políticas Culturais: Estudos e debates

CELSO FURTADO, POLÍTICAS CULTURAIS E A SUPERAÇÃO DO SUBDESENVOLVIMENTO: CRIATIVIDADE, DEPENDÊNCIA E DESENVOLVIMENTO ENDÓGENO

Raphael Ramos Silveira[1]

RESUMO:
O artigo analisa a interpretação do subdesenvolvimento em Celso Furtado a partir de sua articulação entre economia, cultura e política. Argumenta-se que o subdesenvolvimento é uma formação histórica marcada pela dependência estrutural, heterogeneidade produtiva e modernização imitativa. Nessa perspectiva, a cultura é apresentada como ativo estratégico, cuja criatividade e valorização por meio de políticas culturais e planejamento estatal ampliam a autonomia nacional. Deste modo, critica-se o mito do desenvolvimento baseado no consumo exógeno e propõe-se o desenvolvimento endógeno como mobilização do excedente, inclusão social e afirmação cultural. Conclui-se que superar o subdesenvolvimento requer um projeto nacional que articule transformação estrutural, criatividade e autonomia.

PALAVRA-CHAVE: Celso Furtado, políticas culturais, subdesenvolvimento, dependência, desenvolvimento endógeno.

Introdução

> *Cultura, para mim, é a dimensão qualitativa de tudo que cria o homem. [...]*
> *O homem, com seu gênio criativo, dá significado às coisas, e são essas coisas impregnadas de significação que constituem a nossa cultura.*
>
> Celso Furtado

A interpretação do subdesenvolvimento formulada por Celso Furtado representa uma ruptura decisiva com as abordagens etapistas do crescimento econômico[2].

[1] Economista, jornalista, especialista em Relações Internacionais e em Comércio Exterior pela Universidade Anhembi Morumbi e mestrando em Economia pelo Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal do Pará (PPGE/UFPA). E-mail: raphaelramossilveira@yahoo.com.br.

[2] Na teoria econômica, o conceito de subdesenvolvimento foi inicialmente tratado como uma etapa anterior ao desenvolvimento, associada à baixa renda *per capita*, reduzida industrialização e limitada difusão do progresso técnico. As abordagens clássicas e neoclássicas tenderam a interpretá-lo como um problema de escassez de capital, insuficiência de poupança ou falhas de mercado, sugerindo que a integração ao comércio internacional e o crescimento econômico conduziriam, de forma gradual, à convergência com as economias avançadas. A partir da tradição estruturalista latino-americana, representada sobretudo pela CEPAL, essa visão foi criticada por ignorar as assimetrias históricas do

Personagem central da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) entre 1949 e 1957, Furtado foi um dos principais formuladores do pensamento estruturalista e do modelo "centro-periferia", defendendo a industrialização e a intervenção do Estado para superar o subdesenvolvimento na América Latina e no Brasil[3].

Ao rejeitar a ideia de que o atraso seria apenas uma fase transitória do desenvolvimento, Furtado concebe o subdesenvolvimento como uma formação histórica *sui generis*, isto é, específica, resultante da inserção dependente das economias periféricas na divisão internacional do trabalho e da constituição de estruturas sociais marcadas pela heterogeneidade produtiva[4] e pela concentração de renda (FURTADO, 2000).

Ademais, em seus escritos mais tardios, o autor amplia essa interpretação ao incorporar a cultura como variável decisiva para compreender a reprodução dessas

sistema internacional. Nesse contexto, Celso Furtado redefiniu o subdesenvolvimento como uma formação histórica específica, resultante da inserção dependente das economias periféricas na divisão internacional do trabalho e da constituição de estruturas produtivas heterogêneas. Para o autor, não se trata de uma fase transitória, mas de um processo que combina dualismo econômico, concentração de renda e dependência tecnológica e cultural. O desenvolvimento, portanto, exige um projeto político orientado pela mobilização do excedente, pela transformação estrutural e pela valorização da criatividade e da identidade nacional, elementos centrais para a construção de um caminho endógeno de crescimento com inclusão social. É com base nessa perspectiva que abordaremos os conceitos de subdesenvolvimento e desenvolvimento neste artigo.

[3] A CEPAL foi criada em 1948 como órgão regional da ONU para apoiar estratégias de desenvolvimento e cooperação econômica na América Latina e no Caribe. Desde seus primeiros anos, formulou uma abordagem estruturalista voltada ao crescimento com equidade, à difusão do progresso técnico e à redução das desigualdades, em um contexto em que a região buscava superar a dependência das exportações primárias e a vulnerabilidade externa. A industrialização por substituição de importações (ISI) constituiu sua principal proposta para promover transformação estrutural e maior autonomia econômica. A relevância da CEPAL reside na análise crítica das relações desiguais de troca e da dependência, bem como na formulação de alternativas adaptadas às especificidades regionais. Ao longo do tempo, suas ideias incorporaram temas como integração regional, sustentabilidade e segurança energética, mantendo influência no debate acadêmico e nas políticas de desenvolvimento. Entre seus principais expoentes destacam-se Raúl Prebisch e Celso Furtado. Para mais, ver www.cepal.org.

[4] A heterogeneidade produtiva diz respeito à presença simultânea, em uma mesma economia, de setores ou empresas com níveis muito distintos de produtividade, intensidade tecnológica e acesso a capital. Trata-se de uma característica recorrente em economias periféricas, como as da América Latina, e está associada à persistência de fortes desigualdades sociais, elevada concentração de renda e diferenças significativas na capacidade de incorporação e difusão de tecnologias. Para mais, ver Furtado (2000) e Pinto (2000).

estruturas, bem como suas possibilidades de superação. Neste contexto, o núcleo inovador de sua contribuição reside na incorporação da cultura como variável analítica central e, por consequência, o desenvolvimento passa a ser concebido como processo político e cultural, no qual a criatividade social e o controle do excedente desempenham papel fundamental.

Para Furtado (1974; 1984), o desenvolvimento não se reduz à expansão do produto ou à difusão de tecnologia. Trata-se, antes disso, de um processo político e civilizatório que envolve a capacidade de uma sociedade mobilizar sua criatividade, afirmar sua identidade histórica e orientar o progresso técnico segundo um projeto social próprio. Nesse sentido, a dependência não é apenas econômica e tecnológica, mas também cultural, manifestando-se na adoção mimética de padrões de consumo e de valores oriundos do centro capitalista[5] (FURTADO, 1974; 2000; 2008; 2011; 2012).

Esse deslocamento analítico permite compreender por que estratégias baseadas apenas na industrialização ou na expansão do consumo não produziram transformação estrutural duradoura nas economias periféricas. Deste modo, ao enfatizar a dimensão cultural do desenvolvimento, Furtado oferece uma chave interpretativa que articula economia, identidade nacional e políticas públicas.

O presente artigo parte da dimensão econômica da dependência estrutural para examinar a dimensão cultural do subdesenvolvimento na obra furtadiana, enfatizando a relação entre criatividade, dependência e desenvolvimento endógeno. A análise estrutura-se em cinco eixos: a conformação da dependência estrutural, a superação do mito do desenvolvimento, a cultura como ativo estratégico, o papel das políticas culturais no desenvolvimento nacional e a ideia de desenvolvimento endógeno. Por fim, encontram-se as considerações finais.

[5] O conceito de mimetismo em Celso Furtado refere-se à tendência das economias periféricas de reproduzir padrões de consumo, instituições e estilos de vida dos países centrais, sem a correspondente base produtiva interna. Esse processo aprofunda a dependência e reforça a heterogeneidade estrutural, ao direcionar recursos para atender demandas exógenas. Como observa Furtado, trata-se de uma “imitação de formas de consumo incompatíveis com o nível de desenvolvimento das forças produtivas”, o que compromete a autonomia do desenvolvimento. Para um exame detalhado, ver Furtado (1974; 2000; 2008; 2011; 2012).

1. Da economia à cultura: a conformação da dependência estrutural

A reflexão de Celso Furtado sobre o desenvolvimento desloca o debate econômico para um terreno mais amplo, no qual as dimensões culturais e simbólicas participam ativamente da formação das estruturas produtivas. Para o autor, o subdesenvolvimento não é uma etapa atrasada do progresso, mas uma configuração histórica específica, marcada por heterogeneidade estrutural e concentração do excedente:

> O subdesenvolvimento não constitui uma etapa necessária do processo de formação das economias capitalistas modernas. É, em si, um processo particular, resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas. O fenômeno do subdesenvolvimento apresenta-se sob várias formas e em diferentes estágios. [...] Como fenômeno específico que é, o subdesenvolvimento requer esforço de teorização autônomo. A falta desse esforço tem levado muitos economistas a explicar, por analogia à experiência das economias desenvolvidas, problemas que só podem ser bem equacionados a partir de uma adequada compreensão do fenômeno do subdesenvolvimento. (FURTADO, 2000, p. 261-262).

Essa configuração, no entanto, não se reproduz apenas por mecanismos econômicos, mas também por padrões culturais que orientam o consumo, legitimam hierarquias sociais e condicionam o uso dos recursos disponíveis (FURTADO, 1974, 2000). A cultura, nesta perspectiva, atua como instância mediadora entre a base material e os projetos coletivos.

Segundo Furtado (2008), as sociedades que lideraram a industrialização foram capazes de articular inovação técnica e transformação cultural, difundindo os ganhos de produtividade e ampliando a autonomia decisória. Nas economias periféricas, ao contrário, a incorporação do progresso técnico ocorreu de forma dependente, sem alterar as estruturas sociais que concentram poder e renda.

Sendo assim, a cultura das elites passou a reproduzir padrões de consumo estrangeiros, orientando o excedente para a importação de bens sofisticados em vez de

financiar a diversificação produtiva doméstica (FURTADO, 2008). Essa dinâmica configura o que o autor denomina *modernização dependente*:

> Um país que se especializasse na produção agrícola para a exportação podia ter acesso à moderna tecnologia sob a forma de produtos de consumo, sem ter que investir para elevar a produtividade física do trabalho. As vantagens comparativas estáticas criadas pela especialização davam origem a um excedente que permitia pagar os bens de consumo sofisticados que estavam penetrando no mercado internacional. Era o processo de modernização dependente, que outra coisa não é senão a utilização do excedente, gerado pela especialização e retido localmente, para modelar os padrões de comportamento de forma a estimular a importação de manufaturas destinadas ao consumo. (FURTADO, 1984, p. 22-23).

Contudo, é importante ressaltar que, para Furtado (1984), a coexistência de setores tecnologicamente avançados com amplas áreas de baixa produtividade não resulta em transformação estrutural, pois o núcleo moderno permanece desconectado do restante da economia. Tal realidade configura o dualismo estrutural ou econômico, tão comum em economias dependentes, como as latino-americanas.

Além disso, Furtado (1974) demonstra que a generalização do padrão de consumo das economias centrais nas economias dependentes é materialmente inviável e socialmente excludente, funcionando como ideologia que legitima a própria dependência. A dependência estrutural, portanto, assume também caráter cultural[6]. Aqui, não se trata apenas de subordinação tecnológica ou comercial, mas da internalização de referências simbólicas que definem o que deve ser produzido, consumido e valorizado socialmente.

Furtado (1984) afirma, ainda, que o desenvolvimento implica a capacidade de uma sociedade de definir seus próprios fins, mobilizando recursos materiais e culturais em função de um projeto coletivo. Para ele, quando esses fins são determinados

[6] Celso Furtado argumenta que a dependência cultural se expressa na difusão de valores e padrões de consumo dos países centrais por meio da mídia, da educação e dos bens simbólicos, o que desvaloriza as culturas locais e orienta as aspirações sociais para modelos exógenos. Esse processo reforça a desigualdade, limita a criatividade interna e fragiliza a coesão social. Em contrapartida, a superação desse quadro exige não apenas crescimento econômico, mas também emancipação cultural, com valorização das identidades nacionais e construção de trajetórias autônomas de desenvolvimento. Para mais, ver Furtado (2008).

externamente, a economia perde autonomia e a criatividade social é bloqueada (FURTADO, 1984).

A relação entre economia e cultura aparece, assim, como elemento central para compreender a reprodução das desigualdades. A concentração de renda não apenas limita o acesso aos bens materiais, mas também restringe a participação na produção simbólica e na definição dos rumos do desenvolvimento. A cultura das maiorias é frequentemente marginalizada, enquanto os padrões de consumo das elites orientam a alocação do excedente. Esse processo reforça a heterogeneidade estrutural e impede a difusão social do progresso técnico.

A superação desse quadro exige políticas públicas capazes de integrar cultura e desenvolvimento. Para Furtado, o planejamento estatal deve estimular a produção cultural, democratizar o acesso aos bens simbólicos e fortalecer as identidades regionais, criando condições para a emergência de uma criatividade social autônoma (FURTADO, 1984). Ademais, o desenvolvimento endógeno depende do controle nacional sobre o excedente e da capacidade de orientar a inovação em função das necessidades internas, o que pressupõe a valorização da diversidade cultural como fonte de soluções históricas.

Dessa forma, a obra furtadiana demonstra que a dependência estrutural não pode ser enfrentada apenas por mudanças na estrutura produtiva. É necessário transformar os padrões culturais que orientam o consumo e a apropriação do excedente, ampliando a participação social na definição dos objetivos do desenvolvimento. Nessa perspectiva, a articulação profícua entre economia e cultura revela que o subdesenvolvimento é também uma forma de organização simbólica da vida social, cuja superação requer autonomia material, criatividade coletiva e construção de um projeto nacional.

2. Da modernização imitativa à superação do *mito* do desenvolvimento

Ao qualificar o desenvolvimento econômico como “mito”, Furtado (1974) sustenta que a difusão universal do padrão de consumo das economias centrais é, ao mesmo tempo, materialmente inviável e socialmente excludente. Logo, a tentativa de

reproduzir esse modelo nas formações periféricas não conduz à convergência, mas aprofunda a dependência, pois orienta o excedente para a importação de bens sofisticados e legitima a erosão de formas culturais tradicionais em nome de uma modernização que beneficia apenas segmentos restritos (FURTADO, 1974).

Nessas condições, o subdesenvolvimento deixa de ser entendido como etapa passageira e passa a ser visto como uma estrutura histórica que se reproduz pela combinação entre dependência externa e concentração interna de renda e poder. Sua superação exige mudanças profundas, como a reorientação do uso do excedente, a democratização da renda e a transformação das instituições que sustentam esse padrão. Trata-se, portanto, de um processo essencialmente político e social, que vai além do simples crescimento econômico.

Nesse contexto, a cultura assume papel central ao estimular a consciência crítica e valorizar a diversidade social e regional, contribuindo para a formação de sujeitos capazes de questionar estruturas de dominação. A criatividade cultural, impulsionada por movimentos sociais e pela pluralidade histórica, surge como força de ruptura com o padrão dependente. Ao mesmo tempo, as transformações do capitalismo desde os anos 1970, marcadas pela crise do modelo fordista, ampliaram a vulnerabilidade das economias periféricas, evidenciando os limites de estratégias baseadas apenas na difusão do progresso técnico. Além disso, Furtado (1974) aponta para os limites e riscos planetários dessa forma universal de *desenvolvimento*:

> [...] que acontecerá se o *desenvolvimento econômico*, para o qual estão sendo mobilizados todos os povos da Terra, chega efetivamente a concretizar-se, isto é, se as atuais formas de vida dos povos ricos chegam efetivamente a universalizar-se? A resposta a essa pergunta é clara, sem ambiguidades: se tal acontecesse, a pressão sobre os recursos não-renováveis e a poluição do meio ambiente seriam de tal ordem (ou, alternativamente, o custo do controle da poluição seria tão elevado) que o sistema econômico mundial entraria necessariamente em colapso (FURTADO, 1974, p. 17).

Paralelamente, segundo Furtado (1974), a transnacionalização do capital reorganizou a economia mundial. A centralidade das corporações globais, das finanças

internacionalizadas e dos fluxos culturais padronizados deslocou decisões fundamentais sobre investimento, tecnologia e consumo para fora do âmbito dos Estados nacionais. Esse processo, posteriormente caracterizado por Milton Santos como *globalização globalitária* ou *globalitarismo*, reduziu os espaços de autonomia e aprofundou a dependência estrutural[7].

A originalidade de Furtado reside justamente na recusa de tratar o desenvolvimento como destino inevitável. Ao reconhecer que essa ideia pode operar como ideologia legitimadora da dominação, ele mostra que a promessa de convergência funciona, de fato, como mecanismo de reprodução e aprofundamento da dependência. Isso ocorre porque, quando dissociada da transformação estrutural e da autonomia cultural, a noção de desenvolvimento converte-se em narrativa que orienta o excedente para fins improdutivos e reforça a concentração de renda. Furtado (1974) explica:

> Sabemos agora de forma irrefutável que as economias da periferia nunca serão desenvolvidas, no sentido de similares às economias que formam o atual centro do sistema capitalista. Mas como negar que essa ideia tem sido de grande utilidade para mobilizar os povos da periferia e levá-los a aceitar enormes sacrifícios, para legitimar a destruição de formas de cultura arcaicas, para explicar e fazer compreender a necessidade de destruir o meio físico, para justificar formas de dependência que reforçam o caráter predatório do sistema produtivo? (FURTADO, 1974, p. 75).

Sua contribuição, portanto, não se limita à crítica econômica. Ela articula crise do capitalismo, transnacionalização, dependência cultural e limites do Estado nacional, propondo que o desenvolvimento só pode ser concebido como projeto político consciente, ancorado na mobilização do excedente, na criatividade social e na afirmação de uma identidade histórica – e *cultural* – própria. Ao desmontar as ilusões do desenvolvimentismo acrítico, Furtado recoloca o desenvolvimento no terreno da escolha coletiva e da disputa pelo controle dos objetivos e dos fins do progresso técnico.

[7] Conceito formulado por Milton Santos para designar a globalização comandada pelo capital financeiro e pelas grandes corporações, que impõe uma racionalidade única, amplia desigualdades, reduz a autonomia dos Estados e padroniza culturalmente os territórios. Para um exame mais detalhado, ver Santos (2000).

Desse modo, a crítica ao *mito* do desenvolvimento não implica negar a necessidade de transformação econômica, mas recolocá-la em bases históricas e políticas. Por esse motivo, o desenvolvimento passa a ser concebido como escolha coletiva, ancorada no controle do excedente, na valorização da diversidade cultural e na construção de instituições capazes de sustentar trajetórias autônomas.

3. Cultura como ativo estratégico do desenvolvimento

Para Celso Furtado, a cultura não é um elemento residual ou secundário, mas parte constitutiva da dinâmica econômica. Em outras palavras, a cultura é concebida como dimensão qualitativa da criação humana e como sistema cumulativo dotado de coerência interna (FURTADO, 2008). Ela compreende tanto a esfera material, ligada ao progresso técnico e à estrutura produtiva, quanto a esfera não material, formada por instituições, valores e padrões de organização social. Por essa razão, não pode ser tratada como elemento acessório. Ao contrário, participa da própria dinâmica econômica, pois orienta a definição dos fins coletivos e condiciona o uso do excedente social (FURTADO, 2008).

Nesse contexto, o desenvolvimento depende da capacidade e do potencial de uma sociedade de formular respostas próprias aos seus desafios históricos. Sob essa perspectiva, Furtado (2008) destaca que a mobilização de recursos materiais e simbólicos constitui condição para a invenção social que sustenta a transformação estrutural. A criatividade não se restringe à inovação tecnológica, mas envolve mudanças institucionais e organizacionais que ampliam o acesso à educação, à informação e aos frutos do progresso técnico (FURTADO, 2008).

As experiências de desenvolvimento autônomo mostram que a difusão dos ganhos de produtividade esteve associada a processos de transformação cultural que redefiniram as relações de poder e ampliaram a participação social. Nessas formações, o excedente foi canalizado para a diversificação produtiva e para a consolidação de sistemas nacionais de inovação. Em contraste, nas economias periféricas, a

concentração de poder e a orientação exógena do consumo bloquearam a emergência dessa dinâmica, limitando a capacidade de criar trajetórias próprias de crescimento.

A assimilação passiva do progresso técnico reforça a dependência tecnológica e reproduz a heterogeneidade estrutural. Quando a inovação não se enraíza nas estruturas sociais locais, os setores modernos permanecem desconectados do restante da economia, e o excedente é direcionado para a importação de bens sofisticados. Esse processo compromete a formação de capacidades internas e reduz o espaço de autonomia econômica e política (FURTADO, 1974; 2008).

No caso brasileiro, especificamente, a herança primário-exportadora e a concentração do excedente nas elites limitaram a difusão social do progresso técnico. Formou-se, assim, um padrão marcado pela coexistência de segmentos altamente produtivos com amplas áreas de baixa produtividade, expressão de um dualismo que é simultaneamente econômico e cultural (FURTADO, 2000). A cultura popular, portadora de potencial criativo, foi frequentemente marginalizada, enquanto os padrões das elites se orientaram pela imitação de modelos externos[8].

A valorização das culturas regionais e das formas de expressão popular emerge, portanto, como condição para ampliar o repertório de soluções históricas e reduzir a dependência simbólica. Ao reconhecer a diversidade cultural como fonte de inovação, Furtado atribui à cultura o papel de ativo estratégico na construção de um projeto nacional de desenvolvimento, no qual a criatividade coletiva sustente a transformação estrutural e a ampliação da autonomia.

4. O papel estratégico das políticas culturais: do planejamento ao *desenvolvimento*

Como vimos, para Celso Furtado, dada sua origem cepalina, o planejamento estatal ocupa lugar central no processo de desenvolvimento, mas não se reduz à

[8] A noção de dependência cultural, tal como desenvolvida por Celso Furtado, permite compreender a cultura não apenas como esfera simbólica, mas como um ativo estratégico do desenvolvimento. Quando capturada por padrões miméticos exógenos, a cultura deixa de operar como vetor de criatividade social e passa a reproduzir estruturas de subordinação, orientando o consumo e a organização econômica segundo referências externas. Nesse sentido, o mimetismo não é apenas um fenômeno cultural, mas um mecanismo econômico que condiciona a alocação de recursos, reforça a heterogeneidade produtiva e limita a capacidade de inovação endógena, esvaziando o potencial transformador da criatividade social.

definição de metas quantitativas de crescimento. O autor sustenta que a transformação estrutural exige a incorporação da cultura como elemento constitutivo das políticas públicas, pois é nesse plano que se definem os fins coletivos e se orienta o uso do excedente. Sem essa dimensão qualitativa, o planejamento tende a reproduzir padrões de modernização exógenos e socialmente excludentes (FURTADO, 1974; 1984; 2000).

Nesse sentido, a valorização das identidades regionais e das expressões culturais populares torna-se instrumento de mobilização social e de ampliação das capacidades produtivas. Em outras palavras, políticas articuladas de educação, ciência, tecnologia e cultura permitem difundir o progresso técnico de forma inclusiva e fortalecer a criatividade nacional. Deste modo, Furtado (2008) argumenta que a cultura deixa de ser tratada como setor residual e passa a integrar o núcleo de um projeto de desenvolvimento capaz de combinar inovação, inclusão e autonomia.

A experiência de Furtado como gestor público reforça essa concepção[9]. Ao defender a cultura como política de Estado, buscou criar bases institucionais para que a produção simbólica e o patrimônio cultural se convertessem em vetores de desenvolvimento. O planejamento cultural, nesse quadro, articula identidade e transformação econômica, contribuindo para a formação de capacidades internas e para a redução das desigualdades regionais (FURTADO, 2008).

Essa perspectiva se expressa na definição de política cultural como “um estímulo organizado a formas de criatividade que enriquecem a vida dos membros da coletividade” (FURTADO, 2012, p. 41). O objetivo central, para o autor, não é ampliar o consumo de bens culturais, mas liberar as forças criativas da sociedade. Quando a ação estatal se limita à difusão passiva de produtos culturais, tende a inibir a inovação e

[9] O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 15 de março de 1985, através do Decreto nº 91.144, no início do governo de José Sarney, marcando a redemocratização do Brasil. Terceiro titular da pasta, Celso Furtado atuou como ministro da cultura entre 1986 e 1988, sendo responsável por estruturar institucionalmente a política cultural no país. Sua gestão consolidou a compreensão da cultura como dimensão estratégica do desenvolvimento, defendendo a ação planejada do Estado para estimular a criatividade, preservar a diversidade cultural e democratizar o acesso aos bens simbólicos. Durante sua atuação à frente do MinC, Furtado buscou integrar cultura, educação, ciência e tecnologia em um projeto nacional de transformação social, além de enfatizar a necessidade de proteger a autonomia cultural brasileira diante da padronização promovida pelas indústrias culturais transnacionais.

a reforçar a padronização imposta pelo mercado. Por isso, Furtado (2012) insiste que uma política cultural autêntica deve defender a liberdade de criar e abrir espaço para a diversidade de manifestações. O autor explica:

> A política cultural que se limita a facilitar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em nossa época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim de abrir espaço para que ela floresça. [...] Trata-se, em síntese, de defender a liberdade de criar, certamente a mais vigiada e coatada de todas as formas de liberdade. Portanto, uma verdadeira política cultural terá de ser conquistada e preservada pelo esforço e vigilância daqueles que creem no gênio criativo de nossa cultura (FURTADO, 2012, p. 41).

As políticas culturais assumem, assim, funções estratégicas. Em primeiro lugar, contribuem para reduzir desigualdades sociais e territoriais por meio de mecanismos de financiamento descentralizado e reconhecimento da diversidade cultural. Em segundo lugar, fortalecem a economia da cultura, estimulando setores intensivos em conhecimento e criatividade. Por fim, preservam a autonomia simbólica diante da pressão das indústrias culturais transnacionais, que tendem a homogeneizar valores e padrões de consumo (FURTADO, 2012).

Ao integrar cultura e desenvolvimento, Furtado (2012) propõe um modelo no qual a produção simbólica participa da transformação estrutural e da ampliação das capacidades humanas. Entretanto, essa proposta enfrenta um desafio permanente: assimilar técnicas modernas sem comprometer a identidade cultural. Como questiona Furtado (2012):

> Como preservar o gênio de nossa cultura, em face da necessidade de assimilar técnicas que, se aumentam nossa capacidade de ação, nossa eficácia, também são vetores de valores que com frequência mutilam nossa identidade cultural? Simplificando: como apropriar-se do hardware da informática sem intoxicar-se com o software, os sistemas de símbolos importados que com frequência ressecam nossas raízes culturais? (FURTADO, 2012, p. 40).

A resposta a essa questão reside em implementar políticas que articulem inovação e memória, permitindo que a incorporação tecnológica se faça em consonância com os valores e as necessidades da sociedade. Desse modo, a cultura afirma-se como ativo estratégico para a construção de um desenvolvimento endógeno, socialmente inclusivo e historicamente situado.

5. Desenvolvimento endógeno e autonomia nacional

O conceito de desenvolvimento endógeno ocupa lugar central no pensamento de Celso Furtado, ao propor uma transformação estrutural orientada por objetivos definidos internamente. Em vez de subordinar a modernização às exigências do mercado internacional, o foco recai na mobilização do excedente econômico conforme as necessidades sociais, produtivas e culturais do país. Assim, o desenvolvimento deixa de ser mera expansão do produto e passa a ser entendido como um processo de invenção social, que articula acumulação de capital, progresso técnico e organização institucional em torno de um projeto coletivo.

Para isso, a ampliação das capacidades produtivas requer sistemas educacionais robustos, políticas de ciência e tecnologia e mecanismos estatais capazes de coordenar investimentos de longo prazo. Dessa forma, o desenvolvimento endógeno envolve não apenas crescimento econômico, mas também inclusão social e a construção de bases institucionais consistentes (FURTADO, 2012).

Além disso, Furtado (2012) atribui à cultura papel constitutivo nesse processo. A valorização da identidade coletiva e do sentimento de pertencimento fortalece a coesão social e amplia a capacidade de ação política. Ao reconhecer a cultura como fonte de inovação, o autor desloca o debate sobre desenvolvimento para o campo das potencialidades humanas. Não se trata de um complemento simbólico ao crescimento econômico, mas de uma condição para que a criatividade social se converta em força produtiva e em fundamento de um projeto nacional[10].

[10] A articulação entre criatividade social e ação política, presente na reflexão furtadiana, evidencia que o desenvolvimento endógeno e a autonomia nacional dependem da capacidade de mobilizar, de forma consciente, as energias culturais internas. A diversidade, o conflito e a invenção institucional constituem elementos centrais para romper com trajetórias dependentes, pois permitem redefinir fins coletivos a

A autonomia nacional, nesse quadro, depende da articulação entre transformação produtiva, equidade social e afirmação cultural. A superação do subdesenvolvimento exige, pois, redefinir padrões de consumo, democratizar o acesso ao excedente e construir instituições capazes de sustentar a mudança estrutural. Como assinala Furtado, o ponto de partida deve ser a reflexão sobre a própria identidade e sobre os fins substantivos que a sociedade deseja alcançar. Somente assim o desenvolvimento poderá alimentar-se da criatividade do povo e responder a seus anseios mais legítimos. Conforme pondera Furtado (2012):

> A superação deste impasse, somente a criatividade política impulsada pela vontade coletiva poderá produzi-la. Ora, essa vontade coletiva terá de surgir de um reencontro das lideranças políticas com os valores permanentes de nossa cultura. É aqui que se insere a questão inicial: que somos? Uma reflexão sobre nossa própria identidade terá que ser o ponto de partida do processo de reconstrução que temos pela frente, se desejamos que o desenvolvimento futuro se alimente da criatividade do nosso povo e contribua para a satisfação dos anseios mais legítimos deste. Devemos pensar em desenvolvimento a partir de uma visualização dos fins substantivos que desejamos alcançar e não da lógica dos meios que nos é imposta do exterior. A superação do impasse estrutural que está no fundo de nossa crise somente será lograda se o desenvolvimento futuro conduzir a uma crescente homogeneização de nossa sociedade e abrir espaço à realização das potencialidades de nossa cultura. (FURTADO, 2012, p. 33).

O argumento apresenta uma crítica à imposição externa de padrões de modernização, que tendem a reproduzir heterogeneidades estruturais e restringir a capacidade de decisão nacional. Em contraste, o desenvolvimento endógeno propõe orientar o progresso técnico a partir de prioridades internas, fortalecendo a autonomia tecnológica e cultural. Nesse contexto, a construção de sistemas nacionais de inovação e a valorização da diversidade cultural assumem papel estratégico na redução da vulnerabilidade externa e na afirmação de um caminho próprio de desenvolvimento.

---

partir de condições históricas próprias. Assim, a superação do subdesenvolvimento exige não apenas mudanças econômicas, mas a construção de um projeto político-cultural capaz de reorientar a criatividade social para objetivos autônomos, reduzindo a subordinação às dinâmicas externas e ampliando o controle nacional sobre o processo de desenvolvimento. Para mais, ver Furtado (2000; 2008; 2011; 2012).

A dimensão política torna-se central, pois a superação do subdesenvolvimento exige vontade coletiva e reconexão das lideranças com os valores da cultura nacional. O desenvolvimento é concebido como ampliação de liberdades e criação de novas possibilidades históricas, o que requer coesão social, redução das desigualdades e ampliação de oportunidades. Assim, ao integrar economia, cultura e política, o desenvolvimento endógeno configura um projeto nacional que orienta o uso do excedente para fins coletivos e fortalece a capacidade da sociedade de decidir seu próprio destino, articulando autonomia, inclusão e criatividade.

Considerações finais

As reflexões de Celso Furtado permanecem particularmente atuais em um cenário marcado pela transnacionalização das decisões econômicas e pela difusão de padrões culturais homogêneos. A globalização, ao mesmo tempo em que amplia fluxos de informação e conhecimento, aprofunda formas renovadas de dependência, sobretudo pela centralidade dos ativos intangíveis e pelo poder concentrado das plataformas digitais. Nesse contexto, a cultura volta a ocupar posição estratégica, não apenas como expressão simbólica, mas como dimensão constitutiva da dinâmica do desenvolvimento e da capacidade de inovação das sociedades.

A abordagem furtadiana oferece instrumentos analíticos para compreender essas transformações ao articular cultura, autonomia e planejamento público. Ao evidenciar que o subdesenvolvimento também se reproduz no plano simbólico, o autor desloca o debate para o controle social do excedente e para a orientação política do progresso técnico. Assim, enfrentar a financeirização, a especialização regressiva e a concentração de poder informacional exige políticas capazes de mobilizar recursos internos, fortalecer instituições nacionais e democratizar o acesso aos bens culturais e ao conhecimento.

As políticas culturais, nesse cenário, assumem papel decisivo. Elas contribuem para ampliar as capacidades criativas, fortalecer identidades coletivas e reduzir desigualdades regionais e sociais. Mais do que promover o consumo de bens simbólicos, trata-se de criar condições para a produção cultural autônoma e para a

difusão social da inovação. O desenvolvimento endógeno emerge, portanto, como projeto histórico que integra transformação produtiva, inclusão social e afirmação cultural, orientando o uso do excedente em função de fins coletivos.

Diante das assimetrias persistentes da economia global, a atualidade de Furtado reside na defesa de um modelo de desenvolvimento fundado na autonomia, na diversidade e na criatividade social. Superar o subdesenvolvimento implica redefinir prioridades, construir instituições capazes de sustentar mudanças estruturais e promover uma síntese cultural que mobilize a sociedade em torno de um projeto nacional. Trata-se, em última instância, de afirmar o desenvolvimento como expansão das liberdades substantivas e como expressão da capacidade histórica de um povo de decidir sobre seu próprio destino.

Referências:

BIELSCHOWSKY, Ricardo. (Org.). **Cinquenta anos de pensamento na CEPAL – Vol. I e II.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

BORJA, Bruno. **Desenvolvimento e política cultural: reflexões de Celso Furtado no caminho do Ministério da Cultura.** Rio de Janeiro: Cadernos do Desenvolvimento, vol. 14, n. 25, p. 39-56, jul.-dez. 2019.

CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina e Caribe. Disponível em: https://www.cepal.org. Acesso em: 10/02/2026.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **Cultura e desenvolvimento em época de crise.** 1ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. Desenvolvimento e subdesenvolvimento. In: BIELSCHOWSKY, Ricardo. (Org.). **Cinquenta anos de pensamento na CEPAL – Vol. I e II.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. ***Criatividade e dependência*** **da civilização industrial.** São Paulo: *Cia. das Letras, 2008.*

_____. **Raízes do subdesenvolvimento.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Que somos? In: D´AGUIAR FURTADO, Rosa F. (Org.). **Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura.** Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012, pp. 29-41.

PINTO, Aníbal. Natureza e implicações da ‘heterogeneidade estrutural’ da América Latina. In: BIELSCHOWSKY, R. (Org.). **Cinquenta anos de pensamento na CEPAL.** Rio de Janeiro: Record, 2000. v. 2.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

QUESTÕES PENDENTES: COMENTÁRIOS SOBRE A TEMÁTICA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NA OBRA DE NÉSTOR GARCIA CANCLINI

Sharine Machado Cabral Melo[1]

RESUMO:
O artigo aborda as reflexões de Néstor García Canclini sobre as políticas culturais, considerando as interlocuções com o conjunto de sua obra, em especial sua abordagem sobre cultura e estética. Para isso, o texto retoma elementos de sua biografia e de sua trajetória acadêmica, levando em conta sua formação inicial em filosofia, seu interesse pela antropologia, pela literatura e, principalmente, seus estudos sobre a interculturalidade. Essa temática é especialmente relevante no atual contexto brasileiro, considerando a recente publicação do Decreto nº 12.916/2026, que institui a Política Nacional das Artes.

PALAVRAS-CHAVE: Néstor García Canclini, Cultura, Estética, Políticas Culturais

Introdução

Nascido na Argentina em 1937 e radicado no México desde 1976, Néstor García Canclini é um autor vastamente conhecido no campo das políticas culturais, tendo influenciado diversos pensadores que se dedicam ao assunto no Brasil. Canclini também é reconhecido por sua incursão nos estudos sobre comunicação e consumo, dedicando-se a temas amplos da contemporaneidade, como as relações entre estética, arte e antropologia, as estratégias criativas e as redes sociais, as juventudes e o uso das tecnologias.

Toda a sua formação acadêmica – da graduação ao doutorado na Universidade de Paris, onde foi aluno de Paul Ricoeur – foi voltada à filosofia. No entanto, interesses pessoais e contingências de sua vida o levaram ao "exercício ilegal" da antropologia, das ciências sociais e de outras profissões, como afirma em uma entrevista bem-humorada ao site *Diálogos com Canclini no Brasil* (Grossmann *et al*, 2023). Esse caráter intercultural – e, por vezes, indisciplinar – faz com que suas reflexões sobre as

[1] Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Coordenadora de Fomento Direto na Fundação Nacional de Artes – Funarte. E-mail: sharinemelo@gmail.com.

políticas culturais, mais frequentes a partir dos anos 1980, sejam indissociáveis do conjunto de sua obra, especialmente de sua teoria estética (Melo, 2025).

O objetivo deste artigo é traçar um ensaio preliminar sobre os modos como o desenvolvimento da obra de Canclini, em especial seus trabalhos sobre arte e estética, incidem sobre suas análises voltadas às políticas culturais. Para isso, retomaremos parte de sua trajetória biográfica e intelectual. Em seguida, abordaremos seu interesse inicial pela literatura e os trânsitos, sempre fluidos, entre filosofia, antropologia e outras disciplinas. Passaremos, então, a seu fascínio pelas questões culturais e à elaboração de sua "estética da iminência". Por fim, traçaremos considerações sobre o papel das políticas culturais na obra de Canclini, apontando para a atualidade de seus textos sobre o tema.

As reflexões de Canclini sobre a estética, em diálogo com suas contribuições acerca das políticas culturais, são especialmente relevantes no atual contexto brasileiro. Em junho de 2025, um grupo interministerial, coordenado pela Fundação Nacional de Artes – Funarte, entregou à então Ministra da Cultura, Margareth Menezes, o texto-base "Brasil das Artes: uma Política Nacional". A proposta é que o trabalho realizado pelo grupo oriente a implementação da Política Nacional das Artes (PNA), instituída, em 30 de março de 2026, pelo Decreto nº 12.916/2026. Em conexão com o Sistema Nacional de Cultura (inserido na Constituição Federal por meio do Art. 216-A e regulamentado pela Lei Federal nº 14.835/2024) e com o Marco Regulatório do Fomento à Cultura (estabelecido pela Lei Federal nº 14.903, de 27 de junho de 2024), o texto-base da PNA afirma que as artes "constituem um campo de invenção, transformando imaginários, produzindo sentido, memória e projeção de futuro em cada indivíduo e no tecido social dos diferentes espaços e territórios" (Brasil, 2025a). Como será discutido a seguir, essas ideias são consonantes com as reflexões de Canclini. Sendo assim, a leitura de seus textos, a que se propõe este artigo, pode colaborar para os estudos sobre as políticas para a cultura e as artes que vêm se desenvolvendo no Brasil.

Breves apontamentos sobre a trajetória de Canclini

Néstor García Canclini nasceu em La Plata, Argentina, em 1937. Obteve o título de doutor em filosofia pela Universidade Nacional de La Plata em 1975 e pela Universidade Paris X (Nanterre), em 1978. Na França, sua pesquisa foi orientada pelo filósofo Paul Ricoeur, de quem Canclini também foi aluno nos seminários *Teorias do discurso* e *As críticas à fenomenologia (Piaget, Foucault e Derrida),* realizados entre 1969 e 1970. A tese resultante de seus estudos com Ricoeur foi publicada em 1979, pela editora da Universidade Nacional Autônoma do México, sob o título *Epistemología e Historia: la dialéctica entre sujeto y estructuras en Merleau-Ponty*. (Grossmann *et al*, 2023)

Enquanto vivia na Argentina, no início de sua carreira como docente e pesquisador, Canclini foi professor de psicologia e de filosofia em instituições de ensino secundário. Em 1968, publicou seu primeiro livro, *Cortázar, una antropología poética*, lançado pela Editora Nova, de Buenos Aires. Em 1971, tornou-se professor titular da Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação e da Faculdade de Belas Artes, ambas na Universidade Nacional de La Plata, oferecendo cursos de Antropologia Filosófica e de Filosofia e Estética. A partir de 1973, foi também professor titular de teoria da arte na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional de Buenos Aires. Foi, ainda, convidado para ministrar o curso de Sociologia da Literatura no programa de pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Nacional do Pampa, em 1975. (Grossmann *et al*, 2023)

Com o golpe militar na Argentina, em 1976, Canclini mudou-se para o México, onde encontrou um ambiente de grande efervescência intelectual e intensa interculturalidade, o que foi fundamental para o desenvolvimento de sua obra a partir de então (Greeley, 2018). Em 1977, tornou-se professor titular da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Nesse mesmo ano, publicou *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*, pela Editora Grijalbo. Dois anos depois, lançou, pela Editora Siglo

XXI, *La producción simbólica – Teoría y método en sociología del arte*, seu primeiro livro traduzido no Brasil, então pela Civilização Brasileira. (Grossmann *et al*, 2023)

Na década de 1980, exerceu, além de suas atividades na UNAM, o cargo de professor-pesquisador do Mestrado em Antropologia Social da Escola Nacional de Antropologia e História. Naquela época, publicou *As culturas populares no capitalismo*, obra que o levou a receber a Bolsa Guggenheim e o Prêmio Casa das Américas. Já em 1990, passou a ser professor-pesquisador, em tempo integral, do Departamento de Antropologia da UNAM, cargo que ocupa até hoje, como emérito (Grossmann *et al*, 2023). Foi também em 1990 que publicou a primeira edição de seu livro mais conhecido: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Mais do que o resultado de sua trajetória intelectual, essa obra reflete suas experiências como imigrante em solo mexicano e sua percepção sobre os trânsitos culturais presentes no país que escolheu para viver. A obra também marca o pensamento profundamente latino-americano que o caracteriza, sem, contudo, deixar de olhar para os intercâmbios e as desigualdades globais (Canclini, 2008).

De fato, muitos de seus livros subsequentes abordam aspectos da globalização, das comunicações em rede, da interdependência entre países, mas também daquilo que, em suas palavras, "não quer se hibridizar" (Canclini, 2008) ou do que nos torna sempre um pouco estrangeiros, até mesmo nos lugares onde nascemos e vivemos (Canclini, 2020). Relacionado a essas temáticas, outro assunto, presente desde os trabalhos de sua juventude, voltou a interessá-lo nos últimos anos: a estética e, em especial, a literatura. Se sua primeira obra, dedicada a Júlio Cortázar, tratava de uma "antropologia poética", em um dos últimos de seus livros publicados - *Pistas falsas* -, Canclini (2020a) transita entre a ficção e a realidade, lançando-se na experiência de escrever "uma ficção antropológica". Partiremos, portanto, do interesse pela estética, sempre recorrente em sua carreira – e em sua vida –, para buscar compreender o lugar que as políticas culturais ocupam em sua obra.

A estética da iminência

Embora o conceito de estética adquira densidade e contornos mais claros nos trabalhos mais recentes de Canclini, o interesse pelo tema, assim como os principais elementos de sua abordagem peculiar, já estavam presentes desde as obras de sua juventude. Por ser um autor interdisciplinar, as referências de que lança mão sempre numerosas e complexas, passando por textos filosóficos, literatura e obras de arte. Pelo mesmo motivo, é muitas vezes desafiador definir com precisão as influências que permeiam seus escritos. Contudo, a partir de trechos de suas obras e de alguns de seus depoimentos, é possível destacar quatro dentre os principais autores que vêm guiando seu olhar para as artes em nossa contemporaneidade: Macedônio Fernandez, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze e Jorge Luis Borges (Canclini, 2020). Vale ressaltar que, longe de ser uma leitura definitiva, o caminho que optamos por traçar é apenas uma dentre as diversas possibilidades de trilhar o rico pensamento de Canclini.

Museu do Romance da Eterna, de Fernandez, foi uma das obras literárias estudadas por Canclini (1972) logo no início de sua carreira como pesquisador. Em um artigo publicado na revista *Nuevos Aires*, em 1972, o jovem filósofo chamou a atenção para os 56 prólogos que compõem esse livro que nunca se inicia de fato. Nesses 56 textos iniciais, que acabam ocupando quase a totalidade da obra, o narrador conversa com o leitor, dá vida aos personagens e elabora suas teorias estéticas. Trata-se, portanto, de um romance sobre o próprio ato de escrever. Para Canclini, esse início sempre postergado é uma metáfora da literatura, em particular, e das artes, em geral. É algo que "opera com base em prólogos", afirma, para, em seguida, completar: "quando o social é acontecimento mais do que estrutura". Essa frase, enigmática à primeira vista, conduz à segunda referência elencada: Paul Ricoeur.

Dois anos antes de publicar o artigo sobre o romance de Fernandez, Canclini (1970) escreveu um texto dedicado a seu professor, intitulado *El tiempo en Ricoeur acontecimento y estructura*. Como é possível deduzir do título, Canclini busca dar ao "tempo" um papel central na obra de Ricoeur, uma vez que é este elemento que faz com que a realidade seja algo sempre em movimento, marcada por ambiguidades e

descontinuidades. Seguem dessas observações preliminares as diferenças entre dois modos de olhar para a história. O primeiro seria aquele que acompanha a lógica dos sistemas ou das estruturas, procurando a regularidade causal dos fatos. Nesse sentido, o autor entende as estruturas como algo sólido, que ajuda a compreender as sociedades em um "momento congelado", como em uma fotografia. O segundo, por sua vez, seria "mais sensível às motivações do que às causas". "Mais do que explicar, importa compreender", justifica Canclini. Por isso, para aqueles que seguem essa leitura da história, interessa "resgatar o sujeito" e "recuperar o singular que não é absorvido nem explicado pelo sistema". Os acontecimentos, nessa visão, são percebidos como "presentes absolutos, grávidos de passado e de futuro".

Canclini (1970) nota em Ricoeur uma inclinação para a segunda perspectiva, que também está presente em sua própria obra, em especial quando aborda as artes. Não parece uma eventualidade, portanto, que outro filósofo, cujo interesse é particularmente voltado ao acontecimento, tenha chamado a atenção de Canclini em suas leituras: Gilles Deleuze. Em *A sociedade sem relato*, livro em que desenvolve com mais profundidade suas reflexões sobre a estética, Canclini (2012) se encontra com Deleuze de um modo transversal, mediado pelos comentários da filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann. A autora aborda a percepção sobre o "efêmero" em alguns momentos da obra de Deleuze, caracterizando esse termo como "disposição ao que pode chegar", "atenção e espera" ou "algo que se pode captar ou deixar fugir". A conhecida perspectiva de Deleuze – resumida na frase "estar à altura do que chega" – contribui, assim, para Canclini (2012) estruturar sua própria definição sobre a estética. Mas vem novamente da literatura sua inspiração mais evidente, precisamente do trecho a seguir, retirado do conto *A muralha e os livros*, escrito nos anos 1950 por Jorge Luis Borges (2007, p. 12):

> A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético.

A partir desse conjunto de referências – e de outras que, pelas limitações de espaço, não serão abordadas aqui – Canclini (2020, p.93) elaborou o conceito de "estética da iminência", percebendo, naquilo "que insinua sem chegar a nomear", uma chave para interpretar a arte contemporânea. Para o autor, esse espaço de suspensão entre a realidade e o que é possível, esse breve instante em que há certa abertura ao desconhecido ou ao que pode vir a ser, é justamente o que faz com que a arte e a literatura continuem sempre a existir, apesar dos obituários que insistem em ser escritos a cada vez que se acirra a concorrência com conteúdos dos meios de comunicação de massa, por exemplo, ou, mais recentemente, das plataformas digitais. Buscaremos explorar, a seguir, como essa perspectiva transparece também em seu olhar sobre a cultura e sobre as políticas culturais.

O cultural, um adjetivo

O interesse de Canclini pela cultura, em suas múltiplas dimensões, ganhou espaço gradualmente em sua obra, combinado com aproximações e distanciamentos do pensamento marxista. Uma primeira experiência marcante nesse percurso foi a participação no movimento estudantil cristão, fortemente inspirado por Paulo Freire, educador cujo país de origem Canclini também aprenderia a admirar ao longo de sua vida. A experiência em Paris – logo pós as mobilizações de 1968, quando frequentou os cursos de Paul Ricoeur – foi outro fato importante ao colocá-lo em contato com as transformações sociais, por um lado, e, por outro, com ideias de autores como Sartre, Camus e Merleau-Ponty, em voga na época (Greeley, 2018).

Em seu retorno para a Argentina, ao finalizar o doutorado na França, Canclini também passou a olhar com mais atenção para alguns processos de articulação entre as vanguardas artísticas e os movimentos de transformação social. A propósito, outro brasileiro faria parte de seus escritos e de seu círculo de amizade: Augusto Boal. Dois livros publicados nesse período – *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* e *A produção simbólica*: *teoria e metodologia em sociologia da arte* – revelam suas primeiras experiências com o trabalho de campo e sua abordagem, ainda inicial,

sobre as culturas populares, lançando um olhar crítico sobre certa corrente marxista – que, nas palavras de Canclini, tendia a reduzir à ideologia "as representações feitas na cultura" – e aproximando-se, assim, de Gramsci e Bourdieu. Mas foi a mudança para o México que proporcionou a Canclini uma visão mais acurada sobre os intercâmbios entre as diversas culturas (Greeley, 2018). Segundo seu relato:

> Na Cidade do México, encontramos uma intensa mestiçagem; não se pode esquecer que há sessenta e duas etnias. [...] Na circulação das pessoas pelas ruas, no reconhecimento histórico que se tem dado aos indígenas, em um lugar subordinado, mas com uma atenção que tem a espessura de séculos de interculturalidade. Essa presença indígena na Argentina foi negada, rechaçada para configurar uma modernidade branca. As elites políticas e econômicas mexicanas vêm tentando se desvincular da população indígena e de seu pertencimento à América Latina nas últimas décadas para se integrar à América do Norte, mas dessa história podemos falar mais tarde. No México, é impossível não descobrir a interculturalidade. (Greeley, 2018, p. 74, tradução nossa)

A partir de então, uma parcela significativa de seus estudos avançou no sentido de investigar as relações e os paradoxos entre as culturas populares, "concebidas como formas tradicionais de produção e representação" e o capitalismo (Canclini, 2007, p. 13). Parte dessas reflexões culminou, anos mais tarde, no livro *Culturas híbridas*, em que Canclini se deteve nos processos de hibridização produzidos por uma "heterogeneidade multi-temporal". Segundo a percepção do autor, ainda no contexto do final século XX, não se tratava "simplesmente da diversidade étnica de países que tinham grupos sociais e línguas distintas, mas de tradições que coexistiam com a modernidade e que se reformulavam no que, naquele momento, era chamado de 'pós-modernidade' na Europa e nos Estados Unidos" (Greeley, 2018, p. 80).

Ao revisar o conceito de hibridização em um livro mais recente – *Diferentes, desiguais e desconectados* – Canclini (2007a, p. 138) também aponta para as oscilações entre a noção de "identidade" e de "heterogeneidade", abordando os processos de "interculturalidade" que evidenciam os "complexos regimes de pertencimento múltiplo" que, por sua vez, sustentam "os exercícios de cidadania e as políticas de muitos movimentos sociais". Avançando sobre as diversas definições de "cultura" que podem

emergir dessa e de outras reflexões sobre o tema, Canclini (2007) propõe então uma nova abordagem: em vez de olhar para o termo como substantivo, compreendê-lo como um adjetivo, ou seja, não como algo dado, mas como um conjunto de processos, por meio dos quais:

> [...] dois ou mais grupos representam e intuem imaginariamente o social, concebem e gerem as relações com os outros, ou seja, as diferenças, ordenam sua dispersão e sua incomensurabilidade mediante uma delimitação que flutua entre a ordem que torna possível o funcionamento da sociedade, as zonas de disputa (global e local) e os atores que a abrem para o possível. (Canclini, 2007, p.49)

Há uma série de aspectos a serem observados nessa formulação, todos caros ao conjunto da obra de Canclini: a convivência com os outros, especialmente com aqueles que se diferem de nós; os processos de traduções entre culturas e, também, tudo aquilo que não pode ser traduzido; os conflitos socioculturais e, o mais importante: o que nos permite não somente manter a ordem social, mas, principalmente, imaginar, coletivamente, outros mundos. É possível perceber, portanto, que o conceito de "estética da iminência", construído ao longo de sua trajetória intelectual, ecoa no modo como observa os processos culturais e, também, os movimentos sociais:

> A iminência da arte é "o lugar onde vemos coisas que estão a ponto de ocorrer". Essa iminência estética pode ser um aspecto essencial dos movimentos para a transformação social: "os movimentos sociais, por sua própria dinâmica, quando surgem de uma indignação ou de um inconformismo radical com o mundo existente, têm esse caráter de iminência, de buscar ou anunciar um mundo que poderia ser diferente" (Greeley, 2018, p. 48, tradução nossa).

O olhar sobre o papel conflitivo dos processos culturais nas sociedades contemporâneas, em diálogo com a estética e com os movimentos sociais, levou Canclini a se debruçar também o papel do estado na elaboração de políticas públicas para a cultura e as artes, como abordaremos a seguir.

O papel das políticas culturais

Em conversa com Greeley, Canclini lembra certo otimismo que atravessou acadêmicos latino-americanos nas últimas décadas do século XX:

> Me refiro, por exemplo, ao desenho de políticas culturais que foram menos entusiastas da ação cultural e mais inteligentes no reconhecimento de necessidades sociais, ou da comunicação de conteúdos culturais em todas as direções, não somente de cima para baixo como distribuição de bens simbólicos. Houve utopias nessa direção durante os processos de democratização posteriores às ditaduras na Argentina, no Chile, no Brasil e, também, no México e na Colômbia. Tentaram reestruturar as políticas culturais por meio de um diálogo fluido entre cientistas sociais e políticos da cultura e, além disso, pela interdependência internacional com a Espanha e, em parte, com os Estados Unidos e outros países europeus, como a França. Aprendemos as pesquisas que eles estavam fazendo, mais avançadas, sobre consumos culturais e práticas da população: como pesquisar, como diferenciar setores, transformar instituições como os museus para torná-las mais pertinentes a suas sociedades; e tratamos de impulsionar grupos de pesquisa dentro do Estado. (Greeley, 2018, p. 83, tradução nossa)

Foi nesse contexto que Canclini escreveu textos até hoje influentes sobre as políticas culturais na América Latina. No artigo “Políticas culturais e crise de desenvolvimento”, publicado originalmente em 1987, o autor listou alguns dos “paradigmas políticos da ação cultural” comuns no século XX: “mecenato liberal”, “tradicionalismo paternalista”, “estatismo populista”, “privatização neoconservadora”, “democratização cultural” e “democracia participativa” (Canclini, 2019, p. 56-57). O último, para Canclini, teria como principais características: defender a “coexistência de várias culturas na mesma sociedade”, promovendo “seu desenvolvimento autônomo e as relações igualitárias de participação de cada indivíduo em cada cultura e de cada cultura em relação às outras” (Canclini, 2019, p. 75). Essas análises refletem as preocupações de Canclini sobre os processos interculturais, que, segundo ele, devem figurar entre os objetivos mais importantes das políticas públicas: para além da afirmação de identidades, a convivência com os outros. A definição adotada pelo autor para as políticas culturais tornou-se, então, uma referência clássica:

> Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 2019, p. 56).

Para Lia Calabre (2019, p. 135), a atualidade desse conceito está "exatamente em propor que políticas culturais" sejam "construídas a partir do envolvimento do Estado, da sociedade civil como um todo, reservando um lugar especial para os grupos comunitários organizados". Calabre (2019, p. 135) sugere, ainda, que a atualidade do conceito de Canclini também se deve à sua elasticidade, pois, ao citar uma diversidade de atores, "traz, em seu cerne, o lugar múltiplo e o olhar ampliado sobre a produção da cultura sobre o qual está assentado", extrapolando "o campo das artes e da cultura chamada erudita":

> Há um deslocamento de um antigo projeto de construção de uma identidade cultural nacional civilizada e civilizatória, cultivado ao longo do século XX, para a emergência e a afirmação das múltiplas identidades a partir, por exemplo, também da garantia da participação e representação cultural dos grupos comunitários organizados. (Calabre, 2019, p. 135)

É verdade que Canclini estende as políticas culturais para além das artes e da cultura erudita. Contudo, entendemos que sua noção de estética da iminência, escrita com mais clareza alguns anos mais tarde, assim como sua abordagem sobre os processos culturais, já estava, de alguma maneira, presente em suas reflexões sobre as políticas culturais, especialmente quando, nos trechos finais de seu artigo, faz um contraponto entre a política partidária e a política para a cultura:

> Alguns dirão que o prazer não pode ser objeto de política. Certamente têm razão se pensam na política como essa teia de organogramas, procedimentos e astúcias para conquistar o poder: esta é a política que quase sempre encontramos. No entanto, talvez possamos pedir precisamente à política que se ocupa com a cultura que se contagie um pouco com os indivíduos e os grupos que a geram e estão interessados em expandir para todos o horizonte do possível. Talvez dois dos recursos para superar a crise do nosso desenvolvimento sejam aprofundar criticamente nossa memória e imaginar novas relações sociais. Um dos sinais de que estamos indo rumo à superação da crise

> poderia ser que os que fazem cultura, em vez de ter que nos proteger dos políticos, possam contribuir para inventar outras formas, em sintonia com o estilo de cada povo, de participar e decidir na política, de compreendê-la e mudá-la. (Canclini, 2019, p.83-84)

Ora, não seria precisamente esse o interesse estético de Canclini? Quando aborda a "iminência" nas artes, o autor não se refere justamente à aptidão que os artistas têm de captar o que está em suspenso, aquilo que nos permite, por um momento, imaginar as novas possibilidades de um futuro coletivo? Não se trata, aqui, de um processo de democratização de uma cultura erudita, como tantas vezes se propôs no campo das políticas culturais, mas de usar a criatividade artística para, nas palavras de Canclini, "expandir para todos o horizonte do possível". Em suas pesquisas mais recentes, essa perspectiva é renovada à luz de conceitos fundamentais de sua obra e dos entrelaçamentos entre instituições, comunidades e criadores. Em livro publicado em 2023, ainda sob o impacto da pandemia de COVID-19, o pensador latino escreveu:

> Não mais a criatividade como passagem do Nada ao Ser, e sim como ações dedicadas a reimaginar outro mundo despedaçado entre muitas causas que reconstruímos como podemos. E onde podemos: nas artes, nas imaginativas manifestações de descontentamento, nas militâncias épicas nas ruas e nas comunidades dos que acreditam nas cooperações íntimas. Quando a pandemia nos entrincheirou, a criatividade foi secreta e muitas vezes proclamada na ilusiva vastidão das redes. Assim, reincide no romantismo: anda por toda parte e raras vezes sabe ao certo para quê. Seu problema agora: encontrar um registro entre a trivialidade e a grandiloquência, a pretensão e o assombro. (Canclini, 2023, p. 45)

Considerações finais

Este artigo procurou mostrar que os estudos sobre estética e sobre cultura, empreendidos por Canclini ao longo de sua carreira, são diretamente relacionados ao seu interesse pelas políticas culturais e às suas reflexões sobre esse tema. Alguns dos principais aspectos de sua obra, refletidos nos textos em que aborda as políticas para a cultura e as artes, são: a iminência, ou seja, a capacidade que as artes e, por vezes, a cultura têm de vislumbrar novas possibilidades de existência; os processos de

hibridização e, também, de identificação com o que permanece distinto; as traduções (e traições, como diria o autor); e as maneiras de inventarmos novas formas de conviver.

Também é importante ressaltar a preocupação de Canclini com o desenvolvimento econômico e a justiça social, que atravessa toda a sua trajetória. Por isso, ainda nos anos 1980, o autor considerava positivo que as políticas culturais tivessem "superado a concepção do mecenato e a redução da cultura ao jogo 'espontâneo' dos criadores de elite, passando a planejar o seu desenvolvimento de acordo com suas funções sociopolíticas". Contudo, também enfatizava a compreensão da cultura como "o território onde os grupos sociais são projetados para o futuro, onde elaboram prática e imaginariamente seus conflitos de identidade e realizam de forma compensatória seus desejos". Por essa mesma razão, afirmava que parte significativa do que é chamado de cultura não tem utilidade prática e, de modo quase provocativo, deixava um conselho que permanece atual: a "política cultural deve ser também uma política do prazer" (Canclini, 2019, p. 83).

Essa dimensão não pode ser esquecida quando abordamos as cadeias produtivas das artes e suas especificidades no contexto das políticas culturais. Os aspectos econômicos, sociais e setoriais certamente são importantes, mas é preciso lembrar que o caráter de iminência da cultura e, especialmente, das artes é o que deve guiar a formulação das políticas públicas, sob o risco de nos perdermos em seus meandros burocráticos e meramente financeiros.

Referências Bibliográficas

BORGES, J. L. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL, República Federativa do. Fundação Nacional de Artes – Funarte. **Brasil das Artes:** Política Nacional das Artes avança com validação de texto-base. 2025. Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/brasil-das-artes-politica-nacional-das-artes-avanca-com-validacao-de-texto-base. Acesso em: 17 fev. 2026.

BRASIL República Federativa do. Fundação Nacional de Artes – Funarte. **Brasil das Artes:** uma política nacional. Texto-base. Brasília, 2025a. Disponível em: https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/201cbrasil-das-artes-uma-politica-nacional201d-texto-base/textobasebrasildasartesumapoliticanacionaljun2025.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.

CALABRE, L. Sobre o conceito de políticas culturais. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. **Política cultural**: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANCLINI, N. G. El tiempo en Ricoeur: acontecimento y estructura. **Cuadernos de Filosofia**, n. 13, p. 1-15, jan./jun. 1970.

CANCLINI, N. G. Macedônio Fernandez: el fundador. **Nuevos Aires**, p. 37-46, abr./jun. 1972.

CANCLINI, N. G. **Culturas populares en el capitalismo**. Cidade do México: Grijalbo, 2007.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CANCLINI, N. G. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. **Política cultural**: conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

CANCLINI, N. G. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2020.

CANCLINI, N.G. **Pistas falsas**: uma ficção antropológica. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2020a.

CANCLINI, N. G. Introdução. In: CANCLINI, N. G. *et al*. **Emergências Culturais:** Instituições, Criadores e Comunidades no Brasil e no México. São Paulo: Edusp, 2023.

GREELEY, R. A. **La interculturalidad y sus imaginarios**: conversaciones con Néstor García Canclini. Barcelona: Gedisa, 2018.

GROSSMANN, M. et al. **Diálogos com Canclini no Brasil**. 2023. Disponível em: https://www.canclinibrasil.iea.usp.br/. Acesso em: 17 fev. 2026.

MELO, S. M. C. Por uma política dos encontros: reflexões sobre o fomento à cultura e às artes no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 39, n. 114, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/240992. Acesso em: 17 fev. 2026.

ILUMIARA E DEMOCRACIA CULTURAL-EPISTÊMICA NO PROJETO SUASSUNIANO: ARTE, TERRITÓRIO E COMUNIDADE NO *ROMANCE DA PEDRA DO REINO*.

Juliana Rodrigues Morais[1]

RESUMO:
O artigo examina o neologismo Ilumiara no projeto intelectual que se deixa entrever em *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, interpretando-o como operador conceitual capaz de tensionar os fundamentos liberal-individuais das políticas culturais do Estado-nação. Sustenta-se que esse projeto não se reduz a uma proposta estética, mas expressa um paradigma relacional – aqui denominado peleja – no qual arte, território e comunidade se articulam como modos situados de produção de sentido. A partir dessa chave, propõe-se compreender a Ilumiara como inflexão em direção a uma democracia cultural-epistêmica, na qual a legitimidade cultural decorre de regimes territoriais e históricos de validação, e não exclusivamente de instâncias institucionais centralizadas. Busca-se, assim, contribuir para os debates contemporâneos sobre políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais; Ariano Suassuna; Ilumiara; Episteme da Peleja; Democracia cultural-epistêmica.

Introdução

Ariano Suassuna (1927-2014) foi um intelectual profundamente engajado em seu mundo circundante. Entre a Paraíba e Pernambuco, entre sertão e litoral, trouxe à cena modos de ser e saber enraizados nesse território. Nesse contexto surge o neologismo Ilumiara – "lume por causa do Sol, e ara por causa das pedras" (SUASSUNA, 1976, p. 71) que formam Itacoatiaras ("pedra pintada", em tupi-guarani) – termo que designa territórios de consagração cultural, conforme sintetiza Carlos Newton Júnior no prefácio da edição mais recente de *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*[2] (SUASSUNA, 1971/2017, p. 12), obra que constitui a Ilumiara do universo suassuniano.

[1]Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Este trabalho é um desdobramento de sua tese de doutorado, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Alessandro André Leme, com bolsa da CAPES. E-mail: julianamorais@id.uff.br.
[2] Doravante *A Pedra do Reino*.

Este artigo insere-se no campo das políticas culturais ao examinar a Ilumiara não apenas como categoria estética, mas como formulação narrativa de um regime de legitimidade cultural que tensiona o paradigma individual-liberal subjacente ao Estado-nação moderno. Sustenta-se que, em *A Pedra do Reino*, a Ilumiara expressa um projeto intelectual ancorado em um paradigma local – aqui denominado peleja, termo que, nos sertões nordestinos, designa um modo de se relacionar com o mundo – no qual território, cultura e conhecimento se constituem de forma indissociável.

Tomada como categoria situada, a peleja é interpretada à luz da hermenêutica fenomenológica, em diálogo com um horizonte decolonial, a partir do qual a cultura deixa de ser concebida como atributo identitário isolável e passa a ser compreendida como regime relacional de produção de mundo. O recorte empírico incide nos saberes mobilizados no romance – especialmente a tradição do cordel/cantoria e a Jurema Sagrada – que tensionam as hierarquias colonial-modernas instituídas historicamente.

O romance suassuniano é narrado por Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna[3] - autoproclamado herdeiro do trono da Pedra do Reino, comunidade histórica formada, entre 1835 e 1838, em torno de dois monólitos na Serra do Catolé, no sertão entre Paraíba e Pernambuco. Essa comunidade, que traduzia o sebastianismo português em práticas locais, envolvendo cantorias e rituais com a planta jurema-preta – planta enteógena da caatinga caracterizada também por suas propriedades medicinais –, foi aviltada pela Igreja Católica e violentamente massacrada pelas forças do Estado. Um século após o massacre, em 1938, o narrador rememora esse legado enquanto está preso na cadeia de sua cidade natal, Taperoá, no Cariri paraibano, transfigurando-o em obra de gênio. Longe de se orientar pelo gênio individual-moderno que estrutura o romance europeu, essa escrita organiza-se segundo o paradigma da peleja que estrutura o cordel/cantoria, na qual oralidade e escrita, tradição e recriação, herança e invenção, eu e tu se constituem de forma indissociável.

O artigo organiza-se em três momentos: primeiro, examina-se as políticas culturais à luz dos saberes mobilizados no romance; em seguida, interpreta-se a Ilumiara

[3] Doravante Quaderna

como conceito estético-epistemológico articulado ao paradigma da peleja; por fim, discute-se a própria arquitetura narrativa de *A Pedra do Reino* como formulação literária de uma política cultural territorializada, evidenciando a dimensão normativa implícita no projeto suassuniano.

1. Políticas públicas, democracia cultural-epistêmica e o caso do território da caatinga

Em contextos culturais organizados sob a matriz do Estado-nação moderno, o reconhecimento da diversidade tem operado, em geral, segundo um paradigma individual-liberal: a diferença é admitida como identidade cultural ou atributo de grupos específicos, mas raramente reconhecida como regime próprio de produção de conhecimento, normatividade e experiência histórica. Ainda que, desde a virada do século XXI, políticas culturais tenham ampliado o repertório de práticas legitimadas, esse alargamento tende a ocorrer por meio de enquadramentos jurídico-administrativos que preservam a centralidade epistêmica individual-moderna.

Nessa direção, ao pensar a comunidade como *munus* compartilhado – em contraste com o conceito moderno de sociedade – Roberto Espósito (2003; 2005) argumenta que a modernidade se estrutura segundo uma lógica imunitária, na qual indivíduos e instituições se constituem pela proteção contra o risco do comum, resguardando propriedades simbólicas e identitárias. Nessa perspectiva, a própria política de reconhecimento pode assumir feições imunitárias quando converte regimes relacionais de saber em identidades estabilizadas e administráveis, neutralizando sua potência normativa e sua capacidade de reordenar critérios de legitimidade cultural.

No caso brasileiro, como observa Ria Calabre (2007, p. 8), embora a Constituição de 1988 tenha ampliado o conceito de cultura ao incorporar “o conjunto dos saberes e dos fazeres”, permanecem desafios para efetivar a diversidade como espaço de diálogo – e não de segmentação – e para enfrentar tensões entre cultura e mercado. Mesmo experiências que avançam na institucionalização da pluralidade revelam limites: conforme Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 219), o reconhecimento estatal das

diferenças pode admitir a diversidade sem deslocar o princípio epistêmico organizador do Estado moderno, de modo que a descolonização exige a abertura de zonas de autonomia e emancipação nas práticas pessoais e coletivas.

Configura-se, assim, um impasse: o Estado brasileiro reconhece formalmente a pluralidade cultural, mas tende a fazê-lo por categorias herdadas do paradigma liberal-individual, que concebem a diversidade como classificável e tolerável, sem necessariamente reconhecê-la como regime de mundo – com formas próprias de relação entre território, memória, espiritualidade e natureza. Tal perspectiva tende a reificar as práticas culturais, produzindo um distanciamento entre políticas públicas e o dinamismo da realidade social. José Jorge de Carvalho (2023) descreve esse horizonte como persistência de um regime monoepistêmico nas instituições estatais e educacionais, no qual a diversidade é frequentemente admitida como objeto de política sem a legitimação de outros modos de autoridade e validação do saber.

A virada do século XXI inaugura, no Brasil, um processo gradual de reconfiguração desse quadro. Em 2000, o IPHAN institui a categoria de bens culturais de natureza imaterial, incorporando ao campo patrimonial práticas vivas e o universo da oralidade, reconhecendo “celebrações, formas de expressão, saberes e lugares” (BRASIL, 2000) como referências identificadas pelos próprios grupos sociais como constitutivas de sua memória coletiva e continuidade histórica. No mesmo horizonte, a criação do Programa Cultura Viva (2004) reforça dispositivos territoriais de fomento, valorizando iniciativas comunitárias e formas de protagonismo comunitário territorialmente enraizado.

No bioma da caatinga – território historicamente associado aos sertões nordestinos e marcado por políticas centralizadoras orientadas pelo paradigma do “combate à seca” –, desde a passagem para o século XXI, ganha força a noção de “convivência com o semiárido” (SILVA, 2003), articulada por redes da sociedade civil, como a Articulação Semiárido Brasileiro (ASA), fundada em 1990. Trata-se de uma disputa paradigmática que desloca o foco da erradicação da seca para a sistematização de práticas territoriais

de coexistência ecológica, ainda que sua incorporação estatal permaneça parcial e tensionada.

Essa mesma articulação entre território, vida coletiva e produção de saber manifesta-se nas práticas ritualísticas vinculadas à jurema-preta. Reconhecida como patrimônio cultural imaterial no âmbito do Estado da Paraíba, seus praticantes buscam ampliar esse reconhecimento no plano nacional diante de ameaças associadas ao racismo religioso e ao apagamento histórico. Em torno dessa planta constituem-se verdadeiros “territórios do cuidar”, como define Adriana de Holanda Cavalcanti (2020), nos quais memória, ancestralidade, espiritualidade e terra compõem uma tessitura indissociável: o território não se reduz a recurso ou propriedade, mas figura como condição de pertencimento e produção de conhecimento e cura.

No mesmo movimento, a literatura de cordel/cantoria tem ingressado progressivamente no debate sobre políticas públicas e reconhecimento epistêmico. Nas últimas duas décadas, esse reconhecimento se intensifica por vias patrimoniais e universitárias, com iniciativas de aproximação entre mestres de tradições orais e o ensino superior – como o Interculturalidades da Universidade Federal Fluminense (ROCHA, 2004, p. 92) e o Encontro de Saberes da Universidade de Brasília (UnB, 2010), posteriormente expandido para outras universidades públicas (CARVALHO, 2023, p. 03), além do registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2018). Tais movimentos formalizam e ampliam práticas de transmissão historicamente consolidadas, trazendo à cena institucional regimes de legitimidade antes circunscritos a seus próprios circuitos.

É nesse quadro que se torna produtiva a noção de democracia cultural-epistêmica: não como mera ampliação de acesso ou representação, mas como questionamento dos critérios que definem o que conta como cultura, saber e participação legítima. Trata-se de deslocar o foco do indivíduo para formas coletivas, territoriais e relacionais de produção de mundo, reconhecendo sistemas de sentido dotados de critérios próprios de validação, autoridade e transmissão. É nesse horizonte que a noção de Ilumiara se apresenta como formulação particularmente fecunda.

2. A Ilumiara como palco-mundo: criação poética e peleja como episteme em Ariano Suassuna

Ao retomar a distinção machadiana entre “Brasil oficial” e “Brasil real”, Ariano Suassuna explicita a cisão histórica entre as instâncias dominantes de legitimação e as formas populares de experiência e criação, forjadas pelos “descendentes de índios, negros, europeus e asiáticos pobres” (SUASSUNA, 2000). Nessa chave, a Ilumiara não institui novos territórios, mas nomeia e afirma espaços simbólicos já consagrados pelo povo, deslocando os critérios hegemônicos de consagração cultural. Como observa Carlos Newton Júnior (2017, p. 12), as Ilumiaras configuram-se como “marcos sagratórios” do Brasil real: gestos de reconhecimento público de uma força criadora territorialmente situada.

Inspirado na Pedra do Ingá, Suassuna utiliza o termo primeiramente para designar as Itacoatiaras, que teriam sido lugares de culto (Suassuna, 2008, p. 253), ampliando seu sentido para além do vestígio arqueológico. A Ilumiara não se configura, assim, como território preso ao passado, mas como presença simbólica ativa que reinscreve a genealogia cultural brasileira em uma temporalidade anterior à colonização europeia.

Se em *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (2017) a Ilumiara surge explicitada como síntese autorreflexiva do seu projeto intelectual, é em *A Pedra do Reino* – publicado originalmente em 1971 e posteriormente retrabalhado à luz desse mesmo projeto (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 21-2) – que ela se realiza de modo encarnado. Ao eleger como matéria narrativa acontecimentos históricos do território sertanejo no qual o próprio Suassuna viveu parte significativa de sua vida, o romance eleva esse espaço à condição de centro simbólico, convertendo a literatura em dispositivo de autoconsciência cultural.

Na voz de Quaderna – que se declara autor do próprio romance, embora afirme não saber “inventar nada, só sei contar o que vi acontecer!” (SUASSUNA, 2012, p. 189) –, a obra constitui-se como gesto de pertencimento e reinscrição histórica. A ingestão ritual do “vinho sagrado da Pedra do Reino” (SUASSUNA, 2012, p. 286),

antes do depoimento prestado no inquérito em que figura como réu, revela não uma originalidade individual, mas a autoconsciência histórica do narrador, que se apresenta como expressão do *continuum* de uma comunidade sertaneja. É nesse movimento que o romance se configura como Ilumiara, desvelando a peleja constitutiva entre os dispositivos institucionais do Brasil oficial e os saberes de um Brasil real sertanejo.

Ao valorizar memórias, mitos e ritos locais, a Ilumiara não apenas torna visíveis experiências historicamente marginalizadas, mas reconfigura os próprios critérios de enunciação, criando condições para que comunidades se expressem a partir de seus regimes simbólicos próprios. O deslocamento não consiste em mera inclusão nas representações oficiais, mas na afirmação de uma autoridade territorial de sentido. Nessa chave, Suassuna idealiza, como gestor público, a Ilumiara Zumbi e a Ilumiara Pedra do Reino, concebendo-as como dispositivos simbólico-territoriais de consagração cultural: “nossa ideia é partir de locais e grupos comunitários onde o próprio povo tenha organizado atividades ligadas às artes (...). Em nosso entender, os locais onde essas artes são praticadas é que são os verdadeiros centros culturais.” (CAMPELO FILHO et al., 1995, p. 17).

Erigida na sede do Maracatu Piaba de Ouro, em Olinda, com a participação de Mestre Salustiano, a Ilumiara Zumbi inscreve-se em práticas cuja dimensão ritual e territorial ultrapassa o plano festivo. No *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, evoca-se a Ilumiara Zumbi como espaço simbólico de afirmação do Brasil real, associando-a à força ancestral das culturas afro-brasileiras e à memória resistente inscrita nos territórios populares (Suassuna, 2017, p. 104). Ao vinculá-la à tradição do maracatu e à comunidade que dela emana, o romance sugere que a Ilumiara é lugar de encantamento, rito e pertença. Como demonstra Raquel Dias Teixeira (2016), ao analisar os brinquedos de cavalo-marinho e o maracatu na Zona da Mata pernambucana, tais manifestações articulam redes de pertencimento, proteção espiritual e transmissão de saberes ancorados em circuitos religiosos locais. Nesse contexto, a Ilumiara não monumentaliza uma tradição; ativa e reinscreve publicamente territorialidades já vividas.

É nesse horizonte territorial e relacional que se podem compreender as identidades forjadas nos processos de criação coletiva. À luz do conceito de identidade narrativa de Paul Ricoeur (1994), a Ilumiara não fixa uma essência, mas institui o processo pelo qual a comunidade mantem viva sua experiência histórica; a identidade deixa, assim, de ser substância estável para configurar-se como construção dinâmica produzida na relação – peleja – com o outro.

Essa lógica relacional atravessa a tradição do cordel/cantoria, cujo fazer poético não se orienta pela ruptura com o passado, mas pela recriação do que "vem de fora" no interior de uma tradição viva, constituída entre legado cultural e atualização para o tempo presente, movimento que Suassuna contrapõe ao "cosmopolitismo, a novidade pela novidade, o servil espírito de imitação das falsas vanguardas brasileiras" (SUASSUNA, 2008, p.159).

Nessa perspectiva, a peleja pode ser compreendida como episteme[4]. Em afinidade com a ontologia da compreensão formulada por Hans-Georg Gadamer, a peleja nas rodas de cantoria e nos folhetos de cordel configura um acontecimento dialógico no qual poetas e intérpretes se implicam mutuamente na constituição da compreensão. Esta se realiza como fusão de horizontes – não como conciliação de posições previamente dadas, mas como transformação das perspectivas que entram em jogo no próprio encontro interpretativo (GADAMER, 1997, p. 385–387; 458). Nessa chave, Marco Gonçalves identifica na estética da peleja uma forma de interpretar a vida cotidiana "enquanto experienciação poética", capaz de provocar acontecimentos que engendram relações sociais marcadas por contrastes de pontos de vista e posições éticas e políticas (GONÇALVES, 2011, p. 23). A criação poética, portanto, não se apresenta como superação da tradição no sentido moderno do gênio individual; antes, interpela-a e a reinscreve no presente, atualizando-a no próprio movimento dialógico da compreensão, no qual autoria e coletividade, tradição e recriação se tornam indissociáveis.

A aproximação com o conceito de *ch'ixi* situa esse horizonte em contextos latino-americanos. Enquanto Gadamer elucida a estrutura ontológica da compreensão,

[4] Emprega-se, aqui, o termo episteme não como sistema formal de saber, mas como forma situada de produção e validação da compreensão.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) apropria-se do termo *ch'ixi* ("manchado" em ayamara) para descrever uma condição histórica vivida pelos povos andinos, marcada pela coexistência de matrizes culturais heterogêneas que não se fundem, tornando visível experiências caracterizadas pela colonialidade.

> Nesse contexto, a Ilumiara não opera como síntese conciliadora nem como mediação subordinada à lógica centro-periferia, mas como espaço de enunciação no qual tensões históricas permanecem ativas e reordenam os parâmetros de validação do saber. Compreendida nessa chave, ela funciona como estratégia de afirmação de territórios culturalmente vividos, não por assimilação aos marcos dominantes, mas pela inscrição pública de seus próprios regimes de sentido.

Embora não formulada nos termos contemporâneos da crítica à colonialidade do saber, a concepção suassuniana de cultura como campo vivo de transmissão e recriação antecipa debates centrais das políticas culturais atuais, afastando-se tanto do patrimonialismo fixador quanto de modelos de reconhecimento restritos ao plano jurídico. É nesse enquadramento que se situa *A Pedra do Reino*: não apenas como expressão do projeto Ilumiara, mas como uma de suas concretizações mais densas, ao elevar literariamente o território à condição de memória ativa e espaço de criação.

3. Arte, território e comunidade: a política cultural configurada em *A Pedra do Reino*

No entrelaçamento entre território vivido e imaginação poética situa-se *A Pedra do Reino*. Longe de instituir artificialmente um lugar, o romance o nomeia e o projeta, ficcionalizando uma memória já inscrita na experiência coletiva sertaneja e afirmando esse território como espaço de pertencimento e criação. Nesse gesto de reinscrição narrativa, a obra configura uma política cultural em sentido amplo, estruturada nas dimensões simbólica, cidadã e econômica – não como esferas autônomas, mas como instâncias que se interpenetram na constituição de uma política territorialmente enraizada.

A narrativa suassuniana tem início com Quaderna encarcerado na cadeia de Taperoá, no Cariri paraibano, região sertaneja limítrofe ao sertão pernambucano onde se situam as pedras sagradas que dão nome ao romance. Do exílio prisional, o narrador proclama-se herdeiro do trono da Pedra do Reino e anuncia a escrita do próprio romance por meio do qual pretende legitimar sua dinastia e provar sua inocência. O obstáculo do "cotoco" (SUASSUNA, 2012, p. 343), que o impede de escrever, desloca o gesto autoral para o espaço do inquérito, onde se confrontam autoridade jurídica e relato memorial. O "material bruto" (SUASSUNA, 2012, p. 346) nasce do depoimento prestado ao Juiz Corregedor, registrado pela escrivã Dona Margarida; mas o romance não se esgota nesse espaço processual. A partir desse registro, Quaderna recompõe, amplia e reorganiza sua história, convertendo o testemunho em empreendimento literário. Tal gesto inscreve-se numa dupla filiação: configura-se como um "romance" do Brasil oficial e, simultaneamente, como "folheto" – termo que nomeia cada capítulo – da tradição do cordel/cantoria de um Brasil real sertanejo.

Tomando a comunidade da Pedra do Reino como núcleo estruturante, a narrativa evoca a gênese histórico-mítica dos sertões nordestinos – marcada por insurgências como a chamada Guerra dos Tapuias, o cangaço, Canudos, o Movimento de Princesa, Juazeiro de Padre Cícero e Zumbi dos Palmares – não como reconstituição factual, mas como refiguração narrativa. Pela trama, tais acontecimentos são reinscritos num *continuum* histórico em que passado e presente se implicam mutuamente, configurando um horizonte de sentido. Ao tensionar a narrativa política do Brasil oficial – associada aos "impostores da Casa de Bragança"– o romance afirma, em contraponto, a historicidade de um Brasil real sertanejo – os "Imperadores da Casa dos Quadernas" (SUASSUNA, 2012, p. 104).

O romance não se apresenta, portanto, como reconstrução historiográfica, mas como configuração poética do passado, por meio do qual o tempo vivido é organizado em enredo e refigurado a partir do presente. Ao configurar o vivido narrativamente, a obra explicita a condição mediada e compartilhada da memória. Como observa Paul Ricoeur (2007, p. 105-142), a memória não se reduz à interioridade do sujeito nem se

dissolve numa abstração coletiva; ela se distribui entre o si, os próximos e os outros, constituindo-se como espaço relacional de pertencimento. Ao narrar, a comunidade não fixa identidades, mas reinscreve o passado como campo aberto de interpretação e responsabilidade histórica.

Nesse quadro, a autoproclamação de Quaderna como herdeiro do trono da Pedra do Reino não deve ser lida como nostalgia restauradora de uma ordem agrária aristocratizada, como sugere Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2010, p. 188), mas como operação simbólica de tradução e refiguração do sentido. Os signos monárquicos – rei, trono, dinastia – são reconfigurados no interior de uma experiência sertaneja situada – "o sebastianismo castanho". Os signos monárquicos – rei, trono, dinastia – são reconfigurados no interior de uma experiência sertaneja situada – o "sebastianismo castanho". Nas palavras de Maria Aparecida Nogueira (2000, p. 91): "não se trata de transpor a Idade Média para o sertão, como pensam os críticos." Ao invés, trata-se de traduzir repertórios históricos segundo critérios locais de inteligibilidade, tensionando os parâmetros hegemônicos de consagração cultural.

Essa assimetria entre regimes de validação manifesta-se na própria prisão de Quaderna, que figura não apenas a experiência existencial da clausura, mas a desqualificação histórica de um modo de ser e saber sertanejo – "não me perdoava o meu jeito de montar a cavalo, de usar gibão (...)" (SUASSUNA, 2012, p. 248). A prisão individual adquire, assim, espessura simbólica: ela expõe o modo pelo qual determinados saberes são historicamente subalternizados. Nesse movimento, a narrativa assume alcance cidadão ao afirmar a continuidade histórica de uma comunidade que, mesmo diante da deslegitimação institucional, se constitui como produtora legítima de sentido. Trata-se de uma formação que não nasce da concessão estatal, mas da reinscrição narrativa de um pertencimento coletivo que reivindica acesso, visibilidade e reconhecimento em termos próprios.

Ao longo da obra, encena-se na relação entre um Brasil real sertanejo e as instâncias do Brasil oficial – figuradas pela Escola do Recife, o "Supremo Tribunal das Letras" e o "Supremo Tribunal Jurídico" (SUASSUNA, 2012, p. 34) que explicitam os

critérios literário e jurídico de reconhecimento institucional. Longe de constituir um aprendizado difuso ou espontâneo, essa formação se organiza segundo critérios próprios: Melchíades seleciona vocações, treina discípulos, ministra aulas de cantoria e de instrumento musical, observa desempenhos e incentiva aqueles que julga aptos a seguir na arte (SUASSUNA, 2012, p. 92) – é nesse processo que reconhece em Quaderna a vocação para a consagração como "gênio verdadeiro" (SUASSUNA, 2012, p. 239). Ao lado desse regime formativo territorial, constituído também no diálogo com as cantadoras Maria Galdina e Filipa – tia do narrador –, afirma-se um sistema de legitimação distinto representado por Samuel Wandernes e Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, bacharéis da Escola do Recife, que simbolizam o saber acadêmico do Brasil oficial.

> Samuel e Clemente continuavam a me desprezar um pouco. Diziam que, apesar das lições que me davam, minha Literatura "era a mais misturada e de mau gosto do mundo". Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos "folhetos" e da convivência com "bêbados, Cantadores e outros valdevinos". (SUASSUNA, 2012, p. 178)

O desprezo dirigido à influência dos "folhetos" e à convivência com cantadores evidencia que o preconceito não é apenas sociocultural, mas epistêmico. Ao qualificar a literatura de Quaderna como "misturada e de mau gosto", os mestres acadêmicos operam segundo um regime de validação que subordina saberes locais à lógica da escolarização formal. Em contraste, as lições de João Melchíades organizam a "peçonha confusa" (SUASSUNA, 2012, p. 92) de sua origem e a convertem em princípio de interpretação. Assim, a passagem da "desconhecença" à "sabença" (SUASSUNA, 2012, p. 193), formulada por Clemente, efetiva-se na prática poética ensinada por Melchíades, cuja pedagogia não nega nem corrige o passado, mas o reinscreve como condição de compreensão. Ao aprender a interpretar poeticamente sua própria história, o narrador transforma o estigma em pertencimento. Com esse aprendizado sobre seu território, o narrador passa a compreender o evento trágico de sua história familiar à luz da peleja entre o Cordão Azul e o Cordão Encarnado – cores que, nos espetáculos populares da cavalhada e do pastoril, organizam grupos opositores:

> (...) quando agora me acontecia evocar os acontecimentos da Pedra do Reino, o que eu via eram os Pereiras, como uma espécie de Cavaleiros Cristãos do Cordão Azul, assediando e assaltando o Reino criado e defendido pelos Reis Mouros do Cordão Encarnado da família Quaderna (SUASSUNA, 2012, p. 100).

Inspirada no romance suassuniano, a encenação da cavalhada na Cavalgada à Pedra do Reino, ocorrida anualmente em São José do Belmonte, como demonstra Tatiane Moura (2022), não reproduz a tradicional dramatização da vitória cristã sobre os mouros, apresentando-se como uma peleja de disputa. Tal configuração aproxima-se tanto do princípio democrático do Estado de direito quanto da tradição do cordel/cantoria, na qual a gesta entre cristãos e mouros – matriz histórico-mítica do espetáculo – não se organiza como oposição moral absoluta. Como observa Márcia Abreu (1993, p. 106), mesmo os mouros podem encarnar princípios de justiça e lealdade, participando da afirmação da verdade na narrativa.

O legado ancestral – inicialmente vivido como estigma – converte-se em fundamento narrativo e princípio de pertencimento. A reelaboração do passado não elimina as assimetrias históricas, mas as reinscreve segundo a lógica da peleja, convertendo a memória em vínculo comunitário e responsabilidade histórica. Azul e Encarnado permanecem como tensão constitutiva, estruturando uma identidade que se afirma na convivência com as diferenças, e não na supressão do outro.

É nesse quadro que Quaderna recorda o convite feito a Samuel e Clemente para integrarem uma expedição – organizada como comboio de circo – em busca do "fabuloso tesouro deixado por Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto numa furna perdida" (SUASSUNA, 2012, p. 304), seu padrinho, cujo assassinato e o desaparecimento do filho, Sinésio, o chamado "Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta", motivam o inquérito no qual o narrador figura como réu. Na encenação da cavalhada, cada qual representaria uma cor conforme sua posição política: Samuel, católico e monarquista, como embaixador do Cordão Azul; Clemente, ateu e comunista, como embaixador do Cordão Encarnado (SUASSUNA, 2012, p. 254). Quaderna, por sua vez, não assume um centro conciliador; define-se como "monarquista de esquerda",

traduzindo repertórios monárquicos e republicanos na linguagem sertaneja (SUASSUNA, 2012, p. 341-2).

Desse modo, o "tesouro" não se reduz à riqueza material; remete a um patrimônio simbólico transmitido em cantos, narrativas e saberes que encontram na Ilumiara seu território de atualização. A expedição articula deslocamento territorial, circulação cultural e geração de meios de subsistência – viaja-se, diverte-se e obtém-se "lucro" (SUASSUNA, 2012, p. 607) – sem que tal dimensão econômica se dissocie da reprodução dos vínculos comunitários. A tradição, assim, não apenas forma sujeitos, mas organiza trabalho coletivo, sustenta mobilidades e estrutura formas próprias de circulação de sentido e de manutenção da vida social.

Assim, a literatura – "arma formal" – não apenas reinscreve simbolicamente a imagem do sertão, mas participa de um regime próprio de circulação de sentido, cujos efeitos se desdobram na vida social. Tais efeitos tornam-se visíveis na leitura de Ernando Alves de Carvalho sobre a festa em torno da Cavalgada de São José do Belmonte:

> É um acontecimento cultural da maior importância para o município. Seu benefício social é imenso, pois congrega as pessoas em torno de uma coisa que elas sabem ser da terra. Outro benefício social vem com o valor econômico da festa, pois centenas de pessoas lucram com a venda de artesanato, comidas e bebidas. (CARVALHO, 2003, p. 115)

A política cultural implícita em *A Pedra do Reino* não se funda prioritariamente na intervenção estatal direta, mas pressupõe mediações institucionais articuladas à capacidade comunitária de produzir, transmitir e legitimar seus próprios repertórios simbólicos. Como observa Moura (2022), a festa reorganiza hierarquias locais e articula religiosidade, memória e política municipal.

A cena final do romance suassuniano – a consagração onírica de Quaderna como "Gênio Máximo da Humanidade" – apresenta essa legitimidade sob o repertório de um Brasil real sertanejo. A presença do Instituto Histórico e Geográfico, da Academia Brasileira de Letras e da Igreja Católica explicita o aparato institucional de legitimação letrada. Contudo, na cerimônia revestida de indumentárias sertanejas, a "coroa de

louros", insígnia da tradição letrada ocidental, é simbolicamente substituída pela "Coroa de couro e prata do Sertão, trançada de espinhos de mandacaru e medalhada com folhas de ouro de Angico, Braúna e Pau-brasil" (SUASSUNA, 2012, p.740).

Na percepção onírica do narrador, figuras como Rodrigues de Carvalho e Sílvio Romero surgem "estranhamente parecidas" com os cantadores João Melchíades e Lino Pedra-Verde (SUASSUNA, 2012, p.741), como se o aparato erudito fosse reconduzido ao reconhecimento de seu próprio enraizamento histórico-territorial. Não se trata de conversão institucional nem de dissolução do Brasil oficial, mas de um deslocamento hermenêutico pelo qual os critérios letrados de consagração são refigurados à luz de uma tradição viva. A Ilumiara não elimina instâncias oficiais, mas as reinscreve em um campo relacional no qual diferentes regimes de legitimidade se tornam mutuamente visíveis.

Nesse horizonte, arte, território e comunidade não se dissociam. A dimensão estética opera simultaneamente como matriz epistêmica, pedagógica e organizadora de pertencimento. A Ilumiara configura, assim, uma forma de política cultural enraizada, cuja legitimidade emana da autoridade simbólica da comunidade e de sua capacidade histórica de produzir, transmitir e atualizar sentidos no interior da vida pública.

Considerações finais

A leitura de *A Pedra do Reino* permite compreender a Ilumiara não apenas como projeto estético, mas como operador de reconfiguração da legitimidade cultural. Ao encenar a peleja entre o Brasil real sertanejo e as instâncias do Brasil oficial, o romance desloca o problema da inclusão para o terreno mais decisivo da validação: não se trata de admitir diferenças no interior de um quadro previamente dado, mas de tensionar os próprios parâmetros que definem o que conta como cultura e saber. A formação de Quaderna – situada entre a tradição do cordel/cantoria da Escola de Teixeira e a tradição bacharelesca da Escola de Recife – dramatiza esse embate entre regimes territorialmente enraizados de produção de sentido e dispositivos letrados de consagração.

Nesse horizonte, a contribuição suassuniana ao debate das políticas culturais não reside na proposição de um modelo institucional alternativo, mas na inflexão do estatuto epistemológico da cultura. Ao tratar o cordel/cantoria e a Jurema Sagrada como formas históricas de elaboração de sentido – e não como resíduo folclórico –, o romance explicita que o reconhecimento cultural implica disputa por autoridade e inteligibilidade. A cena final da coroação condensa esse movimento: o aparato letrado não é negado, mas reinscrito sob signos sertanejos, evidenciando que a consagração pode ser historicamente reinscrita a partir de regimes próprios de sentido.

Desse modo, a Ilumiara pode ser lida como forma de política cultural territorializada, na qual a legitimidade não deriva exclusivamente do aparato estatal, mas emerge da autoridade simbólica da comunidade – autoridade que se encarna na figura do mestre enquanto intérprete da tradição. Quaderna figura, assim, como um hermeneuta sertanejo: não criador arbitrário de um sentido, mas aquele que, situado na espessura histórica de sua comunidade, reinscreve o legado coletivo e o torna novamente dizível. A Ilumiara explicita, por fim, que o reconhecimento cultural é sempre atravessado por disputas acerca de quem pode nomear, interpretar e consagrar o mundo.

Referências

ABREU, Márcia Azevedo. *Cordel Português/ Folhetos Nordestinos:* confrontos - um estudo histórico-comparativo. 1993, 360f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1993.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 7 ago. 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decreto%20n%C2%BA%203_551%20de%2004%20de%20agosto%20de%202000.pdf. Acesso em: 02 fev. 26.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: *Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 3, 2007, Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2007.

CAMPELO FILHO, Brivaldo; Carrero, Raimundo; Da Fonte, Carlos; Suassuna, Ariano. *Projeto Cultural Pernambuco* – Brasil. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. Universidade aberta a novos saberes, sujeitos e epistemologias: um modelo para a refundação das universidades brasileiras. *Ciência & Cultura*, São Paulo, v. 75, n. 1, p. 1-12, 2023. DOI: 10.5935/2317-6660.20230002. Acesso em 20 jan. 26.

CAVALCANTI, Adriana de Holanda. Territórios do cuidar: comunicação e memória nas medicinas dos povos tradicionais afro-brasileiros. Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, jul./set. 2020. DOI: 10.29397/reciis.v14i3.1885. Acesso em 20 jan. 26.

ESPÓSITO, Roberto. *Communitas:* origem e destino da comunidade. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ESPÓSITO, Roberto. *Immunitas:* protección y negación de la vida. 1ª Edição. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GONÇALVES, Marco Antonio. O Mundo Poético do Cordel: um ponto de vista antropológico. *Operação Forrock*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 2011.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Registro de bens culturais de natureza imaterial. Brasília: IPHAN, [s.d.]. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/. Acesso em: 03 fev. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Literatura de Cordel*: dossiê de registro como patrimônio cultural do Brasil. Brasília: IPHAN, 2018.

MOURA, Tatiane Oliveira de Carvalho. *A Cavalgada à Pedra do Reino, em São José do Belmonte, Pernambuco*: por entre frestas literárias, experiências sertanejas e inventividade festiva. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2022.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. A Pedra do Reino e a Ilumiara. In. Suassuna, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – 16ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. [tomo I]. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen*: miradas *ch'ixi* desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

ROCHA, Vanessa. Encontro de Culturas – Interculturalidades: alegria, rito e encantamento. *Interagir:* pensando a extensão, Rio de Janeiro, n. 6, p. 99–103, ago./dez. 2004.

SILVA, Roberto Marinho Alves da. *Entre o combate à seca e a convivência com o semiárido*: transições paradigmáticas e sustentabilidade do desenvolvimento. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta.* – 13. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*: o jumento sedutor, Livro I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TEIXEIRA, Raquel Dias. Cuidado e proteção em brinquedos de cavalo-marinho e maracatu da Zona da Mata Pernambucana. Anuário Antropológico, v. 41, n. 2, p. 77–94, 2016. DOI: https://doi.org/10.4000/aa.2150. Acesso em 12 jan. 26.

RELAÇÕES DE PODER E O CAMPO SIMBÓLICO: UMA ANÁLISE DA "CPI DO SERTANEJO" E DO NEOCORONELISMO CULTURAL NO INTERIOR MINEIRO

Talita Ariane da Silva[1]

RESUMO:
Este artigo analisa as relações de poder no campo cultural de municípios de pequeno e médio porte, focando em Barbacena-MG. Sob a ótica de Pierre Bourdieu, investiga-se a tensão entre políticas federais de descentralização e o "neocoronelismo cultural" local. Ao abordar fenômenos como a "CPI do Sertanejo" e a "Rouanet Reversa", discute-se como elites políticas convertem capital econômico em simbólico, instrumentalizando a indústria de massa contra manifestações tradicionais e periféricas. Conclui-se que tais práticas consolidam monopólios de legitimidade que comprometem a diversidade e invisibilizam produções independentes e epistemologias afro-referenciadas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais; Barbacena; Capital Simbólico.

1. Introdução: O Campo Acadêmico e a Necessidade de Novos Referenciais

Gosto sempre de começar dizendo que a maior parte da minha formação acadêmica vem do recorte: estudos e metodologias desenvolvidos a partir de pesquisadores da Europa e dos Estado Unidos. Embora minha pesquisa tenha sido desenvolvida com intuito de compreender a performance e as manifestações culturais tecidas pela diáspora africana para as Américas, esta autora que vos fala só compreendeu a necessidade de leituras afro-referenciadas no meio do mestrado. Assim, ainda que de alguma forma eu escolha orientar minha pesquisa por estes referenciais, alguns autores trazem teorias que, inclusive, me ajudam a compreender o porquê não tive contato com autores e teorias outras.

O reconhecimento tardio da necessidade de leituras afro-referenciadas em minha trajetória, embora inicialmente percebido como uma lacuna pessoal, revela-se, sob a ótica de Pierre Bourdieu, como um sintoma das relações de poder que estruturam o

[1] Talita é atriz, graduada em Ciências Sociais pela UEMG e mestra em Artes Cênicas, pela UFSJ. Atualmente está como Conselheira Municipal de Cultura, na cidade de Barbacena - MG. E concilia sua carreira entre o trabalho artístico, a docência e a pesquisa. talitasilvaferreira@yahoo.com.br

campo acadêmico e cultural. A ausência desses referenciais não é acidental, mas fruto de um sistema simbólico que legisla sobre o que é considerado conhecimento legítimo. Ao transpor essa lógica para o território de Barbacena, percebe-se que a mesma estrutura que invisibiliza epistemologias negras opera na organização do campo artístico local, onde a gestão de bens simbólicos é frequentemente sequestrada por interesses políticos. Nesse cenário, a 'CPI do Sertanejo' e o fenômeno da 'Rouanet Reversa' não são apenas questões de má gestão fiscal, mas mecanismos de conversão de capital econômico em capital simbólico, onde elites políticas locais utilizam recursos públicos e 'Emendas PIX' para consolidar um neocoronelismo cultural que privilegia a indústria de massa em detrimento das manifestações tradicionais e periféricas.

Essa engrenagem de silenciamento manifesta-se com nitidez quando observamos as expressões de matriz africana no território, como a “Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia”. Para além da devoção, o Congado em Barbacena sobrevive como um corpo político que tensiona o campo religioso e o artístico, revelando as barreiras de um sistema de fomento que privilegia o 'letramento burocrático' em detrimento da ancestralidade. Ao longo deste artigo, a breve análise desta manifestação servirá como fio condutor para demonstrar como o acesso ao direito à cultura é mediado por códigos de poder que, frequentemente, excluem os detentores dos saberes tradicionais.

É desta forma que paradoxalmente escolho Pierre Bourdieu e seus sistemas simbólicos para pensar as relações de poder que se organizam em torno da cultura. A utilização do conceito de campo simbólico neste artigo justifica-se pela necessidade de desnaturalizar as escolhas políticas da gestão cultural municipal. Este artigo nasce da vontade de compreender o campo simbólico da cidade de Barbacena, pensando em suas singularidades, mas também em fatores que se repetem no cenário nacional, em cidades do mesmo porte.

2. Mecanismos de Fomento e a Realidade do Interior

O sociólogo francês Pierre Bourdieu afirma que a sociedade não é um bloco único, mas um conjunto de "campos" especializados (político, econômico, religioso, artístico) que funcionam como microcosmos relativamente autônomos. O campo simbólico, especificamente, é o espaço social onde se travam as disputas pela imposição de uma visão de mundo. Não se trata apenas de uma disputa por recursos financeiros, mas de uma luta pelo "capital simbólico": o prestígio, o reconhecimento e, acima de tudo, o poder de legislar sobre o que é considerado cultura legítima, arte de qualidade ou conhecimento válido.

Neste campo, os agentes (políticos, artistas, gestores) não ocupam posições neutras; eles estão em constante competição para manter ou transformar as relações de força ali estabelecidas. Quem detém o capital simbólico possui a autoridade de nomear a realidade. No contexto cultural, possuir essa autoridade significa definir quais manifestações merecem o fomento público e quais devem ser empurradas para a marginalidade da "amadorismo" ou da invisibilidade.

Para Pierre Bourdieu:

> à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (...) , definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas , em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações , de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e, portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo. (BOURDIEU, pág. 99)

Transferindo para o nosso tempo e espaço, quem tem o poder e/ou autoridade para definir os parâmetros que organizam e hierarquizam o campo artístico?

Bourdieu afirma que, à medida que um campo intelectual e artístico se define em oposição aos campos econômico, político e religioso, ele tende a se tornar o princípio unificador das tomadas de posição culturais. Contudo, no contexto do interior brasileiro, questionamos: quem detém a autoridade para hierarquizar o campo artístico?

A arte, como bem simbólico, pressupõe regras e valores dentro de um nicho de mercado. Bourdieu distingue dois campos de produção:

- Campo de Produção Erudita: Bens destinados a um público de produtores de bens culturais.
- Campo da Indústria Cultural: Organizado para o grande público (não-produtores), recrutado tanto nas classes dominantes quanto nas demais classes sociais.

Nos últimos anos, especialmente no pós pandemia de COVID-19 novas políticas públicas no âmbito cultural foram criadas pelo governo federal. Tendo surgido, primeiramente, como ações emergenciais, em função da impossibilidade de trabalho imposta aos trabalhadores do setor, várias dessas políticas se tornaram políticas contínuas ou permanentes, mantendo sua principal característica, descentralizar as verbas para o setor. Repassando a verba e entregando a gestão desses valores aos estados e municípios, observando-se algumas regras gerais que estabeleciam critérios de distribuição dos recursos. Esse formato permitiu que alguns grupos socialmente excluídos dos fomentos culturais pudessem acessá-los, despertando em alguns desses grupos uma atenção para outras possibilidades de editais e fomentos.

Esse acontecimento permitiu que várias produções independentes e grupos tradicionais tivessem algum subsídio financeiro pela primeira vez. No entanto, esses recursos fazem parte de uma política pública que acontece em âmbito federal e que, em muitos casos não encontram eco nas esferas municipais (como é o caso da cidade sobre a qual quero desenvolver este estudo).

Estas por sua vez, especialmente nos municípios menores têm sido alvo de inúmeras críticas de investimentos milionários num determinado nicho, o que reflete a dimensão da indústria cultural atualmente. Para Bourdieu

> o campo de produção propriamente dito deriva da sua estrutura específica da oposição que se estabelece entre, de um lado , o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais objetivamente destinados a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens destinados a não-produtores de bens culturais (o grande público) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, pág. 105)

O fenômeno da chamada "CPI do Sertanejo" não apenas como um escândalo de gastos públicos, mas como um sintoma das tensões entre poder político, mercado cultural e legitimidade simbólica no Brasil contemporâneo. Embora não tenha sido uma CPI formal instalada no Congresso Nacional, o termo popularizou-se em 2022 para descrever a onda de investigações dos Ministérios Públicos estaduais sobre contratações de artistas por prefeituras.

Um fator crucial para a viabilização desses eventos são as Transferências Especiais, apelidadas de "Emendas PIX". Diferente das emendas tradicionais, as "PIX" permitem que parlamentares federais enviem dinheiro diretamente para o caixa das prefeituras sem a necessidade de um projeto específico ou convênio prévio. Uma vez que o dinheiro cai na conta, o prefeito tem alta discricionariedade. Como cientistas sociais, observamos que isso fortalece o neocoronelismo: o uso de "pão e circo" (grandes eventos) para angariar capital político e fidelidade eleitoral, muitas vezes em detrimento de investimentos estruturais em saúde e educação.

Central nesta discussão está o que se convencionou chamar de "Rouanet Reversa", termo que aqui definimos como a alocação vultosa de recursos diretos do

tesouro municipal para o custeio de grandes produções da indústria cultural de massa, operada frequentemente sob o regime de inexigibilidade de licitação.

Diferente da Lei Rouanet original, que se baseia em incentivos fiscais e passa por rigorosos filtros de comissões técnicas e prestação de contas detalhada, esse modelo de financiamento direto via caixa da prefeitura caracteriza-se pela alta discricionariedade do gestor. Um facilitador desse processo são as chamadas "Emendas PIX", que permitem o repasse de verbas federais ao município sem uma destinação carimbada, conferindo ao prefeito o poder de decidir, de forma monocrática, se o recurso será investido em infraestrutura básica ou no pagamento de cachês que variam de R$ 400 mil a mais de R$1 milhão por uma única apresentação.

Ao analisarmos esse fluxo sob a ótica de Bourdieu, percebemos uma inversão perversa: o capital econômico da coletividade é transferido para agentes da indústria do entretenimento que já detêm hegemonia, enquanto os fazedores de cultura locais, que produzem o capital simbólico do território, permanecem desassistidos.

A "notória especialização" do artista, argumento jurídico usado para a inexigibilidade de licitação, torna-se, portanto, uma ferramenta de exclusão. Questiona-se a razoabilidade de uma cidade com graves carências em saneamento básico ou saúde investir parcelas significativas de seu orçamento anual em eventos efêmeros que não deixam legados formativos para a população, mas que servem como potentes vitrines políticas. Como pode-se observar no quadro abaixo, que ilustra os impactos sociais decorrentes desse mecanismo.

Fator	**Descrição**	**Impacto Social**
Cachês Milionários	Valores desproporcionais à realidade local.	Concentração de renda na indústria do entretenimento.

Emendas PIX	Verba federal sem destinação carimbada.	Redução da transparência e fomento ao clientelismo.
MP e Judiciário	Órgãos de controle fiscalizando a moralidade.	Tensão entre autonomia municipal e responsabilidade fiscal.
Populismo Cultural	Shows para mascarar problemas de gestão.	Desvio de prioridades em políticas públicas essenciais.

Essa modalidade de contratação direta, tem sido questionada pelo Ministério Público quanto à sua proporcionalidade. É razoável uma cidade sem saneamento básico gastar 20% de seu orçamento em uma única noite de festa?

A longo prazo, essa dinâmica impacta severamente o desenvolvimento econômico local. Ao privilegiar grandes produções externas, o capital econômico (recurso público) é transferido diretamente para a indústria de massa nacional, sem circular na economia criativa do município. Enquanto isso, artistas e fazedores de cultura locais são alvo de críticas quando recebem recursos diretos, sendo empurrados para a marginalidade do campo simbólico.

A disputa de narrativas é clara: ao atacar a Lei Rouanet e o capital cultural "erudito", o sertanejo universitário tenta monopolizar o título de "verdadeira cultura do povo" para garantir o acesso exclusivo aos recursos do Estado.

3. A Dualidade Federativa: Entre a Lei Paulo Gustavo, a PNAB e a Resistência Institucional Local

A reestruturação do campo cultural brasileiro atravessa um momento de inflexão sem precedentes, marcado pela transição de modelos episódicos de fomento para uma estrutura de perenidade institucional. A consolidação Lei Paulo Gustavo (Lei

Complementar nº 195/2022 LPG) e da Política Nacional Aldir Blanc, instituída pela Lei nº 14.399/2022 (PNAB) não representa apenas um aporte financeiro vultoso; elas simbolizam uma mudança de paradigma na governança pública, ao sedimentar a descentralização e o repasse direto de recursos. Contudo, essa arquitetura federal, embora robusta em sua intenção democratizante, colide frontalmente com a fragilidade das burocracias locais, onde o "fazer cultura" ainda é lido sob a ótica da excepcionalidade e não do direito.

Nesse cenário, emerge um descompasso estrutural profundo: enquanto a legislação federal é meticulosa ao estabelecer critérios de ações afirmativas, cotas e busca ativa para grupos historicamente invisibilizados, a esfera municipal — especialmente em cidades de médio porte como Barbacena — frequentemente falha em oferecer o suporte técnico necessário para que tais diretrizes se materializem. A ausência de conselhos de cultura atuantes e de um corpo técnico especializado na gestão de editais complexos acaba por retroalimentar a **"Rouanet Reversa"**. Este fenômeno revela uma conveniência administrativa perversa: diante da dificuldade em gerir um sistema de fomento democrático e meritocrático, o poder público local opta pelo caminho da menor resistência, priorizando a contratação direta via inexigibilidade em detrimento da democratização do acesso.

A tensão se intensifica na disputa entre o subsídio à produção independente e o uso discricionário das "Emendas PIX". Enquanto a LPG e a PNAB tentam, pela primeira vez, garantir a sobrevivência de grupos tradicionais e artistas periféricos, a gestão local frequentemente instrumentaliza recursos para reforçar um populismo cultural de caráter efêmero. Essa prática cria uma barreira simbólica instronponível: o artista local, ao tentar acessar o recurso via edital, vê-se submetido a um rigor burocrático que não é aplicado às grandes produções de massa. Assim, a lei federal tenta "quebrar" os monopólios de legitimidade, mas esbarra em prioridades locais que convertem o capital cultural em capital político imediato, sacrificando o investimento estrutural no fazer

artístico em nome de eventos que geram visibilidade econômica instantânea, mas não fixam raízes no território.

3.1 O Congado: Entre a Invisibilidade Institucional e a Autonomia do Campo Religioso

Embora este artigo tenha dedicado ênfase ao fazer artístico institucionalizado, a análise das manifestações tradicionais permite ampliar nossa ótica sobre as tensões do território. A Banda Dançante do Rosário de Santa Efigênia surge como uma ilustração imprescindível para a provocação que se pretende suscitar, ainda que não seja possível esgotar aqui a complexidade dos impactos — positivos e negativos — que as disputas do campo simbólico exercem sobre ela. Esta manifestação é atravessada simultaneamente pelo campo artístico e pelo campo religioso, o que a coloca em uma posição de vulnerabilidade e resistência singular.

As religiosidades brasileiras encontram no meio popular suas tramas mais complexas, onde a forma subjetiva com a qual os sujeitos se relacionam com o sagrado reflete significações profundas inscritas em seus próprios corpos. Considerando que a diversidade cultural é intrínseca à experiência religiosa (GEERTZ, 2008), nossa hipótese sugere que a relação dos sujeitos congadeiros com o sagrado é mediada por eventos imanentes, permitindo novos rearranjos que garantem a manutenção do grupo frente às pressões externas.

Durante minha trajetória de pesquisa, a convivência com a Banda permitiu-me atuar não apenas como observadora, mas como mediadora no acesso do grupo aos mecanismos de fomento que emergiram no contexto da pandemia. Observou-se que, a exemplo da Banda de Santa Efigênia, diversos fazedores de cultura tradicionais só conseguiram acessar tais recursos através da colaboração de outros agentes que possuíam maior letramento burocrático ou habilidades específicas na interpretação de editais.

O que se percebe é que os mecanismos de fomento e de reconhecimento de patrimônios ainda operam sob uma lógica de exclusão: o acesso é restrito àqueles que dominam os códigos do campo burocrático-estatal. Para grupos como a Banda Dançante, o capital cultural e simbólico de sua tradição não se converte automaticamente em capital econômico via políticas públicas, evidenciando que a gestão cultural em Barbacena ainda falha em traduzir o valor do patrimônio imaterial em suporte institucional efetivo. A sobrevivência destes grupos, portanto, acaba dependendo mais de redes de solidariedade e da resiliência de seus membros do que de uma estrutura de Estado que deveria, por dever constitucional, garantir seu fomento e proteção.

4. Territorialidade e Resistência

Situada no entroncamento geográfico do Campo das Vertentes, a cerca de 170 km da capital mineira, Barbacena configura-se como um território de densas camadas simbólicas que transcendem os dados demográficos de seus aproximadamente 125.317 habitantes (IBGE, 2022). Para além da alcunha de "Cidade das Rosas", que evoca uma herança estética e econômica ligada à floricultura, a cidade carrega em seu cerne as cicatrizes institucionais do Hospital Colônia. Este passado, que lhe rendeu o epíteto de "Cidade dos Loucos", desloca a identidade local para um campo de tensões permanentes entre o trauma histórico e a resistência do movimento antimanicomial. Tal complexidade territorial reflete-se diretamente na fragmentação de sua vida cultural, onde coexistem — nem sempre de forma harmônica — polos de produção com capitais simbólicos distintos.

De um lado, observa-se um campo de produção restrita e de alto prestígio, personificado por grupos de projeção internacional, como o Ponto de Partida, e por festejos de tradição religiosa centenária, como o Jubileu de São José Operário. E um grupo de congados sexagenário, que desfruta de um menor prestígio entre as atividades culturais do município. No extremo oposto, o poder público municipal frequentemente

prioriza a indústria de massa, canalizando recursos vultuosos para exposições agropecuárias que consolidam o que chamamos aqui de neocoronelismo cultural. Entre estes polos, o Congado emerge como retrato de uma periferia criativa e onde residem as manifestações afro-referenciadas que, embora demograficamente expressivas e fundamentais para a identidade do território, permanecem às margens do reconhecimento institucional. Essa configuração evidencia as barreiras de classe e raça que estruturam o acesso à legitimidade no campo artístico local, bem como a dificuldade de acesso aos mecanismos de fomento democráticos, cerceando o exercício pleno do direito à cultura pela população.

Para compreender o território cultural de Barbacena, é preciso analisar como as tradições e os grupos locais moldam o uso do espaço e desafiam a lógica da indústria de massa. O Grupo Ponto de Partida, por exemplo, representa o que Bourdieu chama de "campo de produção restrita" — uma produção com alto capital cultural que busca um público qualificado. A grande maioria da população pouco sabe sobre o grupo e não têm acesso aos espetáculos e eventos produzidos pelo grupo. Ainda que alguns projetos pontuais em escolas, ou apresentações públicas tenham acontecido nos últimos anos.

No polo oposto desse campo, grupos e artistas independentes lutam pela sobrevivência em um cenário de precariedade; distantes de uma subsistência viabilizada por suas próprias manifestações, veem-se compelidos a fragmentar sua força de trabalho em atividades alheias à criação para garantir o sustento material. A tensão surge quando o poder público, ao priorizar o "campo da grande produção" — representado pelo sertanejo universitário de massa —, acaba por marginalizar esses polos de resistência local. O impacto social dessa escolha é profundo e se manifesta, primeiramente, no deslocamento do público, que é recrutado pela indústria cultural para consumir bens destinados a "não-produtores", o que enfraquece a formação de plateia para as manifestações tradicionais e eruditas locais. Além disso, ocorre a criminalização do recurso local, em que os fazedores de cultura da cidade tornam-se, ironicamente, alvo de críticas ao receberem fomento direto, enquanto cachês milionários de artistas externos são aceitos sem questionamentos sob a aura da "notória especialização”.

A retomada do território cultural exige que os mecanismos de fomento contidos nas leis vigentes sejam aplicados não como ferramentas burocráticas, mas como instrumentos de soberania simbólica. A escassez de mecanismos de fomento locais e a negligência institucional não são meras lacunas administrativas; elas operam como dispositivos de interdição que cerceiam o acesso da população aos bens simbólicos e vulnerabilizam o exercício pleno do direito à cultura. É necessário que o "mercado de bens simbólicos" de Barbacena deixe de ser um lugar de simbiose entre o Estado e a indústria de massa para se tornar um espaço de real autonomia artística.

5. Considerações Finais

A análise não esgota um tema tão complexo, mas sugere uma observação cuidadosa de municípios de pequeno e médio porte nos quais o campo cultural,assim como em Barbacena, não é apenas um espaço de fruição estética, mas um campo de batalha simbólico onde se operam exclusões sistemáticas. A "CPI do Sertanejo" e o fenômeno da "Rouanet Reversa" não são casos isolados de má gestão, mas sintomas de um neocoronelismo cultural que utiliza o capital econômico para converter o espetáculo de massa em capital político, asfixiando, por consequência, a diversidade e a autonomia dos fazedores de cultura locais.

Faz-se necessário reconhecer que, embora leis federais como a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) representem avanços históricos na descentralização de recursos, elas não podem atuar como as únicas garantias de sobrevivência do setor. A dependência exclusiva de verbas externas expõe a fragilidade de um sistema municipal que, muitas vezes, omite-se de sua responsabilidade orçamentária própria. É urgente que o poder público local transcenda o modelo de promoção de eventos e implemente políticas públicas perenes, que garantam não apenas o fomento direto, mas a manutenção de conselhos, planos e fundos municipais de cultura que sejam verdadeiramente participativos.

A valorização das manifestações culturais de Barbacena — desde a densidade histórica do Grupo Ponto de Partida até as expressões periféricas e afro-referenciadas que resistem à invisibilidade — passa, necessariamente, pela formação de público. Enquanto o Estado priorizar o consumo passivo de produtos da indústria cultural externa, ele estará falhando na construção de um *habitus* que valorize a identidade do território. O acesso à cultura, portanto, não deve ser reduzido à gratuidade de um show em praça pública, mas compreendido como o direito da população de se reconhecer nas narrativas produzidas por seus pares, dentro de seu próprio chão.

Em última instância, romper com a lógica da "Rouanet Reversa" exige uma redistribuição da legitimidade simbólica. É necessário que o município de Barbacena deixe de ser um mero balcão de negócios para a indústria de massa e assuma seu papel como indutor de uma economia criativa local. Somente assim, ao fortalecer o artista da terra e garantir a soberania do fazer cultural territorial, poderemos falar em uma política cultural que seja, de fato, um instrumento de emancipação social e de reparação das lacunas históricas que ainda marcam o nosso campo acadêmico e social.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Barbacena: Panorama**. Rio de Janeiro: IBGE, [2022]. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/barbacena/panorama. Acesso em: 20jan. 2026.

BRASIL. Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022**. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).** Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRASIL. **Ministério da Cultura. Política Nacional Aldir Blanc (PNAB)**. Brasília, DF: MinC, [2024]. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/politica-nacional-aldir-blanc. Acesso em: 14 fev. 2026.

GEERTZ, Clifford. **A religião como sistema cultural.** In: ____. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MESA XXII

Museus IV

MUSEU DO CANGAÇO COMO POLÍTICA CULTURAL COMUNITÁRIA E DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL NO SERTÃO PERNAMBUCANO

Karl Marx Santos Souza[1]

RESUMO:
O artigo analisa o Museu do Cangaço, em Serra Talhada (PE), como política cultural comunitária e instrumento de desenvolvimento territorial no Sertão do Pajeú. A partir de estudo de caso qualitativo, articulam-se quatro dimensões: políticas culturais, economia da cultura, museologia social e gestão cultural comunitária. O Museu, mantido pela Fundação Cultural Cabras de Lampião — certificada como Pontão de Cultura e Ponto de Memória — ressignifica uma memória historicamente estigmatizada, dinamiza a economia local e articula políticas públicas descentralizadas. O estudo demonstra que iniciativas culturais de base comunitária podem desempenhar papel central na democratização do acesso à cultura, na afirmação do direito à memória e na construção de alternativas de desenvolvimento em territórios periféricos.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; museologia social; desenvolvimento territorial.

1. Introdução

As políticas culturais no Brasil têm sido historicamente atravessadas por desigualdades estruturais que se expressam tanto na distribuição territorial dos recursos quanto na capacidade de participação social dos diferentes grupos e regiões. Estudos recentes da Fundação Getúlio Vargas (2023) sobre a Lei Rouanet evidenciam que mais de 80% dos recursos concentram-se no Sudeste, enquanto o Nordeste permanece sub-representado nos mecanismos federais de fomento, revelando assimetrias profundas no acesso aos meios de produção e circulação cultural. Dados do IBGE (Conta Satélite da Cultura, 2023) reforçam esse cenário ao demonstrar que a participação da cultura no PIB nacional cresce, mas de forma desigual, com menor dinamismo em regiões interioranas e sertanejas. Nesse contexto, iniciativas culturais de base comunitária

[1] Mestrando em Economia – Área de Concessão: Cultura e Educação para o Desenvolvimento Econômico (UFRGS). Pós-graduado em Arte, Cultura e Educação (UNICESUMAR). Licenciado em História (FAFOPST/AESET). Bacharel em Ciências Econômicas com ênfase em Economia Rural (UFRPE/UAST). Membro da Fundação Cultural Cabras de Lampião. E-mail: karlmarx.st@gmail.com

tornam-se fundamentais para compreender como políticas culturais se materializam nos territórios, especialmente em regiões historicamente marginalizadas.

O Sertão do Pajeú, em Pernambuco, constitui um desses territórios onde a cultura desempenha papel central na construção de identidades, na geração de renda e na afirmação de direitos. Serra Talhada, marcada pela memória do cangaço e pela figura de Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, carrega um legado cultural frequentemente estigmatizado e silenciado por narrativas hegemônicas que associaram o sertão à violência, ao atraso e à marginalidade. Como registram pesquisas e depoimentos locais, por décadas “as pessoas tinham vergonha de dizer que eram da terra de Lampião”, revelando o peso simbólico de uma memória disputada e politicamente sensível. É nesse cenário que o Museu do Cangaço emerge como uma experiência singular de política cultural comunitária, articulando memória, identidade, educação e desenvolvimento territorial.

Criado e mantido pela Fundação Cultural Cabras de Lampião — instituição reconhecida como Pontão de Cultura pelo Ministério da Cultura e como Ponto de Memória pelo Instituto Brasileiro de Museus — o Museu do Cangaço constitui um caso exemplar de gestão cultural comunitária no Brasil contemporâneo. Sua atuação combina elementos de museologia social, economia da cultura, políticas públicas e participação comunitária, configurando-se como um equipamento cultural híbrido, que opera simultaneamente como espaço de preservação patrimonial, centro de formação, polo de produção artística e agente de desenvolvimento local. A monografia que fundamenta este estudo já destacava, em 2011, o caráter inovador e sustentável do Museu; entretanto, sua trajetória recente — marcada por projetos financiados pela Lei Paulo Gustavo, ações educativas em parceria com o IF Sertão PE, seminários sobre memória e patrimônio, e a criação do Cine Arte Lampião — amplia significativamente sua relevância no campo das políticas culturais.

O objetivo deste artigo é analisar o Museu do Cangaço como uma política cultural de base comunitária e como instrumento de desenvolvimento territorial no Sertão do Pajeú, articulando quatro dimensões centrais: políticas culturais, economia da

cultura, museologia social e memória, e gestão cultural comunitária. Busca-se compreender como o Museu tensiona desigualdades históricas, ressignifica uma memória estigmatizada, fortalece identidades locais e produz impactos sociais, culturais e econômicos em seu território. A análise parte de um estudo de caso qualitativo, baseado em entrevistas, questionários, análise documental e revisão bibliográfica atualizada, dialogando com autores como Albino Rubim, Lia Calabre, Isaura Botelho, George Yúdice, Ana Carla Fonseca Reis, Mário Chagas e Néstor García Canclini.

Ao examinar o Museu do Cangaço como política cultural, este artigo contribui para o debate sobre o papel das iniciativas comunitárias na democratização do acesso à cultura, na afirmação do direito à memória e na construção de modelos alternativos de desenvolvimento cultural no Brasil. Em um contexto nacional marcado pela retomada das políticas culturais federais — com a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), a reativação do Sistema Nacional de Cultura e a ampliação dos mecanismos de fomento — o caso do Museu do Cangaço oferece elementos valiosos para refletir sobre a potência das ações culturais territorializadas e sobre a centralidade da cultura na construção de futuros mais justos e plurais.

2. Políticas culturais no Brasil: marcos, disputas e desigualdades estruturais

As políticas culturais no Brasil constituem um campo historicamente marcado por tensões entre Estado, sociedade civil e mercado, atravessado por disputas simbólicas, desigualdades regionais e oscilações institucionais. Desde a redemocratização, o país avançou na construção de marcos legais e instrumentos de gestão que reconhecem a cultura como direito, mas esses avanços convivem com fragilidades estruturais que impactam diretamente a distribuição territorial dos recursos e a capacidade de participação social. Como observa Albino Rubim (2020), a política cultural brasileira é caracterizada por “descontinuidades, instabilidades e assimetrias”, o que exige atenção às experiências territoriais que conseguem se consolidar apesar desse cenário.

A Constituição Federal de 1988 inaugurou um novo paradigma ao reconhecer a cultura como direito e ao estabelecer a responsabilidade compartilhada entre União, estados e municípios. Esse marco foi aprofundado com a criação do Ministério da Cultura (1985), do Sistema Nacional de Cultura (SNC), do Plano Nacional de Cultura (PNC) e de instrumentos como o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). Entretanto, como destaca Lia Calabre (2021), a implementação dessas políticas tem sido desigual, com forte dependência de mecanismos de fomento indireto, como a Lei Rouanet, que historicamente reproduzem desigualdades regionais.

Estudos recentes da Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2023) sobre a Lei Rouanet evidenciam que mais de 80% dos recursos concentram-se no Sudeste, enquanto o Nordeste recebe menos de 10% do total, revelando assimetrias profundas no acesso aos meios de produção cultural. Essa concentração não é apenas financeira, mas simbólica: regiões periféricas têm menor visibilidade, menor infraestrutura cultural e menor capacidade de captação. A desigualdade se agrava quando se observa que, segundo a Conta Satélite da Cultura (IBGE, 2023), a cultura representa cerca de 3% do PIB brasileiro, mas sua distribuição territorial é extremamente desigual, com menor dinamismo em regiões interioranas e sertanejas.

Nesse contexto, políticas de descentralização cultural — como a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), a Lei Paulo Gustavo (LPG) e os Pontos e Pontões de Cultura — tornam-se fundamentais para democratizar o acesso aos recursos e fortalecer iniciativas culturais de base comunitária. A PNAB, instituída em 2023, representa um marco ao garantir repasses anuais e contínuos para estados e municípios, priorizando territórios vulnerabilizados e reconhecendo a cultura como política de Estado. Já a Lei Paulo Gustavo (2022–2024) injetou mais de R$ 3,8 bilhões no setor cultural, com foco em audiovisual e ações emergenciais, permitindo que equipamentos como o Museu do Cangaço ampliassem sua infraestrutura e programação — como ocorreu com a criação do Cine Arte Lampião.

Outro eixo fundamental das políticas culturais brasileiras é o Programa Cultura Viva, que reconhece e fomenta iniciativas culturais comunitárias por meio dos Pontos e

Pontões de Cultura. Como destaca Isaura Botelho (2019), o Cultura Viva consolidou uma política de cidadania cultural baseada na participação social, na autonomia dos grupos e na valorização das culturas locais. O fato de a Fundação Cultural Cabras de Lampião ser certificada como Pontão de Cultura reforça sua inserção nesse marco, evidenciando sua atuação como articuladora de redes culturais e como agente de desenvolvimento territorial.

No campo da memória e do patrimônio, políticas como o Programa Pontos de Memória, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), ampliaram o reconhecimento de iniciativas comunitárias que preservam histórias e identidades locais. A certificação do Museu do Cangaço como Ponto de Memória insere a instituição em uma política nacional que reconhece a legitimidade das narrativas produzidas pelos próprios territórios, em diálogo com a museologia social e com a democratização do direito à memória.

Autores como George Yúdice (2013) e Néstor García Canclini (2015) contribuem para compreender a cultura como recurso estratégico para o desenvolvimento, a cidadania e a participação social. Para Yúdice, a cultura tornou-se um “recurso” mobilizado por comunidades, governos e instituições para enfrentar desigualdades e construir alternativas econômicas e simbólicas. No caso do sertão, essa perspectiva é particularmente relevante, pois a cultura opera como vetor de desenvolvimento territorial, geração de renda e afirmação identitária.

A partir desse panorama, torna-se evidente que o Museu do Cangaço se insere em um ecossistema de políticas culturais que combina marcos legais nacionais, programas de descentralização, certificações comunitárias e mecanismos de fomento. Sua trajetória dialoga com debates contemporâneos sobre democratização cultural, participação social, economia da cultura e direito à memória, constituindo um caso exemplar de como políticas culturais podem se materializar em territórios historicamente marginalizados.

3. Economia da cultura e desenvolvimento territorial

A economia da cultura consolidou-se, nas últimas duas décadas, como um campo estratégico para compreender a relação entre cultura, desenvolvimento e políticas públicas no Brasil. A Conta Satélite da Cultura (IBGE, 2023) demonstra que o setor cultural e criativo representa aproximadamente 3% do PIB nacional, com impacto direto em emprego, renda e dinamização territorial. Entretanto, esse impacto é distribuído de forma desigual: regiões metropolitanas concentram a maior parte dos equipamentos culturais, dos investimentos públicos e privados e das cadeias produtivas estruturadas, enquanto territórios interioranos e sertanejos enfrentam desafios históricos de infraestrutura, financiamento e profissionalização. Essa desigualdade reforça a importância de iniciativas culturais de base comunitária, capazes de articular recursos locais, fortalecer identidades e gerar alternativas econômicas em contextos periféricos.

A literatura contemporânea sobre economia da cultura e desenvolvimento territorial destaca a centralidade da cultura como vetor de inovação, inclusão e sustentabilidade. Ana Carla Fonseca Reis (2020) argumenta que a economia criativa, quando articulada ao território, pode gerar “ecossistemas culturais” capazes de impulsionar desenvolvimento local, desde que haja participação comunitária, políticas públicas adequadas e valorização dos saberes e práticas culturais existentes. George Yúdice (2013), ao tratar da cultura como recurso, enfatiza que comunidades mobilizam seus repertórios simbólicos não apenas para fins econômicos, mas também para afirmação identitária, fortalecimento social e reivindicação de direitos. No sertão, essa perspectiva é particularmente relevante, pois a cultura opera como instrumento de resistência, pertencimento e construção de alternativas diante das desigualdades estruturais.

O caso do Sertão do Pajeú ilustra essa dinâmica. A região é reconhecida nacionalmente por sua produção cultural — poesia, música, dança, teatro, memória — mas enfrenta limitações estruturais que dificultam a consolidação de cadeias produtivas sustentáveis. Nesse cenário, equipamentos culturais como o Museu do Cangaço desempenham papel estratégico ao articular cultura, economia e território. A

monografia que fundamenta este estudo já apontava, em 2011, que o Museu gerava emprego, renda e circulação econômica por meio de atividades culturais, turísticas e educativas. Desde então, sua atuação se ampliou significativamente, incorporando novas frentes de trabalho e fortalecendo sua sustentabilidade institucional.

A execução de projetos financiados por políticas públicas recentes — como a Lei Paulo Gustavo, que viabilizou a criação do Cine Arte Lampião — demonstra a capacidade do Museu de captar recursos e transformá-los em infraestrutura cultural, programação contínua e formação de públicos. Além disso, iniciativas como o curso "Xaxando a Matemática no Museu do Cangaço", realizado em parceria com o IF Sertão PE, evidenciam a articulação entre cultura, educação e inclusão social, ampliando o impacto territorial do equipamento. A Mostra de Teatro de Serra Talhada, o Seminário Sertão, Beatos e Cangaceiros e o projeto "Passeando pela História" fortalecem a circulação de artistas, a formação de plateias e a dinamização da economia local, especialmente no setor de serviços (turismo, alimentação, transporte, comércio).

Outro elemento fundamental é o reconhecimento institucional da Fundação Cultural Cabras de Lampião como Pontão de Cultura e Ponto de Memória, o que a insere em políticas nacionais de cultura e memória que valorizam iniciativas comunitárias e descentralizadas. Esses programas, ao reconhecerem a legitimidade das práticas culturais locais, contribuem para a sustentabilidade financeira e simbólica do Museu, fortalecendo sua capacidade de articular redes, mobilizar recursos e desenvolver projetos de impacto territorial.

A economia da cultura, nesse contexto, não se reduz à geração de renda, mas envolve a construção de ecossistemas culturais que articulam identidade, memória, participação social e desenvolvimento. Como observa Néstor García Canclini (2015), políticas culturais eficazes são aquelas que reconhecem a complexidade das práticas culturais e sua inserção em dinâmicas sociais, econômicas e políticas mais amplas. O Museu do Cangaço exemplifica essa perspectiva ao integrar produção cultural, preservação patrimonial, formação crítica e desenvolvimento territorial em uma mesma estrutura institucional.

A análise da economia da cultura no Sertão do Pajeú, portanto, revela que o Museu do Cangaço opera como um agente de desenvolvimento territorial, articulando políticas públicas, práticas comunitárias e estratégias de sustentabilidade. Sua atuação demonstra que iniciativas culturais de base comunitária podem desempenhar papel central na dinamização econômica, na valorização identitária e na construção de alternativas de futuro para territórios historicamente marginalizados.

4. Metodologia

A análise do Museu do Cangaço como política cultural comunitária e instrumento de desenvolvimento territorial fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, orientada pelo método do estudo de caso. Essa escolha metodológica é adequada quando se busca compreender fenômenos complexos, situados e profundamente enraizados em contextos socioculturais específicos, como argumentam Robert Yin (2015) e Maria Cecília Minayo (2021). O estudo de caso permite articular múltiplas fontes de evidência, integrar dimensões históricas, políticas, econômicas e simbólicas, e captar a singularidade das práticas culturais desenvolvidas pela Fundação Cultural Cabras de Lampião.

A pesquisa mobiliza três conjuntos principais de procedimentos metodológicos:

Análise documental — Inclui a monografia original (2011), documentos institucionais da Fundação Cultural Cabras de Lampião, registros de certificações (Pontão de Cultura e Ponto de Memória), editais e projetos financiados (Lei Paulo Gustavo, Funcultura, PNAB), notícias, materiais de divulgação, relatórios de atividades e informações disponíveis no site oficial do Museu. Essa etapa permite reconstruir a trajetória institucional, identificar marcos de atuação e compreender a inserção do Museu nas políticas culturais contemporâneas.

Entrevistas e depoimentos — A monografia já continha entrevistas com gestores culturais, representantes do poder público e agentes comunitários. Esses dados foram revisitados e reinterpretados à luz do contexto atual, complementados por depoimentos recentes publicados em veículos de comunicação e redes institucionais. As falas de

Anildomá Willans, Cleonice Maria e outros agentes culturais são fundamentais para compreender a dimensão política, afetiva e territorial da atuação do Museu.

Observação indireta e análise de ações culturais recentes — Foram incorporadas informações sobre atividades contemporâneas do Museu, como o Cine Arte Lampião, o curso “Xaxando a Matemática”, o Seminário Sertão, Beatos e Cangaceiros, a Mostra de Teatro de Serra Talhada e o projeto “Passeando pela História”. Essas ações foram analisadas como expressões concretas de políticas culturais de base comunitária, articulando memória, educação, economia da cultura e participação social.

A análise dos dados segue uma perspectiva interpretativa, buscando identificar padrões, tensões e sentidos produzidos pelas práticas culturais do Museu. A triangulação entre documentos, entrevistas e ações recentes permite compreender como o Museu articula políticas públicas, economia da cultura, museologia social e gestão comunitária em um território marcado por desigualdades estruturais. Essa abordagem possibilita, ainda, relacionar o caso empírico às discussões teóricas contemporâneas sobre políticas culturais, cultura como direito, desenvolvimento territorial e economia criativa.

5. O Museu do Cangaço como política cultural comunitária

O Museu do Cangaço constitui um dos casos mais expressivos de política cultural comunitária no Brasil contemporâneo, articulando memória, identidade, economia da cultura e participação social em um território historicamente marcado por desigualdades estruturais. Sua trajetória revela como iniciativas culturais de base territorial podem se consolidar como políticas públicas efetivas, mesmo quando nascem fora do Estado, a partir da mobilização social, da criatividade coletiva e da capacidade de articulação institucional.

A Fundação Cultural Cabras de Lampião, responsável pela criação e gestão do Museu, é reconhecida como Pontão de Cultura pelo Ministério da Cultura e como Ponto de Memória pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Essas certificações inserem a instituição em duas das políticas culturais mais relevantes do país: o *Programa*

Cultura Viva, que valoriza iniciativas culturais comunitárias e descentralizadas, e o *Programa Pontos de Memória*, que reconhece narrativas produzidas pelos próprios territórios. Essa dupla inserção institucional reforça a legitimidade do Museu como agente de política cultural e evidencia sua capacidade de articular redes, mobilizar recursos e produzir ações de impacto territorial.

A atuação do Museu se estrutura em quatro eixos principais: preservação da memória, produção cultural, formação e educação, e desenvolvimento territorial. No campo da memória, o Museu abriga o maior acervo sobre o cangaço no Brasil, com mais de 2.300 itens, incluindo fotografias, documentos, objetos e registros orais. Essa preservação não é neutra: ela confronta narrativas hegemônicas que reduziram o cangaço à criminalidade e ressignifica o fenômeno como expressão histórica, cultural e política do sertão. Ao fazê-lo, o Museu afirma o direito à memória de uma população que, por décadas, foi estigmatizada por sua relação com Lampião e seu grupo.

No campo da produção cultural, o Museu articula uma programação contínua que inclui teatro, dança, música, audiovisual e literatura. A Mostra de Teatro de Serra Talhada, realizada anualmente, fortalece a circulação de grupos periféricos e amplia a formação de plateias. O Cine Arte Lampião, criado com recursos da Lei Paulo Gustavo, democratiza o acesso ao audiovisual e reativa a memória afetiva dos antigos cinemas da cidade. Exposições temporárias, como *Lampião por Ele Mesmo*, e espetáculos como *A Chegada de Lampião no Inferno* ampliam a presença do Museu no circuito cultural regional e reafirmam sua vocação como centro de criação artística.

No campo da formação e educação, o Museu desenvolve ações que articulam cultura, cidadania e inclusão social. O curso “Xaxando a Matemática no Museu do Cangaço”, realizado em parceria com o IF Sertão PE, exemplifica a capacidade da instituição de integrar saberes populares e conhecimentos formais, aproximando jovens e adultos da matemática por meio da cultura local. O projeto “Passeando pela História” promove educação patrimonial para estudantes da rede pública, fortalecendo vínculos identitários e ampliando o acesso ao patrimônio cultural. O Seminário Sertão, Beatos e

Cangaceiros, por sua vez, articula pesquisadores, gestores e agentes culturais em torno de debates sobre memória, patrimônio e identidade.

No campo do desenvolvimento territorial, o Museu opera como vetor de dinamização econômica e turística. A monografia original já apontava, em 2011, que o Museu gerava emprego e renda por meio de atividades culturais, turísticas e educativas. Desde então, sua atuação se expandiu, contribuindo para a movimentação do comércio local, para a profissionalização de artistas e produtores culturais e para a consolidação de Serra Talhada como polo cultural do Sertão do Pajeú. A instalação das estátuas de Lampião, Maria Bonita e Zabelê, por exemplo, ampliou o fluxo turístico e reforçou a presença simbólica do Museu no espaço urbano.

A gestão comunitária é um dos elementos centrais que explicam a força do Museu como política cultural. A Fundação Cultural Cabras de Lampião articula artistas, educadores, pesquisadores, jovens e moradores do território, construindo uma governança cultural baseada na participação social, na autonomia e na valorização dos saberes locais. Essa forma de gestão dialoga com a perspectiva da museologia social, defendida por autores como Mário Chagas, que compreende o museu como espaço de diálogo, escuta e transformação social.

O Museu do Cangaço, portanto, não é apenas um equipamento cultural: é uma política cultural viva, territorializada e comunitária, que articula memória, cultura e desenvolvimento. Sua trajetória demonstra que iniciativas culturais de base comunitária podem desempenhar papel central na democratização do acesso à cultura, na afirmação do direito à memória e na construção de alternativas de futuro para territórios historicamente marginalizados.

6. Análise crítica: o Museu do Cangaço como política cultural, memória insurgente e desenvolvimento territorial

O Museu do Cangaço constitui um caso exemplar para compreender como políticas culturais podem emergir de iniciativas comunitárias e, ao mesmo tempo, tensionar estruturas históricas de desigualdade, estigma e silenciamento. Sua atuação

revela que políticas culturais não se restringem a instrumentos estatais, mas podem ser produzidas “de baixo para cima”, a partir da mobilização social, da memória coletiva e da capacidade de articulação territorial. Essa perspectiva dialoga com autores como Albino Rubim, que destaca a centralidade da sociedade civil na formulação e implementação de políticas culturais, e com Mário Chagas, para quem museus comunitários são espaços de insurgência, disputa simbólica e produção de cidadania.

A primeira dimensão crítica diz respeito ao direito à memória. O cangaço, historicamente associado à violência e à marginalidade, foi por décadas objeto de estigmatização, afetando a identidade de Serra Talhada e de seus habitantes. Ao ressignificar essa memória, o Museu confronta narrativas hegemônicas e afirma a legitimidade de uma história produzida pelo próprio território. Essa operação é profundamente política: transforma vergonha em pertencimento, silêncio em voz, estigma em identidade. A certificação como Ponto de Memória reforça esse papel, inserindo o Museu em uma política nacional que reconhece a memória como direito e como instrumento de cidadania cultural.

A segunda dimensão crítica refere-se à descentralização das políticas culturais. Em um país onde mais de 80% dos recursos da Lei Rouanet se concentram no Sudeste (FGV, 2023), o Museu do Cangaço demonstra como equipamentos culturais do interior podem se consolidar como polos de produção cultural, mesmo diante de desigualdades estruturais. A capacidade da Fundação Cultural Cabras de Lampião de captar recursos da Lei Paulo Gustavo, do Funcultura e de outros mecanismos evidencia que políticas públicas descentralizadas — como a PNAB e o Cultura Viva — são fundamentais para fortalecer iniciativas culturais em territórios periféricos. O Museu, ao articular essas políticas, torna-se exemplo de como a descentralização pode produzir impactos concretos em regiões historicamente negligenciadas.

A terceira dimensão crítica envolve a economia da cultura e o desenvolvimento territorial. O Museu opera como vetor de dinamização econômica ao gerar emprego, renda, turismo e circulação cultural. A criação do Cine Arte Lampião, a realização de mostras de teatro, cursos, seminários e ações educativas ampliam o fluxo de visitantes,

fortalecem o comércio local e estimulam a profissionalização de artistas e produtores culturais. Essa dinâmica confirma a tese de Ana Carla Fonseca Reis de que a economia criativa, quando articulada ao território, pode gerar ecossistemas culturais sustentáveis. No caso do sertão, essa articulação é ainda mais significativa, pois oferece alternativas econômicas em um contexto marcado por desigualdades socioeconômicas persistentes.

A quarta dimensão crítica diz respeito à gestão cultural comunitária. A Fundação Cultural Cabras de Lampião opera com base em princípios de participação social, autonomia e valorização dos saberes locais. Essa forma de gestão dialoga com o Programa Cultura Viva e com a perspectiva da museologia social, que compreende o museu como espaço de diálogo, escuta e transformação social. A atuação do Museu demonstra que políticas culturais eficazes não dependem apenas de recursos financeiros, mas de processos de governança que envolvam a comunidade, reconheçam seus saberes e fortaleçam sua capacidade de ação.

Por fim, a quinta dimensão crítica refere-se à insurgência cultural. O Museu do Cangaço não apenas preserva a memória do cangaço, mas a reinscreve no presente como ferramenta de resistência, identidade e futuro. Suas ações — do teatro ao audiovisual, da educação patrimonial à formação crítica — tensionam narrativas cristalizadas e afirmam o direito às memórias plurais do sertão. Essa insurgência é política, estética e pedagógica, e posiciona o Museu como referência para debates contemporâneos sobre museologia, políticas culturais e democracia cultural.

7. Considerações finais

O Museu do Cangaço demonstra que políticas culturais eficazes podem emergir de iniciativas comunitárias profundamente enraizadas no território, articulando memória, identidade, economia da cultura e participação social. Sua trajetória revela que, mesmo em contextos marcados por desigualdades estruturais e pela concentração histórica dos investimentos culturais, é possível construir ecossistemas culturais sustentáveis quando há mobilização social, reconhecimento institucional e capacidade de articulação com políticas públicas descentralizadas. A atuação da Fundação Cultural

Cabras de Lampião como Pontão de Cultura e Ponto de Memória reforça essa perspectiva, evidenciando que políticas culturais de base comunitária são capazes de produzir impactos duradouros na vida social, simbólica e econômica de seus territórios.

O Museu ressignifica uma memória historicamente estigmatizada, transformando o cangaço de objeto de vergonha em fonte de pertencimento, autoestima e cidadania cultural. Essa operação é profundamente política e dialoga com debates contemporâneos sobre o direito à memória, a democratização cultural e a museologia social. Ao tensionar narrativas hegemônicas e afirmar a legitimidade das histórias produzidas pelo sertão, o Museu contribui para a construção de uma esfera pública mais plural, onde diferentes vozes e experiências podem ser reconhecidas e valorizadas.

Além disso, o Museu opera como vetor de desenvolvimento territorial, dinamizando a economia local por meio de atividades culturais, turísticas e educativas. A criação do Cine Arte Lampião, a realização de mostras de teatro, cursos, seminários e ações de educação patrimonial ampliam a circulação cultural e fortalecem cadeias produtivas locais. Essa dinâmica confirma a relevância da cultura como recurso estratégico para o desenvolvimento, especialmente em regiões interioranas que historicamente enfrentam limitações de infraestrutura e financiamento.

A análise do Museu do Cangaço contribui para o campo das políticas culturais ao evidenciar que iniciativas comunitárias podem desempenhar papel central na formulação e implementação de políticas públicas, especialmente quando articuladas a programas como o Cultura Viva, a PNAB e a Lei Paulo Gustavo. O caso demonstra que políticas culturais não se restringem ao Estado, mas são produzidas na interseção entre sociedade civil, território e memória. Essa perspectiva amplia o entendimento sobre o que constitui uma política cultural e reforça a importância de reconhecer e fortalecer experiências que emergem dos próprios territórios.

Por fim, o Museu do Cangaço oferece elementos valiosos para pensar o futuro das políticas culturais no Brasil. Em um contexto de retomada institucional e de fortalecimento da participação social, experiências como esta apontam para a necessidade de políticas mais descentralizadas, sensíveis às especificidades territoriais e

comprometidas com a diversidade cultural. O Museu demonstra que a cultura pode ser instrumento de transformação social, de afirmação identitária e de construção de futuros mais justos e plurais — especialmente em regiões historicamente marginalizadas, como o Sertão do Pajeú.

8. Referências

BOTELHO, Isaura. *Cultura Viva: políticas culturais e cidadania.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).* Brasília, 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Programa Cultura Viva: Pontos e Pontões de Cultura.* Brasília, 2022.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Programa Pontos de Memória.* Brasília, 2021.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: balanços e perspectivas.* Rio de Janeiro: FCRB, 2021.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

FONSECA REIS, Ana Carla. *Economia criativa e desenvolvimento territorial.* São Paulo: Garimpo de Soluções, 2020.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS (FGV). *Panorama da Lei Rouanet: distribuição regional e impactos econômicos.* Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Conta Satélite da Cultura: 2010–2023.* Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde.* 15. ed. São Paulo: Hucitec, 2021.

RUBIM, Albino. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 2000 ao presente.* Salvador: EDUFBA, 2020.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural.* 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2019.

YIN, Robert. *Estudo de caso: planejamento e métodos.* 6. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.* Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CHAGAS, Mário. *Museus, memória e cidadania.* Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2018.

SOUZA, Karl Marx Santos. *Museu do Cangaço de Serra Talhada: Um Caso de Empreendedorismo Cultural no Sertão do Pajeú.* Monografia (Graduação). Serra Talhada: 2011.

FUNDAÇÃO CULTURAL CABRAS DE LAMPIÃO. *Relatórios institucionais e projetos culturais (2011–2025).* Serra Talhada, 2025.

A GALERIA PRETOS NOVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA AÇÃO PIONEIRA DE VISIBILIDADE E VALORIZAÇÃO DE ARTISTAS AFRO-BRASILEIROS (2009-2023).

Marco Antonio Teobaldo[1]

RESUMO:
Este artigo apresenta a trajetória curatorial desenvolvida no Instituto Pretos Novos entre 2009 e 2023, com ênfase na programação de exposições da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea. A análise evidencia a ação pioneira do instituto em criar um espaço dedicado à visibilidade de artistas afro-brasileiros em um momento em que estes encontravam barreiras significativas para exibir suas obras em galerias, centros culturais e museus convencionais. A atuação curatorial, reconhecida com o Prêmio Ações Locais da Prefeitura do Rio de Janeiro em 2016, representa um marco importante nas políticas culturais de equidade racial no campo das artes visuais cariocas.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria; Instituto Pretos Novos; Museologia Social

Introdução

O Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN) surge em um território marcado pela memória da diáspora africana: a região portuária do Rio de Janeiro, especificamente na Gamboa, onde se localizava o Cemitério dos Pretos Novos. Entre 1769 e 1830, esse local recebeu os corpos de dezenas de milhares de africanos escravizados que morriam ao chegarem ao Brasil, antes mesmo de serem vendidos. A descoberta arqueológica do cemitério em 6 de janeiro de 1996, pela família Guimarães dos Anjos durante obras de reforma de sua residência, transformou o que seria apenas uma nova morada em um espaço de memória, cultura e reparação histórica.

Minha atuação no IPN, iniciada em 2008 como pesquisador e curador, partiu da compreensão de que um espaço memorial dessa natureza deveria ultrapassar a função de guardião do passado para se tornar uma plataforma ativa de transformação cultural no presente. A primeira exposição de longa duração do Museu Memorial Pretos Novos foi

[1] Museu Memorial Iyá Davina e Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (museologiadeterreiro@gmail.com).

inaugurada em 2011, com uma pequena sobra de recursos do primeiro projeto de oficinas contemplado pelo Ministério da Cultura, por meio do edital de Pontos de Cultura. Em setembro do ano seguinte, a criação da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea materializou essa visão, estabelecendo um programa sistemático de exposições que dialogassem com as questões apresentadas no Sítio Arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, o território de seu entorno, além dos atravessamentos relacionados aos direitos humanos, equidade racial e igualdade de gênero.

1. O contexto das Artes Visuais e a invisibilidade de artistas afro-brasileiros

A primeira década do século XXI foi marcada por intensos debates sobre representatividade racial nas artes brasileiras, porém com poucas ações concretas institucionais. Artistas afro-brasileiros enfrentavam obstáculos estruturais para acessar os circuitos legitimadores da arte contemporânea: galerias comerciais, centros culturais, museus e salões de arte. O sistema das artes, historicamente dominado por uma elite branca, mantinha mecanismos sutis e explícitos de exclusão que impediam a emergência de narrativas artísticas que partissem de perspectivas afrocentradas ou que tematizassem a experiência negra no Brasil.

Pesquisas da época demonstravam a sub-representação de artistas negros em importantes exposições e acervos museológicos. O debate sobre diversidade racial nas artes ganhava contornos mais explícitos, com ênfase nas Africanidades mas as instituições culturais tradicionais permaneciam lentas em implementar mudanças efetivas em suas políticas de aquisição, curadoria e programação (MUNANGA, K. 2000).

Cabe destacar, a ação pioneira e decisiva do artista visual e curador Emanuel Araújo (Santo Amaro BA 15/11/1940 – São Paulo SP 7/9/2022) com a fundação do Museu Afro Brasil no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, inaugurado em 2004. Emanuel Araújo, artista consagrado e intelectual comprometido com a valorização da cultura

afro-brasileira, criou a primeira instituição museológica brasileira dedicada exclusivamente à pesquisa, preservação e difusão da produção artística e cultural de matriz africana no Brasil. O Museu Afro Brasil representou um marco fundamental ao reunir um acervo significativo de obras de artistas afro-brasileiros históricos e contemporâneos, estabelecendo narrativas curatoriais afrocentradas e oferecendo um espaço de legitimação institucional para artistas sistematicamente excluídos dos museus tradicionais (ARAÚJO, E. 1988). A atuação de Emanuel Araújo demonstrou a urgência e a viabilidade de instituições culturais comprometidas com a equidade racial, inspirando iniciativas posteriores em outras regiões do país. Após o seu falecimento, o espaço passou a se chamar Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, tamanha foi a grandeza deixada por seu legado.

Nesse contexto, iniciativas independentes e periféricas tornaram-se fundamentais para a visibilidade de artistas marginalizados pelo sistema convencional. O IPN, inserido na Pequena África carioca, região historicamente negra e simbolicamente potente, apresentava-se como o espaço ideal para desenvolver um programa expositivo comprometido com a valorização da produção artística afro-brasileira, dialogando com a tradição inaugurada por Emanuel Araújo, porém em escala comunitária e com foco na arte contemporânea.

2. A Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea: Concepção e diretrizes curatoriais

A concepção da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea partiu de três premissas fundamentais:

1. **Integração entre memória e contemporaneidade:** As exposições deveriam estabelecer pontes entre a história do tráfico transatlântico e as questões urgentes do presente, demonstrando a continuidade das violências raciais e celebrando as resistências e criações das comunidades negras.

2. **Priorização de artistas afro-brasileiros:** O programa curatorial deveria oferecer oportunidades concretas de visibilidade a artistas negros, criando um circuito alternativo ao sistema convencional de arte e contribuindo para a diversificação do campo cultural carioca.
3. **Articulação com o território:** A galeria deveria dialogar com a comunidade local da região portuária, integrando-se ao tecido cultural da Pequena África e contribuindo para a revitalização cultural da área, em momento anterior às transformações urbanas do projeto Porto Maravilha.

O programa estabelecido foi trimestral, permitindo um calendário anual denso de exposições, performances, intervenções, ocupações e residências artísticas. A curadoria privilegiou artistas emergentes e em meio de carreira que dificilmente teriam acesso a espaços expositivos em outras instituições, criando um laboratório de experimentação e visibilidade.

3. Exposições e artistas: Um panorama da programação (2012-2023)

Entre 2012 e 2023, a Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea realizou dezenas de exposições, estabelecendo-se como referência em arte afro-brasileira contemporânea. O programa abarcou diferentes linguagens artísticas, incluindo pintura, escultura, fotografia, instalação, vídeo, arte urbana e performance.

3.1 Fase Inaugural (2012-2013)

O período inaugural foi marcado por exposições que exploravam a relação entre arqueologia, memória e identidade. "Nova Arqueologia" (2012) estabeleceu o tom conceitual que marcaria a galeria, propondo releituras contemporâneas dos vestígios históricos com artistas convidados que estabeleceram conexão direta com o sítio arqueológico. "Suburbanas" (2012) abordou territorialidades negras urbanas com fotografias de Alex Ferro, Daniela Dacorso, Davi Marcos, Dhani Borges, Douglas

Mayhew e Frederico Mendes. Em 2013, "Os Brutalistas" com Geleia da Rocinha. Oswaldo Rocha, Tia Lúcia e Vera Roitman levantavam questões sobre a produção artística de autores com faixa etária acima dos 60 anos; "2 Complexos" trouxe o inusitado encontro de dois coletivos fotográficos do Complexo do Alemão (Foto Clube Alemão, com produção digital) e do Complexo da Maré (Projeto Mão na Lata, com produção analógica, por meio da técnica do *pin-hole*); "Design de Rua" apresentou um acervo de forninhos artesanais para assar queijo coalho criados por trabalhadores ambulantes das praias cariocas; e "Santo Forte" de Alex Ferro trouxe o seu primeiro ensaio fotográfico realizado em um terreiro de candomblé; todas elas, aprofundaram discussões sobre espiritualidade, resistência, urbanidades periféricas e estética afro-brasileira.

3.2 Consolidação e Reconhecimento (2014-2016)

Este período testemunhou a consolidação do programa e seu reconhecimento público. Em 2014, exposições como "Tabuleiros" de Leila Pugnaloni teve destaque na denúncia do assassinato de Claudia Silva Ferreira, arrastada pelo camburão da polícia militar naquele ano; "Papel de Seda" com obras produzidas com um único suporte (papel de seda) com a participação de Eduardo Denne, Fabio Birita, Fábio Carvalho, Moisés Patricio, Mr. Klevra, Omino71 e Ozi;e "ArtRia" que fez uma irreverente sátira (e crítica) ao mercado das artes, na qual os próprios artistas performavam as vendas de suas obras com valores de até 100 reais, com Ana Marta Moura, André Bauduin, Angela Câmara Correa, Antonio Sérgio Moreira, Bob N, Cecilia Cipriano, Daniela Dacorso, Estevão Robalo, Fuso Coletivo, Heberth Sobral, Gejo, Geleia da Rocinha, Leila Pugnaloni, Mônica Alencar, Ozi, Patrícia Francisco, Pedro Carneiro, Róger B., Sérgio Adriano H, Smael, Tito Senna, Wilbor e Wolmin, além da delicada mostra em "Sincretismos", de André Malinski; e "Assentamentos", com a aclamada artista visual Rosana Paulino exploraram dimensões da religiosidade afro-brasileira e suas expressões estéticas. Em 2015, "Ocupação Galo" do artista visual Galvani Galo inaugurava as ocupações da galeria; "Rejunte" de Fábio Carvalho; "Casulo" com Lidia Lisboa; "Luz Negra" de Davi

Marcos; e "Ateliê da Tia Lúcia" com a própria artista realizando a primeira experiência de residência artística na galeria, apresentaram reflexões sobre identidade, corpo, transformação e saberes comunitários.



Tia Lúcia na primeira residência artística no IPN, criando a obra “O carro branco” – acrílica sobre colchonete, na qual retratava a Chacina de Costa Barros.
Fotografia: Marco Antonio Teobaldo (2015).

O ano de 2016 foi particularmente significativo, com a realização de exposições marcantes como "Ocupação Magrela - Queimadas" com Mag Magrela, "Pensão Artística" (residência artística que teve uma imersão em um pequeno hotel da vizinhança) com Dani Soter, Daniela Dacorso, Fábio Carvalho e Heberth Sobral, "Mãe Preta"; "ArtRia 2016 - Geleia Geral" com Geleia da Rocinha; Mãe Preta, de Isabel Lofgren e Patricia Gouvea; e "Estandartes" de Heberth Sobral, além do reconhecimento institucional através do Prêmio Ações Locais concedido pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Este prêmio validou a importância do trabalho curatorial desenvolvido e possibilitou a produção de um catálogo retrospectivo documentando as exposições realizadas desde a inauguração da galeria.

3.3 Amadurecimento e Ampliação de Diálogos (2017-2019)

Os anos subsequentes viram a ampliação de diálogos com artistas de diferentes gerações e regiões. "Afeto" com fotografia de Roger Cipó, única exposição daquele ano por absoluta falta de recursos financeiros, proporcionou reflexões sobre vínculos e afetividades negras nas comunidades tradicionais das religiões de matriz africana. Em 2018, "Eu Sou o Rio" com Tantão (Carlos Antônio Mattos), artista visual, músico e poeta fundador da banda pós-punk Black Future, marcou a reinauguração da galeria. Sua trajetória que transitou entre música, poesia e artes visuais trouxe uma abordagem experimental e visceral sobre a experiência urbana carioca. Seguiram-se "Absurdo é Ter Medo" com 20 artistas em exposição coletiva sobre racismo e violências sociais, após o assassinato de Marielle Franco; "Awón Irun Imole" com Wellinton Ferreiro; "Herança e Futuro" coletiva com fotógrafos negros periféricos selecionados do festival FotoRio; "Un Eterno Viaje" de Jorge Mayet; "Moradas" de Angela Câmara; e "Cabeças" de Antonio Sérgio Moreira, reforçando o compromisso com temáticas afrocentradas e ampliando diálogos transnacionais com artistas afro-latinos. Em 2019, "Tu Mata Eu" de Sérgio Adriano H; "Aos que se foram, aos que aqui estão e aos que virão" de No Martins; e "Carvão e Café" de Anderson Valentim exploraram narrativas do trabalho negro no Brasil, violências raciais contemporâneas e propuseram reflexões ancestrais sobre continuidade geracional.

3.4 Período pandêmico e novas formas de exibir obras de arte (2020-2023)

A pandemia de COVID-19 impôs desafios inéditos às instituições culturais. A galeria adaptou-se ao contexto, desenvolvendo estratégias virtuais de circulação artística. "Crônicas incidentais" (2020), exposição virtual que reuniu Rosana Paulino, Moisés Patrício, Ayrson Heráclito, Geleia da Rocinha entre outros artistas; "Um Dia de Cada Vez" do fotógrafo Róger B. (2021) refletiram os impactos da pandemia sobre as comunidades negras. A exposição “Ourubu”, do artista Mulambo (2022) e “M´kumba” do fotógrafo Gui Christ (2023), consolidaram o legado construído, mantendo o

compromisso com a população afro-brasileira e com a reflexão crítica sobre questões raciais contemporâneas.



Detalhe da obra “Cabeça de escravizado”, de Eduardo Denne (2015).
Fotografia: Marco Antonio Teobaldo (2015)

3.5 A Arte Urbana como ferramenta estratégica de diversificação da programação

Com o sucesso das já mencionadas exposições de arte urbana Ocupação Galo (2015) e Ocupação Magrela (2016), com intervenções artísticas diretamente sobre as paredes da galeria, vale ressaltar o trabalho criado pelo artista visual Eduardo Denne, com a intervenção em uma parede da empena interna do casarão da galeria, com a obra “Cabeça de escravizado” (2015), que permaneceu intacta até as obras de ampliação da

sede do IPN, em 2022. Com a reinauguração da exposição do Museu Memorial em 2016, o artista Ozi foi convidado para fazer uma intervenção na fachada do IPN a partir de seus estudos sobre a arte produzida pelo povo bantu. Posteriormente, em 2022, o mesmo artista fez uma nova intervenção a partir de um ensaio fotográfico com a sua filha, a poeta Mel Duarte, evocando a figura mítica de uma divindade africana. A obra se tornou referência no território e permanece causando admiração aos visitantes e transeuntes até o momento.

4. Impactos e Contribuições para as Políticas Culturais

A atuação da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea produziu impactos significativos em múltiplas dimensões:

4.1 Visibilidade e valorização de artistas

Muitos artistas afro-brasileiros tiveram na galeria sua primeira exposição individual ou coletiva em espaço institucional. Para muitos, esta oportunidade representou uma porta de entrada para o circuito profissional das artes, possibilitando desdobramentos posteriores em outras instituições. A galeria funcionou como plataforma de legitimação artística para criadores que enfrentavam barreiras estruturais no sistema convencional.

A programação da Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea recebeu grande reconhecimento dos meios de comunicação, sobretudo nos escassos espaços editoriais destinados às artes visuais no Rio de Janeiro. Críticos, jornalistas culturais e publicações especializadas passaram a incluir regularmente as exposições do IPN em suas coberturas, disputando de certa forma a atenção com as galerias, centros culturais e museus convencionais nos espaços para divulgação nas agendas culturais da cidade. Este reconhecimento midiático foi fundamental para conferir legitimidade ao trabalho curatorial desenvolvido e ampliar a visibilidade dos artistas exibidos, inserindo-os no debate crítico das artes visuais cariocas. A presença constante da galeria nos cadernos culturais dos principais veículos de comunicação do Rio de Janeiro demonstrou que, mesmo operando à margem dos recursos financeiros, era possível produzir programação

relevante e disputar a atenção do público especializado com instituições de grande porte.

4.2 Formação de Público e Educação Patrimonial

A programação da galeria integrou-se às ações educativas do IPN, recebendo visitantes de escolas públicas, universidades e grupos comunitários. As exposições tornaram-se ferramentas pedagógicas para discussões sobre racismo, história da diáspora africana e arte contemporânea, contribuindo para a formação de um público crítico e diverso.

Uma das iniciativas mais visionárias desenvolvidas pela presidente da instituição, Merced Guimarães dos Anjos em parceria com o curador, foi a instituição de uma programação cultural ampliada nas aberturas das exposições, que integrava música, performance e gastronomia. Reconhecendo que parte significativa do público potencial poderia sentir-se intimidada ou distante da linguagem das artes visuais contemporâneas, os vernissages foram concebidos como eventos culturais múltiplos e acolhedores.

Rodas de samba, apresentações de jongo, performances poéticas e intervenções musicais tornaram-se componentes regulares das aberturas, criando uma atmosfera festiva e comunitária. A dimensão gastronômica, com quitutes de influência afro-brasileira preparados pela própria Merced ou por cozinheiras do entorno, transformava cada abertura em um evento sensorial completo, onde a arte visual dialogava com sabores, sons e encontros.

Esta estratégia revelou-se extremamente eficaz na democratização do acesso à arte contemporânea. Pessoas que não teriam estímulo inicial para visitar uma exposição de arte sentiam-se à vontade para participar de uma roda de samba ou saborear comidas tradicionais, e ali, naquele ambiente acolhedor, descobriam-se também diante de obras de arte instigantes. A mistura de diferentes perfis de público — desde o público especializado em artes visuais até moradores locais, sambistas, religiosos de matriz africana, estudantes e curiosos — criou uma dinâmica única que consolidou a galeria no circuito de arte contemporânea do Rio de Janeiro.

Esta abordagem demonstrou que a democratização cultural não passa apenas pela gratuidade do acesso, mas pela criação de códigos de acolhimento que reconheçam as múltiplas formas de fruição cultural das comunidades negras e periféricas. A Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea não impôs o modelo eurocêntrico de contemplação silenciosa e distante, mas construiu um espaço onde arte, música, comida e encontro coexistiam naturalmente, refletindo práticas culturais afro-brasileiras de integração entre diferentes linguagens artísticas.

4.3 Revitalização Cultural da Região Portuária

A galeria contribuiu para a movimentação cultural da região portuária antes mesmo das transformações urbanísticas do projeto Porto Maravilha. O IPN tornou-se ponto de referência cultural na Pequena África, integrando roteiros turísticos de herança africana e fortalecendo a identidade cultural do território. Ainda que tivesse sido institucionalizado o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana (Decreto Municipal 34.803 de 29 de novembro de 2011), era no IPN que os grupos de visitantes do percurso recebiam acolhimento e informações históricas relevantes, sendo o único equipamento a disponibilizar o uso de sanitários e água mineral gratuitos.

4.4 Influência em Políticas Culturais

Em "O negro no museu brasileiro: Construindo identidades" (2005), Lody argumenta que os museus não são espaços neutros de preservação, mas agentes ativos na produção de narrativas identitárias e na legitimação de memórias coletivas. O autor demonstra que, historicamente, os museus brasileiros perpetuaram a invisibilidade ou a estereotipação da cultura negra, apresentando-a majoritariamente sob a ótica da escravidão, do exotismo ou do folclore, negando assim a complexidade, a contemporaneidade e a agência criativa das populações afro-brasileiras.

Nesse sentido, a Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea representa uma ruptura paradigmática ao propor uma museologia que não apenas preserva memórias da

diáspora africana, mas as articula com expressões artísticas contemporâneas de criadores negros. Esta abordagem vai ao encontro da concepção de Lody sobre museus como espaços de construção identitária ativa, onde as comunidades negras não são objeto de representação passiva, mas sujeitos de sua própria narrativa cultural.

A experiência curatorial do IPN demonstrou que instituições museológicas comprometidas com a equidade racial podem funcionar como plataformas de transformação social, desafiando hierarquias estabelecidas no sistema das artes e criando circuitos alternativos de legitimação. Ao dar visibilidade sistemática a artistas afro-brasileiros excluídos das instituições convencionais, a galeria não apenas ampliou oportunidades individuais, mas contribuiu para a reconfiguração simbólica do campo artístico carioca, questionando quem tem o direito de ocupar espaços de prestígio cultural.

É possível afirmar que esta atuação influenciou gradualmente outras instituições culturais da cidade, que passaram a incorporar em suas programações, ainda que timidamente, discussões sobre representatividade racial e a incluir mais artistas negros em suas exposições. O modelo desenvolvido no IPN inspirou debates sobre a necessidade de políticas curatoriais afirmativas, demonstrando que a diversificação do campo cultural depende de ações concretas e sustentadas, não apenas de declarações de intenção.

Ademais, a experiência do IPN evidencia a relevância da Museologia Social na construção de políticas culturais verdadeiramente democráticas. Diferentemente de instituições convencionais que operam de cima para baixo, o IPN desenvolveu uma prática museológica enraizada no território e em diálogo constante com as comunidades negras locais. Este modelo demonstra que a construção de identidades afro-brasileiras nos museus, exige também a transformação das próprias estruturas de poder que determinam o que é valorizado, preservado e exibido no campo cultural brasileiro.

5. Desafios e reflexões críticas

Apesar dos avanços conquistados, a experiência no IPN evidenciou desafios estruturais persistentes que revelam dimensões profundas do racismo institucional brasileiro. Durante todo o período analisado (2009-2023), as exposições foram realizadas majoritariamente com recursos extremamente escassos, muitas vezes sem qualquer tipo de financiamento institucional. Os projetos apresentados pelo instituto a possíveis patrocinadores e editais públicos eram sistematicamente descartados, revelando um padrão de exclusão que não pode ser explicado apenas por critérios técnicos ou de mérito artístico.

Esta dificuldade crônica de captação de recursos para um espaço dedicado à memória afrodiaspórica e à cultura afro-brasileira aponta para questões estruturais mais profundas. Enquanto instituições culturais que tratam de outros temas conseguem financiamento regular de empresas privadas e órgãos públicos, espaços comprometidos com narrativas negras enfrentam barreiras invisíveis, mas concretas. O racismo que perpassa as estruturas de poder também se manifesta nas políticas de patrocínio cultural: temas relacionados à negritude são frequentemente considerados "polêmicos", "específicos demais" ou "pouco universais" por gestores culturais e empresas patrocinadoras, em um movimento que naturaliza a branquitude como norma e a negritude como particularidade dispensável.

A escassez de recursos não impediu a realização das exposições, mas impôs limitações significativas: ausência de cachês dignos para artistas, produção precária de materiais gráficos, impossibilidade de seguros para obras, dificuldades em transportes e montagens, e condições inadequadas de conservação. O trabalho curatorial desenvolvido dependeu fundamentalmente do engajamento voluntário ou semi-voluntário de artistas, produtores e colaboradores comprometidos com a causa, configurando uma economia da escassez que apenas instituições periféricas conhecem intimamente.

Este cenário evidencia uma contradição perversa: enquanto o discurso oficial celebra a diversidade cultural brasileira e reconhece a importância da cultura afro-brasileira, na prática, as estruturas de financiamento cultural reproduzem hierarquias raciais. Instituições que guardam a memória da escravidão e promovem artistas negros operam à margem dos recursos, enquanto espaços culturais convencionais, majoritariamente brancos em suas direções, acervos e públicos, concentram investimentos vultosos.

Além disso, a transformação urbana da região portuária após 2010 trouxe tensões entre valorização cultural e gentrificação. Se por um lado a visibilidade da região aumentou, por outro, processos de especulação imobiliária e exclusão social ameaçaram comunidades históricas locais. Muitos comerciantes locais não resistiram às obras geradas pelo Porto Maravilha e seus negócios simplesmente desapareceram. O IPN posicionou-se criticamente em relação a estes processos, mantendo seu compromisso com as comunidades locais e resistindo a instrumentalizações da memória negra para projetos de "revitalização" que, na prática, expulsam as populações negras dos territórios que construíram.

A questão da sustentabilidade de instituições culturais comunitárias, sobretudo no âmbito da Museologia Social permanece central. Diferentemente de museus públicos e privados de grande porte, espaços como o IPN operam com recursos limitados, o que impõe constantes desafios para a manutenção de programas regulares e de qualidade. O reconhecimento através de algumas premiações, embora importantes simbolicamente, não alterou estruturalmente as dificuldades de financiamento enfrentadas. Este quadro coloca questões urgentes sobre políticas culturais verdadeiramente antirracistas: é possível democratizar o acesso a recursos sem enfrentar o racismo que estrutura as decisões sobre quem e o que merece ser financiado?

Conclusão

A trajetória curatorial desenvolvida no Instituto Pretos Novos entre 2009 e 2023 representa uma contribuição significativa para as políticas culturais de equidade racial no Rio de Janeiro. A Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea constituiu-se como espaço pioneiro de visibilidade para artistas afro-brasileiros em um contexto de exclusão estrutural do sistema convencional de artes.

O reconhecimento institucional através da inserção nos meios de comunicação e da seleção de alguns projetos culturais e educativos em editais públicos, validou a relevância deste trabalho e evidenciou a necessidade de ações afirmativas no campo cultural. As exposições realizadas, os artistas revelados, o público formado e os diálogos estabelecidos com a comunidade local demonstram que políticas culturais comprometidas com justiça racial produzem transformações concretas.

A experiência do IPN oferece lições importantes para políticas culturais contemporâneas: a necessidade de descentralização dos recursos e oportunidades, o potencial transformador da Museologia Social, sobretudo das instituições comunitárias, a importância da articulação entre memória e contemporaneidade, e a urgência de se combater a sub-representação de artistas negras e negros nos circuitos legitimadores da arte contemporânea.

Enquanto curadores, pesquisadores e gestores culturais, temos a responsabilidade de questionar e transformar as estruturas de exclusão que ainda marcam o sistema das artes brasileiro. O trabalho desenvolvido no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos demonstra que é possível, mesmo com recursos limitados, criar alternativas concretas que valorizem a diversidade artística e contribuam para uma sociedade mais justa e democrática.

Referências

ARAUJO, Emanoel (org.). *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: Museu, memória e poder no Rio de Janeiro (1808-1958)*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n. 41, p. 5-16, 2011.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: Construindo identidades.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MUNANGA, Kabengele; "Arte afro-brasileira: o que é, afinal? = Afro-Brazilian art: what is it, after all?." In Arte afro-brasileira, 98- 111. São Paulo, Brazil: Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. O Brasil na mira do Pan-Africanismo. Salvador: EDUFBA, 2002.

O CONCEITO DE CULTURA NOS ACERVOS AFRO-RELIGIOSOS: ENTRE PROJETOS DE NAÇÃO E AUTOS POLICIAIS

Pedro Amorim[1]

RESUMO:
O presente artigo pretende fazer paralelos entre as formas de tratamento de coleções e acervos afro-religiosos brasileiros e as correntes de pensamento quanto ao conceito de cultura. Através da revisão bibliográfica e o estudo de caso de três acervos, o foco será no Acervo Nosso Sagrado, uma vez que os desdobramentos mais recentes provocam novas reflexões sobre reparação histórica, racismo religioso e estrutural e a função dos acervos em museus.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo Nosso Sagrado, Racismo Religioso, Cultura, Polícia

INTRODUÇÃO

As religiões afro-brasileiras tem recebido diferentes formas de tratamento pelas instituições públicas, sendo alvo de perseguição desde suas origens até os tempos atuais. O presente trabalho fará breve histórico de acervos buscando compreender como os mesmos foram organizados, tratados e quais eram suas funções. Para auxiliar a compreensão do contexto histórico, será feita uma breve revisão bibliográfica buscando registrar as mudanças e influências no conceito de “cultura” e estudos culturais.O acervo basilar deste trabalho será o Acervo Nosso Sagrado. O acervo é composto por mais de 500 peças de objetos religiosos afro-brasileiros que hoje está em posse do Museu da República, na capital fluminense. Foi o primeiro acervo tombado no Brasil em 1938 (ALVES, 2019; 2022; CORRÊA, 2005; MAGGIE, 1992; OLIVEIRA, 2018; VALLE 2020), o primeiro inscrito no livro do tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico - porém no seu ano de formação 1912, fora nomeado como “Coleção Magia Negra” e era “autoria” do Museu da Polícia do Rio de Janeiro. A renomeação e a transferência das peças - que só vem a ocorrer nos anos 2020 e 2022, respectivamente -

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. email: phs.amorim01@gmail.com

são fruto de organização e luta política através dos anos a partir de grupos afro-religiosos e articulações com o movimento negro.

A fim de compreender outras possíveis leituras através do tempo, explorando não só o lugar que fora relegado às culturas afro-brasileiras através de sua materialidade, mas suas funções, serão utilizados outros acervos e coleções - como a do Museu de Medicina Legal da Bahia e o Museu Édison Ribeiro de Folclore - e trabalhos correlatos. O primeiro sendo um esforço cientificista de cunho racista e o segundo uma musealização alinhada com um governo autoritário buscando reorganizar uma história de conflito racial e cultural do país.

As mudanças drásticas entre a criação do Acervo Nosso Sagrado, seu tratamento simbólico e material, desde sua origem até o momento atual expressam não só mudanças ideológicas e conceituais, como dinâmicas sociais. O presente trabalho buscará, através da exploração dos tempos, instituições e debates ideológicos, por fim, compreender os desafios atuais das instituições, reparações históricas e possíveis funções dessas coleções nesse novo momento.

1 - Os “Povos da Guiné” no Direito Português e o desenvolvimento do conceito de Cultura

“Povos da Guiné” era como as diversas populações do continente africano eram identificadas nas Ordenações Filipinas. As ordenações eram conjuntos de leis que geriam o domínio português e suas colônias, desenvolvidas pelo monarca espanhol Filipe II entrando em vigência a partir de 1603 - expandindo e modificando ordenações anteriores. (PAES, 2011) As ordenações Filipinas mediaram o direito de 1603 até 1867 em Portugal e no Brasil até 1916.

As ordenações criavam então essa generalização das múltiplas populações do continente africano, como a reduziam a condição de mercadoria. O texto previa também o batismo forçado, “feitiçaria” e a negação de Deus cristão. Além disso nas ordenações havia legislação sobre limites e liberdades dos escravizados, de maneira ambígua. (VELICI, 2018; PAES, 2011).

> "O Batismo de escravos era amplamente regulado pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1858, nos [parágrafos] 50-57. Tais dispositivos ilustram com bastante clareza as tensões existentes entre o catolicismo e as crenças africanas: os escravos filhos de 'infiéis' deviam ser afastados de seus pais, pelo senhor, para que não se 'pervertam' e para que lhes fossem ensinados 'o que é necessário para serem bons Cristãos'. Ademais, em vários momentos afirma-se que os escravos não são capazes de compreender os ensinamentos da doutrina cristã por serem demasiado rude e boçais." (PAES, 2011 pg. 533)

O conjunto de leis então já expressava uma hierarquização da capacidade intelectual entre os colonos europeus dominantes e os diversos povos africanos dominados. Essa face expressa também características do desenvolvimento e ideais da palavra "cultura".

Como explora Cuche (1999), a origem da palavra "cultura" pode ser traçada até as questões rurais de cultivo do campo ou trato do gado. Porém a partir do século XVIII no movimento Iluminista, "cultura" passa ter uma noção de "formação" e "educação do espírito".(CUCHE, 1999) A palavra surge como central distintiva do ser Humano, com caráter universalista, "associada às idéias de progresso, de evolução, de educação" (ibidem, 1999 pág 21). E junto a esse desenvolvimento, de forma ora complementar, ora de forma contrária, o termo "civilização" agregava avanços e conquistas coletivas, como instituições e legislação, enquanto cultura era um desenvolvimento ou característica individual.

A partir do século XIX nos debates alemães o desenvolvimento da ideia de "kultur" trará contraposição a ideia de civilização francesa buscando particularidades - o que é específico, original no "gênio" e "alma" de um povo. (ibidem, 1999 pág. 28). Como aponta o autor "O debate franco-alemão do século XVIII ao século XX é arquetípico das duas concepções de cultura, uma particularista, a outra universalista, que estão na base das duas maneiras de definir o conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas." (CUCHE, 1999 pág 31.)

Utilizando também as categorias organizadas de Gomes (2008), cultura fora entendida como erudição, algo que possa ser acumulado e desenvolvido, como também

cita Cuche sobre o desenvolvimento da palavra “civilização” é o caráter “progressista da história” (CUCHE, 1999 pág 23). Além disso, Gomes demonstra outras duas acepções sobre cultura: “como hábitos e costumes que representam e identificam um modo de ser de um povo” e também “a identidade de um povo ou de uma coletividade, que se forma em torno de elementos simbólicos compartilhados” (GOMES, 2008 págs 34 e 35).

Apesar da multiplicidade de povos originários do continente africano, houve um trabalho de generalização de suas identidades, como uma massa homogênea, que ignorava particularidades como línguas, hierarquias, conhecimentos, tecnologias e crenças - que por vezes poderiam não ser totalmente estranhas umas às outras, tocando suas fronteiras em trocas comerciais, guerras e outras interações. A preocupação com a capacidade de compreender as doutrinas cristãs por serem “rudes” ou “boçais” expressa a visão europeia que ganharia ainda mais expressividade no iluminismo: o homem como centro do mundo - porém desde que seja branco e europeu.

Em 1822 o Estado Brasileiro consegue sua independencia, porém sem grandes mudanças em sua organização - em 1824 declara o Catolicismo Romano como Religião oficial do Estado e proíbe, em 1830 com seu código criminal, “Celebrar em casa, ou edifício, que tenha alguma forma exterior de Templo, ou publicamente em qualquer lugar, o culto de outra Religião, que não seja a do Estado” (BRASIL, 1830; OLIVEIRA, 2018).

Em 1889 acontece o golpe militar destrona a monarquia, transformando o país em uma República. As oligarquias agrícolas e intelectuais tem preocupações com a modernização do país. A partir disso, em 1890 é criado um novo código criminal com grande foco na modernização das forças de segurança. Com o crescimento do volume da população afro-indígena e a então recente abolição, havia uma massa de indivíduos libertos sem quaisquer apoio nessa transição de organização de trabalho - principalmente nos crescentes centros urbanos.

Os termos generalistas de “povos da Guiné” deixaram de existir, entretanto a escrita das leis punirá justamente expressões imputadas e associadas às populações de origem africana historicamente, como a capoeira, “feitiçaria”, mas também condições

materiais que esses povos enfrentavam problemas como a falta de trabalho e instrução, abuso de álcool, tipificados como “vadios”, “vagabundos”, “ociosos” no artigo 399 e a embriaguez no artigo 396. (BRASIL, 1890).

> “Assim, durante o processo de industrialização, modernização e urbanização da sociedade brasileira, o negro foi mantido distante dos novos postos de trabalho que surgiam e das oportunidades de crescimento profissional. Em muitos casos, os negros se mantiveram exercendo o trabalho braçal nas fazendas nos tempos de escravidão. Outros negros perderam as terras as quais subsistiam através da agricultura sustentável familiar e foram obrigados a tentar exercer qualquer ocupaçã nas cidades.” (OLIVEIRA, 2015 pg. 23)

Especificamente quanto às crenças afro-brasileiras e que serviram de bases para a perseguição de suas expressões, levando a apreensão de itens que formaram o acervo Nosso Sagrado, estão os artigos 156, 157 e 158 - que irá escrever sobre medicina, espiritismo e o curandeirismo. (BRASIL. 1890; MAGGIE, 1992; OLIVEIRA, 2015; FERNANDES 2017):

> “Art. 156 - Exercer medicina em qualquer de seus ramos e a arte dentária ou farmácia; praticar a homeopatia, a dosimetria, o hipnotismo ou magnetismo animal sem estar habilitado segundo as leis e regulamentos;
> Art. 157 - Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio e amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim para fascinar e subjugar a credulidade pública;
> Art. 158 - Ministrar ou simplesmente prescrever como meio curativo para o uso interno ou externo e sob qualquer forma preparada substância de qualquer dos reinos da natureza, fazendo, ou exercendo assim, o ofício denominado de curandeiro;” (BRASIL, 1890)

Os artigos 156 e 158 poderiam até tratar de fato dos maus usos e promessas de cura, entretanto esbarram em uma das características que sempre perpassaram as religiões afro-brasileiras: buscar acolhimento e cura para o corpo e para o espírito - que, geralmente em suas diversas expressões, não separam um do outro. Entretanto é o artigo 157 que é mais direto em sua escrita ao criminalizar “espiritismo”, “magia” e “cartomancia” - termos que são interpretações cristãs de práticas não cristãs. Além do

poder de dar nome a uma prática que não é de sua origem ou total compreensão, também as estigmatizam.

As batidas policiais passaram a utilizar esses artigos para a perseguição de terreiros e afro-religiosos em geral. Nessas operações, itens utilizados em rituais e rezas eram apreendidos como prova criminal (MAGGIE, 1992). Ou seja, as expressões das culturas afro-brasileiras que se reorganizavam e misturavam no território nacional (e, para fins de foco deste trabalho, na capital federal da época: a cidade do Rio de Janeiro) eram julgadas criminosas ainda na escrita da lei e novamente nas batidas policiais, terminando com uma terceira vez com a apreensão dos itens como prova de crime.

Os objetos foram organizados em uma coleção que seria nomeada “Coleção de Magia Negra” dentro do Museu da Polícia Civil fundado em 1912. Tal instituição fora um projeto do Governo Federal para reformar a polícia civil e atuava como forma de ensino para a Escola da Polícia. (VALLE, 2020)

> “[...] o museu serviu a funções diversas, notadamente a de instruir futuros policiais a respeito dos diversos aspectos da cultura do crime no Rio. Para tanto, ele exibia objetos empregados em operações criminosas (armas; itens usados em falsificações) [...] material de propaganda política julgada subversiva; documentação sobre crimes e criminosos célebres; tecnologias de investigação.[...] Segundo o sociólogo Alexandre Fernandes Corrêa (2005, pg. 409), os policiais eram instruídos a colocar todos os objetos ‘sinistros, bizarros, primitivos e grotescos’ ou que ‘remonta[ssem] seu significado simbólico à dimensão imaterial e intangível de conjuntos rituais, mágicos e religiosos’(ibidem, pg 410) em um espaço especial que se convencionou chamar ‘Museu de Magia Negra’” (ibidem VALLE, 2020, pg 155)

2 - O Museu da Polícia, A Coleção e a Colonialidade

Após essa breve revisão tanto do contexto histórico brasileiro, quanto do conceito de cultura e as estruturações a que foram sujeitadas as expressões afro-brasileiras, e mais especificamente suas religiões, faz-se importante trazer o conceitos de colonialidade utilizados por Aníbal Quijano (2005), Mignolo e Pinto (2015).

Uma vez que as concepções em torno de “cultura” tinham características progresso e desenvolvimento, o discurso da modernidade colocou os europeus brancos como ápice do desenvolvimento humano e, assim, vanguardista de um progresso

universalista. Mignolo rebate essa ideia colocando a modernidade não como um padrão universal, “mas sim a interpretação de certos eventos por atores e instituições que se viam se veem como estando no centro da Terra e no presente de um tempo universal”. (PINTO & MIGNOLO, 2015 pág 382).

Quijano (2005) aponta que “na américa, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” (QUIJANO, 2005), no que Pinto e Mignolo apontam que o conceito de Raça não seria biológico e sim epistêmico (PINTO & MIGNOLO, 2015).

> “A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento.” (QUIJANO, 2005 pág 121)

A escrita das ordenações dão conta de uma fase embrionária, porém já bastante expressiva do que viria a ser o eurocentrismo, ou seja, a centralização do crivo de identidades, capital, organização do tempo e do trabalho, do conhecimento e das relações, na etnia e paradigmas europeus. A generalização dos povos e corpos não brancos nas leis expressava posição exposta e subalterna no direito e nas relações sociais da colônia.

Ao longo dos séculos XVIII ao XX os debates entre franceses e germânicos transformaram não só o conceito de cultura, como também a imposição dessas hierarquias nos povos não europeus. A modernização do Estado Brasileiro durante a Primeira República que o discurso abandona, em partes, o argumento religioso para um argumento moralista de ordem social - que é recheado de valores religiosos, apesar de não assumirem na escrita.

O museu da polícia e a criação da “coleção Magia Negra” expressam então a preocupação de manter uma ordem social hierarquizada e entram em consonância com os dois aspectos aqui discutidos anteriormente: a ideia de cultura como algo particular de um povo e cultura como um medidor universalista de progresso. A polícia é então treinada para identificar expressões de identidade e cultura que não fazem parte de um projeto de sociedade das elites brancas brasileiras, ao mesmo tempo que utiliza uma régua moral, baseada na ideia de progresso, onde quem foge a esse padrão branco é tido como atrasado, rude ou mal intencionado.

O museu da polícia, como instituição, funcionava também como reafirmação desses conceitos. A “coleção” - que só assim era por organização da polícia, não necessariamente pelos objetos poderem ter ligações de origem entre si - servira como constante reafirmação da identidade afro-religiosa como criminosa, desviante e, mais indiretamente, reforçando a fé cristã como regular e aceitável.

> “O capítulo dos crimes contra a Saúde Pública tem grande interesse para a polícia. Muito há que empreender no sentido de impossibilitar a prática do baixo espiritismo, da cartomancia e de outras formas de exploração da credulidade pública. Cultos misteriosos de origem oriental, remanescentes dos credos esotéricos procedentes das tribos africanas, como a macumba e o candomblé, (...), campeava sem maiores precauções no Distrito Federal, à sombra da nossa indiferença na aplicação de claros dispositivos penais. Esses padrões de crendices grosseiras, aparentemente sectários, disfarçam indústrias clandestinas contras as quais além do direito que assiste aos representantes da ciência médica, de impugnar concorrências desleais, ressalta a obrigação comum aos poderes públicos, de assumir a defesa das populações contra todas as atividades criminosas. O charlatanismo professado por pseudo curandeiros, adivinhos e hierofantes que mercadeiam beberagens nocivas e vaticínios ilusórios, não vinha despertando a atenção que se impunha a uma polícia empenhada em desobrigar-se de suas atribuições. O índice das observações demógrafo-sanitárias coloca o baixo espiritismo e seus similares em terceiro lugar na escala dos fatores que concorrem à alienação mental e, nosso país. Apenas os suplantam a sífilis, o álcool, ostentando percentagens maiores e, consequentemente, mais ruinosas à raça ou à nacionalidade. (...) (trecho do Relatório do Chefe da Polícia Civil de 1927 no trabalho de MAGGIE, 1992 pg 44 à 46)

Ogbechie (2014) aponta que os museus no ocidente, em suas exposições, privilegiam a narrativa eurocentrada pautada no progresso, com incentivo à descontextualização dos objetos culturais para servir a esse ideal (OGBECHIE, 2014). Afirma ainda que "O Museu tradicional (que coleciona e exibe artefatos provenientes de uma perspectiva global) ou o museu canônico (também conhecido como museu 'universal') é o herdeiro e o armazém do saque das aventuras imperiais do ocidente" (ibidem, 2014 pág 15). Em especial, o autor problematiza as exposições e coleções "etnográficas" dos museus ocidentais por "primitivizar as populações indígenas" (ibidem, 2014 pág 16) com classificações de objetos culturais totalmente deslocados dos "papéis, funções e classificações reais desses objetos nas culturas que o produziram."(ibid, 2014 pág 16).

Sobre o documentário "As Estátuas Também Morrem" (1953) Luiz Alves (2019) vai apontar:

> "Ou seja, é evocado como o trânsito entre sagrado e artístico foi forjado durante os saques do colonialismo e no processo de alocação em museus, e como esse trânsito aniquila os primeiros usos daquele objeto para se tornar uma peça de arte, sem respeitar o seu contexto original. A problemática que surge como consequência deste processo é a tentativa de enquadramento destas peças em um tipo de rigor técnico calçado na colonialidade. Uma vez que não se encaixa nos padrões estéticos ocidentais, a peça é, geralmente, visualizada como exótica." (ALVES, 2019 pg 7)

Para Ogbechie, as coleções originárias da exploração do colonialismo servem apenas de apoio às "narrativas do Ocidente sobre si como motor da História." (OGBECHIE, 2014 pág 17). O formato tradicional de museus serve a ordenação do mundo baseada no eurocentrismo, nas colonialidades do poder, do ser e do saber, como nos conceitos de Quijano (2005), Pinto & Mignolo (2015).

> "(...)O colecionismo de artefatos culturais africanos é, literalmente, o registro da violência contra as culturas nativas africanas pelo Ocidente. A remoção, e frequente destruição, de artefatos africanos teve como propósito romper os laços que uniam a maioria das culturas, tornando-as, desse modo, disponíveis para a doutrinação colonial - representando a pilhagem maciça da riqueza nativa." (OGBECHIE, 2014 pg 17)

A partir dos anos 1930, com o que hoje é conhecido como Era Vargas (1930-1945), o Estado passa por outro golpe militar, tornando-se mais autoritário em busca de uma unidade nacional. A polícia novamente foi basilar para as gestões das identidades, assim como o desenvolvimento de políticas patrimonialistas e o teor populista do governo, que desenvolveu também articulações com propaganda e políticas culturais. Os artigos dos códigos penais sofrerão alterações - mudando para artigos 282, 283 e 284, respectivamente. A escrita muda, retirando elementos mais diretos ligados a uma religiosidade não cristã, porém serão os mesmos utilizados para novas batidas policiais.

Em 1938, a "Coleção de Magia Negra" será a primeira tombada no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do país, porém, nos anos seguintes, irá sumir das listagens oficiais (ALVES, 2022).

2.1 - Colecionismos, Armas de Feitiçaria e "degeneração"

Outra coleção importante para compreender os lugares sociais que habitavam os objetos de tradições afro-brasileiras era a coleção do Museu de Antropologia de Medicina Legal na Bahia, que herdou no início do século XX (SANSI, 2019) de Raymundo Nina Rodrigues uma miscelânea de objetos - dentre eles objetos afro-religiosos. Rodrigues foi o primeiro etnógrafo de candomblé e não colocava os objetos como provas de crime ou como feitiçaria - mas como manifestações de doenças mentais, patologias e sintomas de degeneração racial. (ibidem, 2019) Além de uma abordagem cientificista racista, outros colecionadores de objetos afro-religiosos prezavam por valores artísticos, como analisa Conduru (2019):

> "Qualificando como arte o que não era necessariamente considerado como tal pelos criadores e usuários desses artefatos, eles não se perguntaram quais coisas e não coisas poderiam ser qualificadas como obras de arte segundo os valores e princípios estéticos em jogo no universo religioso afro-brasileiro. Assim, não perceberam ou silenciaram sobre muitos artefatos, que permaneceram em um limbo crítico, porque nem sequer foram qualificados como objetos utilitários ou imagens sacras." (CONDURU, 2019 pg 107)

Ou seja, ainda que houvesse um esforço de valorizar a materialidade dos itens, o crivo era eurocentrado: a crítica sempre feita a partir do cânone europeu. A hierarquização seguia sempre opondo uma "arte negra" como simples e menor, de uma "arte acadêmica" (ibidem, 2019). Voltando ao caso de Nina Rodrigues, Conduru (2019) vai discorrer:

> "Pioneiro ao pretender analisar de modo imparcial a cultura material das religiões afro-brasileiras, em seu texto Nina Rodrigues não dei de explicitar contradições existentes entre as teorias que adotou, os dados que produziu e suas análises. Ele expõe sua visão hierarquizada das raças, segundo a qual os negros seriam inferiores, tendo uma mentalidade infantil que condicionaria suas práticas religiosas e limitaria sua criatividade. [...] Ao analisar peças coletadas por Nina Rodrigues e de sua própria coleção, Ramos (1949) usa uma conceituação ambígua que ora afasta, ora aproxima a arte negra do primitivismo. Também é a ideia de arte primitiva que subjaz o texto de Barata de 1941 - embora ele afirme, com Frobenius, que 'a ideia de "negro bárbaro" é um invenção europeia' (1941:17) ele reverbera uma hierarquia evolucionista ao diferenciar categoricamente africanos e europeus, chegando a dizer que uma escultura 'parece ter sido feita por crianças' (1941:17) e um ídolo é 'demasiado primitivo" (1941:34)" (CONDURU, 2019 pg 109)

A Medicina Legal, instituição de ensino que em quase sua totalidade era habitada e gerida pelas elites brasileiras, correspondia aos anseios de assuntos de ordem pública. Em 1926, Estácio de Lima herdou a direção do museu e manteve-se no cargo até 1967, quando a instituição do museu foi formalmente fechada para ser "renovada" (SANSI, 2019). A articulação da academia não ocorria apenas com a atividade policial, mas também com a forma como os jornais noticiavam - chamando objetos apreendidos de "arsenais de feitiçaria" e "apetrechos bélicos" (SANSI, 2019).

Nina Rodrigues foi o precursor dos estudos sobre religiões afro-brasileiras de maneira mais incisiva e séria (SANSI, 2019; SILVA, 2002), porém já havia certa tradição no Brasil nos estudos que tinham o "negro" como "objeto" - a antropologia que vinha se construindo em épocas anteriores era carregada de "ideais biologizantes" e "debate evolucionista". Um exemplo foi o primeiro curso de antropologia no Brasil, ministrado por João Batista Lacerda no Museu Nacional, em 1877, "cujo programa baseava-se nos conhecimentos 'anatomo-psicológicos'." (SILVA, 2002)

> "O negro apareceu inicialmente como elemento 'externo' à nacionalidade e posteriormente como principal obstáculo para o desenvolvimento social do país. As representações sobre o negro, no período do conhecimento 'pré-científico', foram produzidas frequentemente sem atribuir um valor em si mesmo a essas populações. [...] Nos casos em que era visto como 'objeto' principal da composição discursiva ou pictórica, sua imagem era frequentemente revestida de características negativas (como indolência, agressividade, imoralidade, promiscuidade) ou exóticas (como 'primitivismo' de suas danças, crenças religiosas e festejos)." (SILVA, 2002 pág 85)

Silva (2002) ainda aponta que a descrição e estudo do "negro" ocorreu de maneira paralela e inversa ao do estudo do "índio":

> "A imagem social do negro, ao contrário [da do índio], entrou para ciência pelas 'portas dos fundos' - ao ser 'objeto' da mesma antropologia biologizante que a desqualifica - para somente depois ganhar o status de ser portador de uma cultura passível de ser minimamente descrita ou 'etnografada'." (ibidem, pág 86)

As elites intelectuais, como Nina Rodrigues, viam o "negro" como "objeto de estudos" uma vantagem e um diferencial para a produção e debate acadêmico internacional, tendo esses "objetos" dentro do próprio território nacional em comparação com pesquisadores europeus que teriam de deslocar-se para o continente africano para tais pesquisas. (SILVA, 2002. pág 87).

A partir de seu seguidor e então sucessor na pesquisa de "etnografia do negro" Arthur Ramos, entre os anos 20 e 30, mudanças e reposicionamentos foram feitos. Em nova abordagem, a religiosidade afro-brasileira deixa de ser manifestação da inferioridade dos negros - e com isso criticou-se e substituiu o conceito de "raça" pelo de "cultura". (ibidem) Houve intensa procura de estrangeiros, principalmente estudiosos de universidades estadunidenses e francesas, pelos estudos dos "contatos raciais e culturais" do Brasil (ibidem).

Esse fluxo internacional e interesse no assunto "acabam sendo objeto de uma ampla investigação patrocinada pela UNESCO com o objetivo de divulgar ao mundo o exemplo brasileiro de 'convivência harmoniosa' entre as raças." (SILVA, 2002 pág. 95) Apesar de todo esse movimento nos circuitos acadêmicos brasileiros, os estudos

específicos das religiões afro-brasileiras com igual valoração. A exemplo da fala de Hélio Vianna, trazida por Silva (2002):

> "Não há dúvida que o material apresentado pelo professor Donald Pierson seja dos mais interessantes até agora a respeito reunidos, embora passível de observação de levar a sério cultos que na verdade não passam de simples manifestações de magia negra e, como tais, justamente perseguidos pela polícia." (VIANNA, Hugo, 1942 apud SILVA, 2002 pág 95)

3 - Afro-Religiões como Folclore: Função no Projeto de Nação

A partir da década de 1930, há uma gradual mudança de concepção quanto aos itens afro-brasileiros. Segundo Velici (2018) os estudos sociais tentaram apagar o passado racista, substituindo as teorias evolucionistas pela vertente culturalista.

> "Gilberto Freyre é um dos teóricos que contribuem com essa nova ideologia, onde era pregada a democracia racial no país que agora enaltecia a sociedade miscigenada, produto da fusão entre as três raças fundadoras (branca, indígena e africana). Para Santos (2006), Gilberto Freyre, assim como outros sociólogos da época, substituíram a noção de raça por cultura. Agora era a cultura do negro que era primitiva e inferior, sendo a mestiçagem e o sincretismo a salvação. Araújo (2007) evidenciou que essa nova ideologia enquadrou as religiões afro-brasileiras como folclores, permanecendo assim, negando o seu caráter religioso, sendo este só admitido no suposto sincretismo com o catolicismo que agora era uma prática muito exaltada na sociedade." (VELICI, 2018 pág. 83)

O movimento folclorista, como aponta Abreu (2009), tinha como base a valoração do "tradicional e o que permanecia, como traços de uma identidade cultural e étnica, marcadas pela integração sincrética das três raças" (ABREU, 2009 pág. 87). Esta face de tratamento do imaginário e da materialidade das religiões afro-brasileiras pode ser exemplificado pelo caso do Museu de Folclore Édison Carneiro, também no Rio de Janeiro a partir de 1968. Sobre isso Ferreira (2024) trabalha que:

> "O Museu de Folclore Édison Carneiro, daqui para frente apenas Museu de Folclore, integrou uma proposta de identidade nacional, da qual fez parte um grupo heterogêneo de folcloristas. Entendia-se, naquela época, que o folclore era um meio de compreender o legado cultural de um povo e uma forma de reafirmação da identidade de um

> país. Esse entendimento foi apresentado na primeira versão da Carta do Folclore Brasileiro, documento elaborado em 1951 durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore que aconteceu no Rio de Janeiro." (FERREIRA, 2024 págs 260 e 261)

Era comum os estudiosos da cultura popular denominarem as práticas culturais não pertencentes às elites de folclore. E "de acordo com De Certeau, o conceito de folclore naturaliza hierarquias, mantendo os outros grupos na condição de agentes dominados e não políticos" (DE CERTEAU, 2017, p. 63 apud FERREIRA, 2024 pág 261). A historiadora Ferreira (2024) relata que o Museu de Folclore utilizou acervos de religiões de matrizes africanas como um dos elementos do "projeto de nacionalidade" (FERREIRA, 2024). Entretanto, de forma exotizada e esvaziada (ibidem 2024) "(...) As religiões de matrizes africanas não saíam da condição de objeto de curiosidade, sendo chamadas de primitivas. Elas não eram tratadas como uma religião propriamente dita." (ibidem, 2024).

Como apresenta a autora, o museu de folclore, ainda que inovador ao apresentar as religiões afro-brasileiras como formadoras da identidade nacional, ocultava conflitos culturais, preservava hierarquias e estabelecia relações de poder. (ibidem, 2024)

> "E, embora elas [peças afro-brasileiras] fossem integradas pelo Museu de Folclore como uma parte da nossa identidade, os estudantes, por meio das linguagens que se construíam sobre essas práticas, associavam-nas ao mal. Isso pelo fato da instituição ter disseminado uma concepção católica sobre essas religiões." (FERREIRA, 2024 pág. 271)

Considerações Finais

Através dessa breve análise histórica e conceitual, é possível identificar não só a maneira como as religiões afro-brasileiras eram enquadradas nas leis e no imaginário popular, mas também como as instituições brasileiras delegaram funções às coleções que surgiam, seja pelas batidas policiais, seja pelo colecionismo cientificista racista.

Em um primeiro momento, em contexto anterior mesmo ao republicanismo que separaria Igreja e Estado, as crenças de origem africana e/ou nativa não eram reconhecidas como religião e sim como feitiçaria ou magia. Muito pela influência

religiosa cristã. Sua identificação servirá apenas para justificar violências, hierarquizações e dominação - o que também é expressado pelas principais correntes ideológicas do conceito de “cultura”. Primeiro como universal: formação espiritual e intelectual mensurável, e por isso equiparável entre os povos (que mais tarde serão racializados). Segundo como particular: distinção de cada grupo.

Em um segundo momento, em um esforço modernizante e introduzindo o ideal de Laicidade de Estado, as generalizações de “povos da Guiné” desaparecem, porém a estrutura de organização de poder e hierarquias se adapta. A ideia de magia e espiritismo não some por completo, porém argumentos cientificistas das elites tomaram pra si o dever de manter a ordem social. Os textos legislativos então criminalizam o ideal dessas religiões, o trabalho policial ataca sua materialidade. A criação de um museu e organização de seu acervo com nome de “Magia Negra” - que depois será tombado como patrimônio pelo país - escancara os diversos segmentos e esforços de alocar histórica e socialmente as epistemes e memórias afro-indígenas.

Ainda na linha do racismo acadêmico, enquadrou a fé e expressão afro-diaspórica como degeneração moral e mental, estigmatizando para além do crime, como doença. Mesmo os mais próximos de “admiradores” reforçavam uma visão hierarquizada e condenada a vulgaridades, simplificações e desvios de função de peças. A “Coleção Magia Negra”, em posse da polícia, seria então tombada em 1938 pelo SPHAN (atual IPHAN), sendo a primeira inscrita no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico - entretanto que nunca tve qualquer cuidado recebido para sua preservação material. (CORREA, 2005; VALLE, 2020)

Em momento seguinte, é perceptível um esforço de reutilização do imaginário e objetos afro para realocar a identidade como folclore - como cultura harmônica em sua história, mas que constantemente será invalidada pela realidade dessas relações. Ainda que os movimentos folcloristas, e no caso aqui estudado, o Museu de Folclore Édison Carneiro, colocassem a cultura afro como uma das bases da identidade brasileira, despiram suas epistemes e sacralidades. Reforçavam, então um lugar de subalternidade.

Em todos os momentos, a influência do eurocentrismo e da colonialidade reverberaram. O lugar antropológico da materialidade, do rito, da memória e do corpo afro-indigena só fora representado ou de alguma forma preservado como argumento de dominação, de violências simbólicas e físicas, de relações de trabalho e conhecimento em posição servil ao paradigma e produção européia - e que hoje pode-se falar em "norte global". As instituições foram múltiplas e cercaram essas identidades de diferentes formas: pelo viés da legalidade, da sanidade, da arte e do costume. Polícias, museus, cortes, médicos, críticos, antropólogos.

A campanha "Liberte Nosso Sagrado" consegue, em 2020 acordo para realocação da coleção que seria renomeada em 2022 de "Magia Negra" para "Nosso Sagrado". A campanha e essa conquista convidam a repensar não só o processo do que fora feito a cultura afro-brasileira, como também a forma de tratamento atual, o projeto de futuro. As questões mais importantes e urgentes talvez sejam: qual será, então, a função desse acervo no Museu da República? Que tratamento receberá?

Referências Bibliográficas

ABREU, M. (2009). Cultura popular: um conceito e várias histórias. In M. Abreu & R. Soihet (Orgs.) Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias (pp. 83-102). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

ALVES, Luiz Gustavo "A situação da 'Coleção Magia Negra' e o cenário dos processos de restituição de Objetos" In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife-PE.

_____ "Da Coleção Magia Negra ao Acervo Nosso Sagrado: nuances entre o saque, o tomabemento e a reparação" in BARROS, Denise Dias; KOIDE, Emi; LARANJEIRA, Lia Dias (org.) Dossiê Artes Africanas - AbeÁfrica: revista da associação brasileira de estudos africanos. Rio de Janeiro v.8 n.8 págs 228 - 261, 2022

BRASIL. Código Criminal, 1830 disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm

_____. Lei de 11 de outubro de 1890. Código Penal dos Estados Unidos do Brazil. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm Ultima visita em 4 de dezembro de 2022.

CONDURU, Roberto. "Esse 'troço' é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica." MODOS. Revista de História da Arte. Campinas v3, n3, p98-114, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309>

CORRÊA Alexandre F. "A coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: O primeiro patrimônio etnográfico do Brasil." Mnme. Revista de Humanidades, Caicó, v.7, n.18, pg 404 -438, out-nov, 2005

CUCHE, D. (1999). Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In _____. A noção de cultura nas ciências sociais (pp. 17-31) (V. Ribeiro, Trad.). Bauru: EDUSC. (Obra original publicada em 1996).

FERREIRA, Elaine C. V. Relação museu escola: um olhar para o ensino da cultura negra nas ações educativas do Museu de Folclore Édison Carneiro (1968-1982). Revista História Hoje. São Paulo, v. 13, nº 27 2024.

FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha "A Raiz do pensamento Colonial na Intolerância Religiosa contra religiões de matriz africana". Revista Calundu vol 1, n 1, jan-jun 2017. Brasília.

GOMES, M. P. Cultura e seus significados. In _____. Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura (pp. 33-51). São Paulo: Contexto. 2008

MAGGIE, Yvonne. Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil. In: Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil. 1992.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. O Museu Africano Pós-Colonial na Era da Informática Cultural. In: III Seminário Serviços de Informação em Museus. São Paulo, 2014. Anais do III Seminário Serviços de Informação em Museus. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo e Sesc São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de "Um Panorama das Violações e Discriminações às Religiões Afro-Brasileiras como Expressão do Racismo Religioso" Revista Calundu vol2n1 2018

PAES, Mariana D. "O tratamento jurídico dos escravos nas Ordenações Manuelinas e Filipinas." Comunicação apresentada no V Congresso Brasileiro de História do Direito, Curitiba, 2011.

PINTO, J. R. de S., & MIGNOLO, W. D. (2015). A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. Civitas, 15(3), 381-402.

QUIJANO, Aníbal. A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas in “Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina” Buenos Aires. 2005

SANSI, Roger. “A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé “ in GONÇALVES, José Reginaldo S.; GUIMARAES, Roberta. S.; BITAR, Nina P. “A alma das coisas, patrimônios, materialidade e ressonância”, Mauad, Rio de Janeiro, 2019

SILVA, Vagner Gonçalves da. ’Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960)’’ Revista USP, São Paulo, n.55, p. 82-111, 2002 https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35147

VALLE, Arthur "Religiões afrobrasileiras e repressão policial nas primeiras décadas do século XX: testemunhos no acervo do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro." in Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (org.) 2020 "Escravidão e luta pela liberdade no Rio de Janeiro: Histórias, Arquivos e Patrimônio." Rio de Janeiro, 2020.

VELICI, Nailah Neves "De religiões a povos: a luta pelo reconhecimento dos direitos dos povos de terreiro" in BOTELHO, Isaura; FILHO, Francisco Humberto Cunha; SEVERINO, José Roberto (organizadores) "Direitos Culturais" 2018, EDUFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador - Bahia 2018

"DJALMA CORRÊA": O ACERVO, O INSTITUTO E O MUSEU ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO, GESTÃO E DIFUSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL AFRO-BRASILEIRO EM UM ACERVO PESSOAL

José Caetano Dable Corrêa[1]
Augusto Gomes Alencar Barbosa[2]

RESUMO:
Este artigo analisa o processo de patrimonialização do Acervo Djalma Corrêa e a criação do Instituto Djalma Corrêa (IDC) como estratégias articuladas de política cultural para preservar um dos mais relevantes conjuntos de registros da cultura sonora e audiovisual afro-brasileira. Discute-se a interoperabilidade entre o Plano de Preservação Digital (PPD) da Coleção Baiafro e o Plano Museológico em elaboração. Revisando as ações executadas em novembro de 2025, quando levou-se materiais da coleção Baiafro de volta à Salvador (BA), refletimos sobre as devolutivas sociais e qualificação participativa como pilares para democratizar o acesso e salvaguardar acervos de cultura popular afro-brasileira seguindo critérios éticos e técnico-científicos. Argumentamos que o PPD não resulta em um instrumento técnico isolado, mas sim em um eixo de desenvolvimento do Plano Museológico do Museu Virtual Djalma Corrêa — conectando preservação digital, política cultural e gestão institucional. Fundamentado nos modelos de Foot (2001) e Paaskoski et al. (2014), e no relato de experiência de Pinheiro et al. (2014) sobre a Fiocruz, o artigo propõe a preservação digital como dimensão transversal das políticas de gestão de instituições de memória.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Preservação Digital, Planejamento Institucional, Instituto Djalma Corrêa, Acervos Afro-brasileiros.

1. Introdução

Os acervos pessoais de artistas são fundamentais para a formulação de políticas culturais brasileiras, e na maioria dos casos têm uma natureza muito diferente dos arquivos já institucionalizados. Estes últimos contam com lógicas consolidadas de organização, financiamento e preservação.

[1] Diretor do Acervo Djalma Corrêa - Presidente do Instituto Djalma Corrêa / Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (PPGPAT/COC), Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). E-mail: acervodjalmacorrea@gmail.com

[2] Museólogo no Instituto Djalma Corrêa (IDC) e Coordenador do Eixo de Acervo e Pesquisa do Instituto Memorial Lélia Gonzalez (IMELG). E-mail: augusto.gomes.ab@gmail.com

Os acervos pessoais nascem de práticas individuais de acúmulo, critérios subjetivos de seleção e vínculos afetivos que orientam a guarda de documentos ao longo de uma vida. Quando se trata de artistas afro-brasileiros, recorrentemente, essa especificidade ganha dimensões extras: tais acervos são, ao mesmo tempo, registros de processos criativos, documentação de manifestações culturais e, por vezes, testemunhos de resistência produzidos em contextos de discriminação e apagamento histórico.

O Acervo Djalma Corrêa é um exemplo dessa confluência. Formado ao longo de mais de sessenta anos de atividade artística e pesquisa etnomusicológica do percussionista Djalma Novaes Corrêa (1942–2022), o acervo reúne registros raros e tecnicamente qualificados de expressões culturais afro-brasileiras, muitas inclusive reconhecidas como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN e pela UNESCO. Com o falecimento de Djalma em dezembro de 2022, a preservação e a gestão desse conjunto documental passaram a ser uma responsabilidade coletiva. Em novembro de 2023, essa responsabilidade ganhou forma institucional com a criação do Instituto Djalma Corrêa (IDC).

Neste artigo, analisamos essa trajetória de institucionalização: da gestão pessoal à fundação do IDC, como um estudo de caso sobre os desafios e as estratégias de política cultural aplicadas à preservação de acervos pessoais de artistas afro-brasileiros. Partimos do desenvolvimento do Plano de Preservação Digital (PPD) da Coleção Baiafro (objeto de estudo eleito como modelo representativo do acervo) para demonstrar que um PPD não é um mero documento técnico, mas um vetor capaz de articular os eixos que constituem o Plano Museológico do Museu Virtual Djalma Corrêa, conectando assim política cultural, soberania digital, ética de devolutiva e sustentabilidade institucional de longo prazo.

2. Djalma Corrêa e o Acervo: trajetória artística e constituição documental.

Djalma Novaes Corrêa nasceu em 18 de novembro de 1942 em Ouro Preto, Minas Gerais onde teve sua primeira “pancada percussiva”, como ele mesmo se refere: tocava sinos nas torres das igrejas locais e participava dos blocos de rua como o Zé Pereira.

Aos 12 anos, mudou-se para a capital mineira e deu início a uma trajetória que, poucos anos depois, o levaria a profissionalizar-se ainda na adolescência: aos 14 anos, já atuava como baterista em bandas de gafieira e orquestras de Belo Horizonte. A articulação entre a sua atuação artística na bateria e a sua formação como técnico em eletrônica - domínios aparentemente díspares, mas que Djalma passou a explorar de maneira integrada - constitui uma base pouco referenciada, porém estruturante, da singularidade de sua abordagem percussiva que mais tarde iria se expressar de modo autoral.

Aos dezessete anos, a convite de sua irmã Maria do Carmo Corrêa, professora de música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Djalma foi para Salvador fazer um curso de férias nos Seminários Livres de Música da UFBA, com o professor Hans-Joachim Koellreutter. O que seria uma estadia de vinte dias transformou-se em quase duas décadas de imersão na capital baiana. Lá, Djalma formou-se em percussão sinfônica, tornou-se técnico de gravação da universidade e integrou a efervescência cultural da Salvador dos anos 1960, atuando em diversas frentes artísticas de vanguarda, além da pesquisa de sonoridades eletroacústicas e na experimentação na produção de instrumentos com Walter Smetak.

Em 1964, participou do histórico espetáculo "Nós, por exemplo...", que reuniu no palco do Teatro Vila Velha nomes ainda emergentes: Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé. Djalma não era apenas mais um músico - com seu gravador no palco, fez o registro sonoro completo do espetáculo, iniciando uma prática que o acompanharia por toda a carreira: documentar o que via, o que ouvia e o que ele mesmo tocava, com rigor técnico singular para as décadas de 60 e

70. Sua atuação na indústria fonográfica foi intensa, participando de turnês e gravações de álbuns antológicos da música brasileira.

A pesquisa de Djalma sobre cultura popular brasileira tornou-se mais sistemática a partir do final dos anos 1960. Percorreu vários estados levando consigo equipamentos de alta fidelidade, especialmente o gravador suíço Nagra IV-S, Djalma produziu registros sincrônicos de áudio, fotografia e vídeo de manifestações culturais afro-brasileiras num período de intensa repressão ditatorial. Como ele mesmo relatou em mesa redonda no I Festival de Arte Negra (FAN, 1995):

> Com a minha chegada na Bahia, na Universidade, tive contato com os terreiros. Então, foi uma coisa que me aguçou logo, eu disse: 'puxa, isso tem que ser documentado!'. [...] pedi ao professor Koellreutter um equipamento emprestado e comecei sistematicamente a visitar os terreiros [...] então filmei tudo. Mais de 30 anos. E esse tipo de material que eu fui recolhendo, triando, analisando com alguns professores meus, chegando em um determinado momento que o acervo era muito grande. (CORRÊA, depoimento oral, 1995)

Em 1978, Djalma lançou o disco Baiafro - primeiro volume da série MPBC (Música Popular Brasileira Contemporânea). A obra sintetiza suas pesquisas sobre percussão afro-brasileira e ancora o conceito artístico-filosófico formalizado no Manifesto Baiafro (1980), documento de cinco páginas que articula, de forma interdisciplinar, expressões artísticas de afirmação cultural de matriz afro-brasileira - para além de sua estereotipificação como "folclore", afirmando-as como eixo de criação artística contemporânea. Este documento referencia a atual elaboração de elementos do Plano Museológico como sua “missão institucional” e “valores éticos”.

Na sua dimensão analógica, o Acervo Djalma Corrêa é composto por aproximadamente 1.000 fitas magnéticas de áudio, 10.000 fotografias e slides e 100 filmes em película Super-8. A isso se somam suportes digitais posteriores (fitas U-Matic, Betacam, VHS, Hi8, MiniDV e DAT) ainda não integralmente inventariados. Um levantamento preliminar identificou ao menos dezesseis manifestações culturais registradas por Djalma que foram depois reconhecidas como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN e/ou pela UNESCO, como o Samba de Roda do Recôncavo

Baiano, a Roda de Capoeira, o Frevo, o Tambor de Crioula e o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão.

3. A Coleção Baiafro: coleção-modelo e laboratório metodológico

No Acervo Djalma Corrêa, a Coleção Baiafro ocupa um lugar central, tanto pela trajetória artística e intelectual de Djalma quanto pela diversidade de suportes que a compõem. O termo “Baiafro” abriga três camadas interligadas: o movimento cultural interdisciplinar formado na Bahia nos anos 1960, que reuniu estudantes da UFBA e alagbês dos terreiros de candomblé de Salvador; o disco autoral de 1978; e o conceito artístico filosófico do Manifesto Baiafro (1974).

Em sua dimensão analógica, a Coleção Baiafro reúne cerca de vinte carretéis de fita magnética de áudio, dois mil negativos e slides fotográficos, quinze rolos de película Super 8 e um rolo de 16mm, além de aproximadamente cinquenta documentos textuais – entre eles o Manifesto Baiafro.

Do ponto de vista arquivístico, esse conjunto original, produzido por Djalma Corrêa entre o final dos anos 1960 e 1974, constitui uma série orgânica do Fundo Djalma Corrêa (seu arquivo pessoal). A série é delimitada cronologicamente pela chegada a Salvador e pelo documento manifesto, e, tematicamente, pela atividade de pesquisa e criação artística ligada ao movimento Baiafro.

A esse núcleo primário somam-se materiais de outra proveniência, integrados à Coleção Baiafro sob a finalidade de difusão pública e pesquisa: além das digitalizações do material analógico das décadas de 1960-70, foram realizadas, em Novembro de 2025, trinta entrevistas com participantes originais do grupo Baiafro e descendentes das comunidades afro-diaspóricas registradas por Djalma. Essas entrevistas, produzidas durante a execução do projeto "Baiafro: Um Documentário sobre as Raízes do Afrofuturismo nos Anos 70" (Programa Rumos Itaú Cultural, edição 2023) foram registradas simultaneamente por 3 câmeras e 3 gravadores de áudio digitais, totalizando cerca de 5 terabytes de dados nato-digitais.

Os materiais nato-digitais compõem uma série própria do fundo do Instituto Djalma Corrêa e passaram a integrar o escopo do Plano de Preservação Digital (PPD) da Coleção Baiafro, junto com os materiais analógicos da série original do fundo Acervo Djalma Corrêa, previamente digitalizados.

Deste modo, a "Coleção Baiafro", para além da descrição arquivística de suas séries constituintes e respectivos fundos, pode ser entendida como modelo de preservação dos materiais originais do acervo e como espelho laboratorial dos materiais derivados das atividades de pesquisa, difusão e releitura artística fomentadas pelo IDC.

Sob esse prisma, a coleção Baiafro foi assumida como modelo de preservação e gestão do patrimônio cultural por quatro razões convergentes: sua representatividade, ao reunir a diversidade de suportes analógicos do acervo como um todo; sua centralidade autoral, ao sintetizar a visão artística de Djalma, expressa literalmente no Manifesto Baiafro; sua organicidade arquivística da série original, que evidencia, mesmo antes de qualquer tratamento técnico, a intenção documental sistemática do pesquisador; e seu potencial como laboratório da série institucional, em função das múltiplas ações de pesquisa e difusão já realizadas sobre seus materiais. Entre essas ações: relançamento do LP Baiafro (2023, Gravadora Três Selos), devolutiva digital com qualificação participativa em Salvador (2025, Rumos Itaú Cultural) acompanhada de desenvolvimento de roteiro audiovisual (Caetano Corrêa, Cecília Mendonça e Hernani Heffner) e roteiro coreográfico (Ana Catão); além do espaço expositivo dedicado à coleção em desenvolvimento no Museu Virtual Djalma Corrêa.

Essa polivalência de "usos" das séries reunidas na coleção Baiafro permite testar metodologias que, posteriormente, poderão ser aplicadas às demais coleções do acervo e também desdobradas em políticas de gestão arquivísticas e institucionais, através do diálogo com a equipe de desenvolvimento do Plano Museológico.

É precisamente essa capacidade de escala da Coleção Baiafro ao acervo como um todo, e do PPD ao Plano Museológico, que justifica a eleição dessa coleção como ponto de partida para o desenvolvimento de uma política institucional mais ampla de

preservação e acesso. O PPD não é, assim, um produto final circunscrito a uma coleção, mas o primeiro instrumento de uma arquitetura de gestão mais ampla em construção.

3. Da gestão pessoal à institucional: o IDC como política cultural

Com o falecimento de Djalma Corrêa, em 8 de dezembro de 2022, ficou evidente a necessidade de formalizar ações já em curso no acervo, mas que ainda dependiam da memória e da autoridade pessoal do seu criador. Em 18 de novembro de 2023 - dia em que Djalma completaria 81 anos -, foi criado o Instituto Djalma Corrêa (IDC), pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, com assembleia deliberativa, conselho técnico, conselho curatorial; entre outros núcleos consultivos e deliberativos.

A institucionalização do acervo formaliza um modelo de política cultural que busca a preservação da cultura afro-brasileira através de uma estrutura institucional que prescinda a contingência individual, visando a gestão coletiva e qualificação participativa no retorno dos materiais registrados às comunidades de origem. Como apontam Pinheiro et al. (2014), no relato sobre a construção da Política de Preservação e Gestão de Acervos Culturais da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, a passagem da gestão pessoal para a institucional exige a formalização de instrumentos de gestão, a documentação de processos e a definição clara de responsabilidades:

> A elaboração de uma política de preservação e gestão de acervos culturais deve ser entendida como um processo contínuo, que se inicia com o diagnóstico da situação atual, passa pela definição de diretrizes gerais e específicas, e se consolida na implementação de ações e na avaliação de seus resultados. (PINHEIRO et al., 2014, p. 130)

O processo de institucionalização do IDC percorreu fases que podem ser organizadas conforme o ciclo de vida de acervos proposto por Paaskoski et al. (2014). A fase inicial ("missão e vocação do acervo") foi conduzida pelo próprio Djalma ao longo de décadas, em declarações públicas recorrentes sobre o destino dos materiais.

A segunda fase ("seleção e incorporação") consolidou-se entre 2017 e 2022, com projetos de organização temática em coleções (Sotaques do Samba, Culturas Populares, MPB, Música Eletrônica, Baiafro, África). As terceira e quarta fases ("administração" e "cuidados com o acervo") são hoje o foco do PPD em desenvolvimento. A quinta fase ("acessibilidade e uso das coleções") está sendo operacionalizada através do Museu Virtual e pelas ações de devolutiva digital, qualificação participativa e difusão pública.

Essa arquitetura mostra que a criação do IDC não foi um evento isolado, mas o resultado de um processo de política cultural que atravessa décadas de trabalho artístico e de pesquisa. A responsabilidade de honrar e colocar em prática as intenções publicamente declaradas pelo produtor do acervo torna-se, pela via da institucionalização, uma política cultural documentada, replicável e apta a receber financiamento.

4. Preservação como política cultural: diretrizes, governança e ética da devolutiva.

A construção do Plano de Preservação Digital da Coleção Baiafro parte de uma distinção conceitual fundamental proposta por Foot (2001): a diferença entre política de preservação - que responde a o que, por que, por quanto tempo e para quem preservar - e estratégia de preservação - que responde a como e em que ordem fazê-lo. Essa distinção é operacionalmente importante porque situa o PPD não como um documento técnico autossuficiente, mas como um instrumento estratégico inserido numa arquitetura política mais ampla, que será desenvolvida no Plano Museológico do Museu Virtual Djalma Corrêa.

Do ponto de vista da política cultural, o PPD - em diálogo com o desenvolvimento do Plano Museológico - representa uma tomada de posição sobre questões que vão muito além das técnicas de preservação digital. Ao buscar quais materiais serão priorizados na digitalização (considerando sua relevância cultural) e quais comunidades serão envolvidas no processo de qualificação participativa (em

função da possibilidade de encontros geracionais) e quais condições de acesso serão estabelecidas para cada tipo documental (em diálogo com as lideranças de cada comunidade), o IDC exerce uma forma participativa de poder: nomeia, classifica e torna acessível de modo dialógico a memória registrada nos documentos que o constituem. Quando esse exercício é orientado por valores como os de qualificação participativa e devolutiva dos materiais trabalhados às comunidades onde foram registrados originalmente, caminha-se, enfim, rumo a uma política cultural afirmativa.

Tendo em vista que um dos objetivos do IDC é estabelecer um Museu da tipologia virtual, torna-se estritamente necessário estabelecer a interoperabilidade entre ambos os instrumentos de gestão: PPD e Plano Museológico. Embora sejam instrumentos que atendem a objetivos distintos, tem-se discutido internamente no Instituto como integrar transversalmente os elementos estabelecidos pelo PPD ao Plano Museológico, elevando a importância das diretrizes de preservação digital à primeira ordem ao estabelecerem-se as metas, os projetos e os ciclos de gestão. Sob a mesma perspectiva, assumindo vetores opostos, nos perguntamos: como, a partir do Plano Museológico, estabelecer um Programa específico à temática da Preservação Digital, de maneira a garantir a aplicação e manutenção do PPD?

Essa dimensão política da preservação digital ganha contornos ainda mais precisos quando confrontada com o debate sobre soberania cultural. Em 2021, Djalma Corrêa relatou ter recusado uma proposta de digitalização do acervo com financiamento norte-americano, que exigia o depósito dos materiais na Biblioteca do Congresso dos EUA:

> Cada vez que eu precisar fazer uma pesquisa sobre isso, eu vou ter que pedir ‘licença aqui, ô Tio Sam’, para poder entrar na Biblioteca do Congresso norte-americana para saber da cultura popular brasileira? Não, não quero. Dispensei essa ajuda. Então, são passos lentos, mas estão indo devagarzinho, mas estão indo, eu creio, dentro dos meus objetivos, de uma forma onde esse material ainda está na minha mão, está na nossa mão, está na mão de brasileiros, para brasileiros. (CORRÊA, depoimento oral, 2021)

A recusa antecipa, na prática, um debate que ganha crescente centralidade nas políticas culturais digitais: a dependência de infraestruturas estrangeiras para guarda e

acesso a conteúdos culturais brasileiros representa um risco real de perda de soberania na gestão da memória cultural do país. Quando a ausência de políticas públicas e de infraestrutura institucional adequada empurra acervos de artistas afro-brasileiros para plataformas comerciais instáveis ou repositórios estrangeiros que controlam as condições de acesso, assume-se um risco de recolonização silenciosa do patrimônio cultural nacional. A criação do IDC e o desenvolvimento do PPD da Coleção Baiafro são, nesse sentido, estratégias concretas de resistência a essa lógica, materializando institucionalmente o princípio enunciado por Djalma.

A "ética da devolutiva" - expressão usada internamente no IDC para descrever o compromisso de retornar os materiais digitalizados às comunidades de origem - opera no mesmo registro. Durante o mencionado trabalho de campo em Salvador, com participantes originais do grupo Baiafro, alagbês de terreiros de candomblé e descendentes de pessoas registradas por Djalma nos anos 1960-70, novos materiais (nato-digitais) foram produzidos e integrados à coleção Baiafro, materializando, pela primeira vez de forma sistemática, o que Djalma havia enunciado como desejo em 2000:

> Uma das coisas que eu tinha muita vontade é de retornar a essas comunidades, mostrando esse material. São materiais que eu acho que vai mexer muito com a memória dessa gente. [...] e talvez conseguir uma autorização atualizada, né, pelos seus descendentes para divulgação desse material de uma forma que eu acho como deve ser. (CORRÊA, depoimento oral, 2000)

Essa postura dialoga com o que Sansone e Simões (2022) identificam como os dilemas da devolutiva digital: a tensão entre a urgência da preservação técnica e o tempo necessário para construir protocolos participativos que garantam às comunidades um papel ativo na qualificação e curadoria de seus próprios registros culturais. O princípio "Nothing about us without us" (Nada sobre nós, sem nós) traduz essa tensão em compromisso político: as ações de preservação e difusão não podem ocorrer à revelia das comunidades registradas, mesmo quando a urgência técnica dos suportes físicos e a necessidade por fontes de fomento para a operação institucional pressionam por decisões rápidas.

A urgência, no entanto, é real: de acordo com o Magnetic Tape Alert (UNESCO/IASA, 2015), fitas magnéticas com mais de quarenta anos estão em processo acelerado de degradação física. As cerca de vinte fitas de carretel aberto da série analógica original da Coleção Baiafro têm mais de cinquenta anos. A sobreposição da urgência técnica com a complexidade dos protocolos participativos define o nó central da questão: como desenvolver um PPD que seja, ao mesmo tempo, tecnicamente rigoroso e eticamente fundamentado nas demandas de acesso e uso pelas comunidades de origem?

Muito mais do que eleger uma resposta a essa questão, buscamos construir sentidos comuns à difusão da memória de Djalma registrada em seu Acervo, aos interesses das comunidades de origem e a responsabilidade social na preservação e acesso à cultura e à memória afro-brasileira. O manifesto Baiafro pode ser um caminho, “uma opção de caminho”, como disse Djalma.

5. Considerações Finais: o PPD como eixo de desenvolvimento do Plano Museológico

O caso do Instituto Djalma Corrêa traz contribuições concretas para o debate sobre políticas culturais voltadas a acervos de artistas afro-brasileiros. Primeiro, mostra que a institucionalização de um acervo pessoal não é um mero trâmite burocrático, mas uma estratégia de política cultural que define quem terá acesso à memória, em que condições e sob qual governança. Segundo, evidencia que o Plano de Preservação Digital - instrumento frequentemente tratado como documento técnico - é, na verdade, uma declaração de prioridades políticas: ao definir o que preservar, para quem e como, o IDC está atuando no campo das políticas de memória.

Como apontam Pinheiro et al. (2014), políticas de preservação não são documentos estáticos, mas "instrumentos vivos, ativos, conhecidos plenamente, sendo referência, regularmente revistos e constantemente monitorados". O PPD da Coleção Baiafro, produto central da pesquisa de mestrado em curso no PPGPAT/Fiocruz, aspira

a essa condição: não um ponto de chegada, mas um marco em processo contínuo de construção institucional e política de memória do Acervo Djalma Corrêa.

Para além da sua função técnica, o PPD revela-se aqui como eixo articulador de uma estratégia institucional mais ampla. O Plano Museológico é um instrumento que tem se mostrado eficaz não apenas para a organização da gestão de museus, mas também para instituições memoriais que têm como missão a salvaguarda de acervos históricos e culturais. O Instituto Djalma Corrêa é um exemplo: mesmo ainda não se caracterizando oficialmente como museu, desenvolve estratégias para a sustentabilidade da salvaguarda e da difusão das coleções reunidas por Djalma Corrêa.

Ao revisar a bibliografia existente, contamos com importantes manuais como os "Subsídios para elaboração de Planos Museológicos" (IBRAM, 2016), que continuam sendo utilizados como referência para o desenvolvimento desses instrumentos. Organizar a elaboração do Plano em Programas tem se mostrado uma metodologia que corrobora a melhor distribuição dos diagnósticos, projetos e metas - delimitando áreas de atuação com demandas específicas dentro da composição institucional.

Levando em conta os fatores da contemporaneidade e o aprofundamento da relação com o mundo digital, tem se tornado cada vez mais importante o desenho de estratégias institucionais atreladas a essa realidade. Dentro dessa lógica, as últimas décadas já apontaram a preservação digital como um meio fundamental para a persistência da informação presente em coleções musealizadas. Para além desse fator - e levando em conta o atual processo de digitalização do mundo -, torna-se imprescindível que tais coleções integrem ao seu plano estratégico de gestão um Plano de Preservação Digital que preveja tanto os parâmetros da digitalização do objeto quanto a segurança do acondicionamento virtual e as diretrizes para uma difusão eficientemente atrelada às questões éticas e jurídicas que regem as relações do acervo com o público.

Deste modo, aponta-se aqui que o debate acerca da relação entre a digitalização do mundo e a gestão digital de acervos carece de maiores oportunidades de ser

proposto e revisto no que diz respeito à presença digital e à função social dessas instituições e seus acervos. Uma instituição que não integra tais questões ao seu Plano Museológico acaba por não exercer sua ampla capacidade de preservação e de atuação. Algumas perguntas ficam em aberto: como distribuir essas demandas? Centrar as demandas de Preservação Digital apenas no Programa de Acervos? Ou, de maneira mais ousada, compreender a transversalidade do tema e atuar a partir de um Programa de Posicionamento Digital da instituição - que pense a questão digital em todos os programas que organizam a gestão?

É exatamente nesse sentido que o Plano de Preservação Digital da Coleção Baiafro aponta um caminho: ao ser desenvolvido como instrumento estratégico - e não apenas técnico - demonstra que a preservação digital, quando inserida em arquitetura institucional orientada por valores de soberania cultural e ética da devolutiva, pode funcionar como eixo transversal de um Plano Museológico comprometido com a função social do acervo e com a ampliação do acesso ao patrimônio afro-brasileiro.

Referências Bibliográficas

CORRÊA, Djalma. Falas Públicas e Depoimentos Institucionais. Instituto Djalma Corrêa (sob compilação) https://digitalizandoacervos.blogspot.com/2026/04/DJALMA-CORREA---FALAS-PUBLICAS-e-DEPOIMENTOS-INSTITUCIONAIS.html .Acesso em: 15 Abr. 2026.

CORRÊA, Djalma. Manifesto Baiafro. Instituto Djalma Corrêa https://digitalizandoacervos.blogspot.com/2024/12/DEPOIMENTOS-Encarte-LP-BAIAFRO-Djalma-Correa.html Acesso em: 15 Abr. 2026.

CORRÊA, José Caetano Dable. Acervo Djalma Corrêa: estratégias de preservação e protocolos de digitalização em três eixos: áudio, foto e vídeo. In: CATÁLOGO DA 16ª CINEOP – MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO. Ouro Preto: CineOP, 2021. p. 144-148.

EDMONDSON, Ray. Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles. Paris: UNESCO, 2017.

FOOT, Mirjam M. Building Blocks for a Preservation Policy. Londres: National Preservation Office/ The British Library, 2001.

IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Subsídios para elaboração de Planos Museológicos. Brasília: IBRAM, 2016.

MENDONÇA, Cecília de. Djalma Corrêa e a percussão afro-brasileira. Revista Barril, mar. 2021. Disponível em: https://www.revistabarril.com/baiafro-como principio-djalma-correa-e-a-percussao-afro-brasileira. Acesso em: 10 jan. 2026.

PAASKOSKI, L.; EKOSAARI, M.; JANTUNEN, S.; PANISSET, A. M. (Trad.). Checklist para uma política de gestão de acervos. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 200-229, 2014.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo et al. Reflexões sobre o processo de elaboração da política de preservação e gestão de acervos culturais das ciências e da saúde da Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz. Revista CPC, São Paulo, n. 17, p. 127-153, 2014.

SANSONE, Livio; SIMÕES, Erick. Os dilemas da repatriação digital: arquivos, comunidades e disputas de memória. Afro-Ásia, Salvador, n. 65, p. 9-42, 2022.

SANTOS, Lorrana Vieira dos. Museus Afrodigitais e a reativação da memória afro-brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

UNESCO; IASA – INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES. Magnetic Tape Alert. Paris/Oslo: UNESCO/IASA, 2015.

Nota

Este artigo foi desenvolvido no âmbito do processo de institucionalização do Acervo Djalma Corrêa e da construção do seu Plano Museológico. O manuscrito envolveu o uso de ferramentas de Inteligência Artificial Generativa (Anthropic Claude Sonnet 4.6) nas seguintes etapas:

Transcrição das reuniões de desenvolvimento do Plano Museológico e falas de Djalma em entrevistas orais: As gravações de áudio e vídeo foram transcritas utilizando o serviço de transcrição automática TurboScribe, posteriormente submetidas ao protocolo de revisão de transcrições do Acervo Djalma Corrêa (v3.0), com auxílio de modelo de linguagem de grande escala para padronização de pontuação, segmentação de turnos e marcação de incertezas, preservando integralmente o conteúdo e as marcas de oralidade das falas originais.

Revisão final do texto de acordo com as normas de submissão do XV Seminário Internacional de Políticas Culturais.

Todas as etapas foram rigorosamente assistidas, adaptadas e revisadas por intervenção direta dos autores. Cada sugestão de transcrição, edição ou formatação proposta pela IA foi verificada criticamente pelos autores, que validaram a fidedignidade do conteúdo em relação às falas originais e aos objetivos analíticos do artigo. O texto final foi submetido à aprovação de ambos os autores.

Os autores assumem total responsabilidade pelo conteúdo científico, argumentação, análise e conclusões apresentadas neste trabalho. A Inteligência Artificial foi utilizada exclusivamente como ferramenta auxiliar para transcrição, padronização técnica e adequação formal, não tendo participado da concepção intelectual, da análise crítica dos dados ou da elaboração dos argumentos originais.

Este procedimento está em conformidade com as diretrizes estabelecidas por Sampaio, Sabbatini e Limongi (2024) em “Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa: um guia prático para pesquisadores”, disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/detalheEbook.php?id=57203 . Acesso em: 10 abr. 2026.

BAIAFRO

BAIAFRO é uma proposta cultural, a busca de uma nova linguagem em música e em dança que reflita os anseios e modo de ser do homem atual. Por ter nascido na Bahia, é negro. Por ser brasileiro, mestiço;e mutante e dinâmico como todo produto do Terceiro Mundo. Profundamente ligada à religião, a cultura negra reflete em seus rituais o deslocamento para um plano mágico das forças essenciais da natureza.Bahia- Africa, Baiafro , propõe um novo deslocamento, ou seja, para o plano da arte. Nisso está a síntese do trabalho: a raiz arrancada da Africa e a raiz implantada na América voltando-se para dentro de si mesma, elaborando-se para atingir a todos os seus ramos.

CONCEITOS

Partindo do pressuposto de que a mera e simples imitação do rico manancial negro existente na Bahia nada agregaria a esta fonte de cultura, e até correria o risco de distorce-la e portanto criar uma caricatura, o Baiafro sempre procurou redimensionar a informação básica da arte negra, emprestando-lhe um sentido contemporâneo. Todo o trabalho surge, assim, da pesquisa, estudo e assimilação das raízes, que funcionam no contexto como a matriz a ser recriada. Para tanto o Baiafro sempre procurou o diálogo entre a matriz cultural negra e as formas atuais de expressão artística.
Daí resultou uma nova concepção de espetáculo afro-brasileiro e a própria riqueza das fontes como que apontava os caminhos a seguir. E o Baiafro estendeu sua pesquisa a outros estados e países, tendo sempre como referencial a terra-mãe África, preocupando-se en estudar e entender os diferentes aspectos que a raiz básica negra tomou em sua diáspora pelo mundo, e sua interação com outros patrimônios culturais.

BAIAFRO

PROPOSTAS

As propostas foram crescendo e solidificando-se à medida que os componentes do grupo aprofundavam-se nas raízes negras dotados desta nova visão, e entravam em contato com outras manifestações artísticas da diáspora negra. No decorrer destes 10 anos a proposta-base foi tornando-se mais e mais rica. Como expôs com tanta exatidão a historiadora Beatriz Nascimento: - " O grupo Baiafro procura provocar no palco a criatividade intrínseca da comunidade afro-brasileira, tenta trazer essa vida inconsciente para o conhecimento dele e de todos, para que se entregue novamente, agora de uma forma voluntária e amorosa. Para isso desafia o sagrado assumindo o transe, rompendo os limites a ele imposto, porque conhece que nada é mais sagrado do que a herança que o homem encerra;dessa herança extrai novos símbolos, nova magia, nova criação. Quer também um novo homem negro, consciente de sua grandeza, de sua força , de seu saber, que possa escolher a partir de sua forma própria de se achar nesse mundo- escolher ser no mundo.

HISTÓRICO

A idéia do trabalho surgiu em 1970, em Salvador, com o espetáculo " Percutrônica", originalmente concebido para fundir toda a rica polirítmia afro-baiana com a mais sofisticada tecnologia eletrônica.
Djalma Correa, seu idealizador e criador, mineiro de nascimento mas vivendo há muito na Bahia, fazia nesta época demoradas pesquisas e incursões pelo complexo universo dos terreiros de origem africana. Formado em Composição e Regência pelos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, trocou então a bateria, até então o seu instrumento predileto, pelos atabaques e agogôs.

BAIAFRO

cont. Histórico

Incentivado por Roland Shaffner, então diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, começou a produzir e dirigir uma série de espetáculos multi-media, integrando a ritmia baiana à música experimental (Mupoex- 1971), à erudita ("Regozijo de Uma Raça", com a Orquestra Sinfônica e o Coral da UFBa - 1972), à medieval (1º Concerto Para Percussão e Flauta- 1972), ao jazz (Dave Pike Set, Mild Maniac Orchestra -1972/1975) , à popular (no MAM, com Gilberto Gil e Jorge Ben), à dança ("Entreato","Oxó , o Homem de Poderes Sobrenaturais", com Clyde Morgan, "Afro-Mundi Contemporâneo 1", com Carmen Paternostro), entre outros, assim ampliando sucessivamente o repertório e a troca de vivências do grupo.

FORMAÇÃO

No princípio eram tres percussionistas: Jacinto, Flexa e Djalma.Os dois primeiros saíram e Djalma, como elemento aglutinador, foi reunindo e chamando outros membros da comunidade artística baiana, tais como Onias Camardelli, Edinho Marundulê, Mestre Gato, Clyde Morgan, sempre assessorados pela sabedoria e conhecimento do Mestre Didi (Deoscoredes M. dos Santos) e de sua esposa, a etnóloga Juana Elbein dos Santos. O núcleo-base Baiafro configurou-se, porém, na montagem do auto-coreográfico "Porque Oxalá Usa Ekodidé" (1974), com os alabês Vadinho e Eduardo (Gantois) e Djalma Correa. Falecido Vadinho, ficaram Eduardo Freitas e Djalma, que em suas apresentações sempre convidam novos elementos a integrar o trabalho, como o vem fazendo há alguns anos o violonista Raimundo Sodré, como o fez o poeta e escritor Ildázio Tavares, o Grupo Sangue e Raça, o dançarino Conga, e a sacerdotiza Eunice (Nicinha), do Axé Opô Afonjá. Um ponto de honra é que em cada lugar que se apresente o Baiafro faz sempre questão de dividir o palco e somar experiências com os artistas locais, num feed-back ativo e criador. E promovendo, com audio-visuais, filmes e exposições paralelas, debates sobre os temas abordados.

BAIAFRO

ESTRUTURA MUSICAL E DE MOVIMENTO

Em qualquer apresentação, oficina ou espetáculo, mostra-se primeiramente a raiz/matriz dos cultos afro-brasileiros, isto é, reproduz-se fielmente os toques rituais das divindades mais importantes do panteão afro-baiano, assim como suas respectivas danças, sempre executadas por membros das proprias comunidades mencionadas. É uma amostragem quase didática, a nível de informação pública, para que se detectem as estruturas ritmico-melódicas que as constituem. A partir daí, nos movimentos provocados de instrumento a instrumento e de instrumento-dançarino nascem os diálogos, num trabalho aberto, onde tema e improvisação se alternam para criar um território livre de criatividade , onde cada elemento tem a sua hora e chance de dar o seu recado, de brilhar, mostrando sua riqueza interna e sensibilidade, assim como a capacidade de responder in loco ao estímulo sonoro e corporal que acontece naquele momento. Aí reside o sempre novo, o aqui e agora, o desafio constante de cada trabalho, a cada dia.

SÍNTESE FINAL

Foi pensando em Baiafro que aceitei fazer, durante mais de tres anos, o Projeto Phono de Pesquisa e Documentação do Folclore do Brasil. Por saber da enorme contribuição negra à cultura do nosso povo, e para entender e encontrar subsídios ,no folclore, de todo o processo de interação dos dois outros elementos formadores , o indígena e o branco. E tudo é fonte de consulta, de aprendizagem.

Como artista e ser humano faço de Baiafro o meu instrumento de luta por um aprimoramento da consciencia humana, a todos os níveis. As mudanças violentas e rápidas na sociedade global, a memória curta da grande maioria e o endeusamento da massificação são uma ameaça constante a esta postura alerta. Acredito que o legado africano, a nossa cultura efervescente, emocional e magicamente forte, e toda esta poliritmia que povoam nosso universo são ricos demais para que os percamos.

BAIAFRO

Baiafro é a nossa maneira de resistir. É uma opção de caminho.

DJALMA CORREA

Salvador - Junho de 1980.

MESA XXIII
Economia Criativa

DESIGN DE SUPERFÍCIE COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA CULTURAL: PROPOSTAS PARA A ATIVAÇÃO PATRIMONIAL E INOVAÇÃO NA ECONOMIA CRIATIVA BRASILEIRA

Luiz Alexandre Valentim[1]

RESUMO:
Este artigo propõe a integração estratégica do Design de Superfície (DS) no arcabouço das políticas culturais brasileiras. Argumenta-se que o DS, como técnica de criação de padronagens para superfícies industriais e dos vários segmentos da Economia Criativa, atua como um operador fundamental para ativar economicamente o patrimônio gráfico-semiótico nacional. Diante da lacuna entre acervos simbólicos e o setor produtivo, o texto defende o DS como uma metodologia de "tradução projetual" ética e inovadora. São apresentadas diretrizes para políticas públicas, incluindo editais de fomento, programas de formação com base patrimonial e modelos de governança para repartição de benefícios com comunidades detentoras.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas Culturais, Design de Superfície, Patrimônio Gráfico-Semiótico, Economia Criativa, Salvaguarda Ativa.

1. Introdução: A Lacuna entre Patrimônio Simbólico e Políticas de Inovação Produtiva

O Brasil possui uma diversidade cultural imaterial vasta, reconhecida pela Constituição Federal e por instrumentos internacionais, como a Convenção da UNESCO de 2005. No entanto, o país enfrenta o desafio permanente de formular políticas que transcendam a mera preservação documental e promovam a ativação sustentável desses acervos no cotidiano. Especificamente, os repertórios gráfico-semióticos das culturas populares, indígenas e urbanas — que compreendem símbolos, padrões e iconografias — constituem um patrimônio dinâmico.

Atualmente, a circulação desses elementos na economia contemporânea ocorre de forma problemática: ou pela apropriação indevida e descontextualizada pelo mercado, ou pelo seu confinamento a discursos folclorizantes que impedem a inovação. Diante disso, questionamos: como instrumentalizar a técnica projetual para construir pontes éticas entre

o patrimônio e os setores industriais da economia criativa, moda, cenografia, decoração, papelaria, revestimentos, embalagens, produções artísticas, informática...
Defendemos que o Design de Superfície deve ser elevado à categoria de instrumento de política cultural pública.

O objetivo central é demonstrar como a incorporação do DS em agendas políticas responde a demandas de salvaguarda ativa e inovação estética autóctone, contribuindo para uma "Marca Brasil" ancorada em sua real diversidade. A metodologia empregada é qualitativa, baseada em revisão bibliográfica e na análise de experiências práticas desenvolvidas pela autoria.

2. O Design de Superfície como Operador Técnico e Cultural

O DS é um mediador por excelência, transitando entre a arte, o artesanato e o desenho industrial. No Brasil, seu potencial reside em realizar uma leitura projetual dos elementos gráficos da cultura, reinterpretando-os em linguagens contemporâneas aptas à produção industrial em escala. Para que essa prática deixe de ser apenas individual e se torne uma diretriz pública, propomos atuação em três frentes principais:

2.1. Fomento à Pesquisa e Documentação Projetual.

A política cultural deve fomentar a constituição de bancos de referências gráficas sistematizados. Diferente do registro puramente antropológico, trata-se de documentar com uma "lente projetual", catalogando estrutura, cor, ritmo e modularidade dos grafismos tradicionais. Isso cria matéria-prima qualificada e legítima para designers, criativos e indústrias nacionais.

2.2. Formação e Capacitação com Base Patrimonial.

Programas de formação técnica em DS, promovidos por instituições como o SENAI ou universidades, precisam incluir módulos sobre patrimônio brasileiro e propriedade intelectual coletiva. O modelo da "Oficina de Design de Superfície" é uma ação política replicável, transformando profissionais em agentes de mediação cultural que enxergam o entorno cultural como fonte de criação.

2.3. Articulação de Cadeias e Modelos de Governança.

---

[1] *Graduado em Educação Artística (Hab. em Artes Plásticas), pela UNIVERSO; Graduado em Design Gráfico, pela Univ. Estácio de Sá; Pós-graduado em Multimídia, pela UFF; MBA em Inteligência Artificial e Ciência de Dados, pela Faculdade SENAC (em andamento). E-mail: a.valentim@yahoo.com.br.*

A criação de mecanismos que regulamentem a colaboração entre designers, indústrias e comunidades é crucial. Isso inclui editais de cocriação, selos de certificação de origem e contratos-modelo que assegurem a repartição de benefícios.

3. Estudo de Caso Ilustrativo: Da Xilogravura do Cordel ao Tecido

Para materializar a proposta, tomamos a iconografia da literatura de cordel como referência.

Uma política voltada para o DS fomentaria:

1. Pesquisa: Catalogação dos clichês xilográficos sob a ótica do design.
2. Residência Criativa: Diálogo direto entre designers, xilogravadores e poetas.
3. Cocriação: Desenvolvimento de padrões para tecidos, papéis de parede ou embalagens inspirados nesse repertório.
4. Comercialização Ética: Venda dos produtos com percentual revertido a fundos de apoio aos mestres cordelistas.

Este modelo demonstra como o DS orquestra inovação estética e retorno econômico compartilhado.

4. Diretrizes Estratégicas

A integração do DS na agenda das políticas culturais organiza e qualifica o encontro entre cultura e mercado, garantindo soberania e ética. Como contribuição final, elencamos as seguintes diretrizes:

- Linhas Editoriais e Editais: Categorias específicas para pesquisa-aplicação em DS com base patrimonial em leis de incentivo.
- Institucionalização da Formação: Qualificação técnica nacional em “Design de Superfície com Base Cultural Brasileira”.
- Arranjos Produtivos Locais (APLs): Formação de hubs ligando artesãos, designers e indústrias locais.
- Protocolos Éticos: Criação de contratos-modelo para colaboração e repartição de benefícios via IPHAN.

O Design de Superfície deixa de ser mera técnica de estamparia para se tornar um instrumento de pertencimento cultural, materializando nas superfícies do cotidiano os símbolos da diversidade brasileira.

5. A Oficina de Design de Superfície como Laboratório de Mediação Cultural

Para além da fundamentação teórica, este projeto propõe a “Oficina de Design de Superfície e os Elementos Gráficos Semióticos da Cultura Popular Brasileira” como uma ação estratégica de política cultural de base. A oficina não se limita ao ensino técnico; ela opera como um laboratório de mediação onde o participante é estimulado a perceber e utilizar os signos e símbolos que compõem seu universo cultural, histórico e cotidiano.

O objetivo central desta oficina é o estudo da técnica do DS em diálogo com os elementos semióticos da cultura popular brasileira, com ênfase em suas manifestações regionais. Ao transpor esses elementos para padronagens, promovemos uma reflexão profunda sobre a identidade local, despertando o sentimento de pertencimento do cidadão ao seu grupo social.

A eficácia desta metodologia foi comprovada em experiências anteriores:

- Teresina (PI): Um participante desenvolveu uma padronagem inovadora a partir da lenda urbana do "Cabeça de Cuia", transformando um mito local em um produto de design com alto potencial identitário.
- São Paulo (SP): Através da Rede Nacional de Artes Visuais (FUNARTE-MinC), realizou-se um intercâmbio produtivo entre a técnica do DS e artistas locais de Stencil, resultando em linguagens plásticas híbridas e autênticas.
- Rio de Janeiro (RJ): oficina realizada no CRAB – Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro, contou com mais de 200 participantes das mais variadas matizes profissionais (arquitetos, designers, artesãos, estilistas etc).

Mais do que uma técnica de estamparia, a oficina é um instrumento de qualificação e inserção no mercado de trabalho, conscientizando o criador sobre a importância de utilizar suas vivências culturais como matéria-prima para a inovação.

6. Conclusão e Propostas de Diretrizes Políticas

A integração do Design de Superfície na agenda das políticas culturais brasileiras visa revestir o cotidiano nacional com suas próprias narrativas. O DS revela-se um campo estratégico onde o Estado atua como facilitador de encontros produtivos entre a tradição e a inovação.

Como diretrizes finais, reiteramos a necessidade de:

1. Institucionalizar programas de formação técnica em Design de Superfície com Base Cultural Brasileira em parceria com o Sistema S.
2. Desenvolver protocolos éticos e contratos-modelo para garantir a repartição de benefícios e o respeito à autoria das comunidades detentoras.
3. Fomentar a internacionalização desse design por meio da ApexBrasil, posicionando-o como diferencial competitivo do "Brasil Criativo".

Ao trazer a iconografia popular para a superfície dos objetos utilitários, realizamos uma operação de autorreconhecimento, afirmando que nossa cultura visual é matéria-prima viva para um desenvolvimento sustentável e democraticamente brasileiro.

"O Design de Superfície é o que torna o ambiente humano visualmente amigável e funcional, unindo a sensibilidade do artista à precisão exigida pela produção industrial."

Zorávia Bettiol

Referências Bibliográficas

RUBIM, Renata. *Desenhando a Superfície: Design Têxtil no Brasil*. São Paulo: Rosari, 2005.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. *Design de Superfície*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

LOPES, Goya; BRAGA, Gustavo. *Imagens da Diáspora: Goya Lopes Design Têxtil*. Salvador: Solisluna, 2015.

BETTIOL, Zorávia. Design de Superfície. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MOURA, Mônica (Org.). *Design de Superfície*. São Paulo: Rosari, 2005.

PIRES, Dorotéia Baduy (Org.). *Design de moda: olhares diversos*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2008.

NEVES, Marizilda dos Santos. *Design de Superfície: as linguagens da estamparia*. In: MOURA, M. (Org.). *Design de Superfície*. São Paulo: Rosari, 2005.

CONTRIBUIÇÃO ECONÔMICA DA CULTURA NO BRASIL: UM ENFOQUE PELA ÓTICA DA RENDA

Leonardo Athias [1]
João Hallak Neto [2]

RESUMO:
Para medir a contribuição econômica da cultura a partir da renda gerada, foram utilizadas as informações de trabalho e rendimento de um conjunto de pesquisas do IBGE: PAS, PIA e PNAD Contínua. A escolha de atividades seguiu as experiências de outros países latino-americanos e considerou um recorte mais restrito que outros utilizados para medir a economia cultural e criativa no Brasil. Estimou-se um valor adicionado bruto (VAB) para a cultura de R$ 67,7 bilhões, em 2013, e de R$ 114,9 bilhões, em 2023, o que representou 1,49% do VAB em 2013 e 1,20% em 2023. Em relação ao PIB, teve-se 1,27% em 2013 e 1,05% em 2023. A retração no período deveu-se ao movimento de alguns setores, como os relacionados ao editorial e à televisão, ao mesmo tempo que outros mostraram avanços, como Apresentações artísticas e celebrações e Design e serviços criativos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura, economia criativa, PIB, valor adicionado, conta-satélite

Introdução[3]

A medida da contribuição econômica da cultura serve a diferentes fins e enfrenta inúmeros desafios, passando pela delimitação do que seria considerado cultura e pela dificuldade em se obter dados desagregados e atualizados para esta mensuração. Fala-se, muitas vezes na medição do "PIB da cultura" ou do "PIB da cultura e das indústrias/economia criativa(s)", sendo que para estimar o Produto Interno Bruto (PIB) é necessário o devido rigor conceitual: seguir codificações internacionais, realizar harmonizações para sua utilização em comparações internacionais ou em uma série histórica coerente, evitar dupla contagem da produção e da renda etc.

[1] Pesquisador do IBGE, Coordenador do Sistema de Informações e Indicadores Culturais desde 2017, doutor em ciência política pela Universidade Bordeaux IV (França), leonardo.athias@ibge.gov.br
[2] Pesquisador do IBGE, doutor em economia pela UFRJ, joao.hallak@ibge.gov.br
[3] O IBGE não se responsabiliza por opiniões, informações, dados e conceitos contidos neste texto, que são de exclusiva responsabilidade dos autores. Todas as informações utilizadas cuja fonte seja o IBGE respeitaram rigorosamente o sigilo estatístico a que a instituição está sujeita.

Alguns países conseguiram avançar na construção da contas-satélite, instrumentos completos que permitem o detalhamento do setor e o cálculo de sua contribuição na renda total gerada na economia,[4] variando em escopo e a regularidade da produção.[5] Na América Latina, destacam-se a Colômbia e o México, com diversas edições, mas também houve produção na Argentina, na Costa Rica, no Equador, no Peru e no Uruguay (Convenio..., 2015; Sicsur..., 2023). No Brasil, houve esforços nos anos 2000-2010, mas esbarrou em entraves relacionados a coordenação interinstitucional, rotação de equipes e falta de continuidade. Ao mesmo tempo, houve um avanço relevante com a produção do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) por parte do IBGE, atualmente com sete edições publicadas, com primeira edição datada de 2006 (ano de referência 2003).[6] O Sistema busca evidenciar diversas dimensões da cultura a partir dos dados do IBGE e outras fontes relacionadas à contabilidade pública, como número de empresas, ocupação, despesas públicas, despesas das famílias, comércio exterior etc. Trata-se de um esforço constante e inovador, iniciado mesmo antes da conclusão do marco referencial de estatísticas culturais (Unesco..., 2009).

Na ausência de uma conta satélite de cultura para a mensuração da contribuição do setor cultural na renda nacional, destacam-se alguns esforços alternativos de aproximação deste resultado como o que está proposto aqui. Algumas iniciativas, como as realizadas pela FIRJAN e pelo Itaú Cultural,[7] serão referenciadas na discussão desse artigo.

---

[4] "Las Cuentas Satélite son sistemas de representación derivados de las Cuentas Nacionales, pero restringidos a un dominio particular (...) Las Cuentas Satélite representan un marco metodológico que permite organizar los aspectos económicos de un campo de estudio al seguir esquemas que se apoyan en los lineamientos del marco central de las Cuentas Nacionales." (Convenio…, 2015)

[5] A última versão publicada do manual internacional do Sistema de Contas Nacionais traz o capítulo 29 com conteúdo específico sobre as contas satélites (UN, 2008). Hallak Neto et al. (2018) abordam a temática no contexto do setor cultural no Brasil.

[6] A primeira edição foi feita a partir de parceria entre o IBGE e o Ministério da Cultura. Essa parceria gerou ainda duas outras edições, 2003-2005, publicada em 2007 e 2007-2010, publicada em 2013. Na sequência, o IBGE, em conformidade com o objetivo de produzir estatísticas de cultura para diversos usos, publicou mais quatro edições (2007-2018, 2009-2020, 2011-2022, 2013-2024), mantendo a periodicidade bianual desde 2019 (IBGE, 2025).

[7] Ver FIRJAN, 2025; Valialti et al., 2023; e https://www.itaucultural.org.br/observatorio/paineldedados/

A abordagem ora apresentada é uma tentativa inicial de medir a contribuição econômica da cultura,[8] certamente passível de ser aprimorada em trabalhos futuros, a partir da ótica da renda do Sistema de Contas Nacionais (SCN). A mensuração compreendeu os anos de 2013 e 2023, aproveitando a disponibilidade dos dados do SIIC e de outras fontes do IBGE, além de trazer uma perspectiva em um intervalo de 10 anos. O artigo está estruturado em mais quatro seções além dessa introdução: Metodologia, Resultados, Discussão e Conclusão.

Metodologia

Como dito, há variadas escolhas no que se inclui no conceito de cultura – ou cultura e indústrias/economia criativa(s) –, tanto que o IBGE regularmente publica notas metodológicas detalhadas, de forma a permitir a usuários compreender ou modificar o recorte de cultura, dando mais liberdade no uso dos resultados do SIIC, que se baliza no marco da Unesco de 2009. Na América latina, essa é uma das principais referências além das publicações do Convenio Andrés Bello (CAB). Segundo estudo feito pelo Mercosul Cultural (SICSUR):

> En la delimitación del campo cultural y los sectores considerados, todos los países toman como marco de referencia el MEC de Unesco 2009 y el CAB para la medición de la CSC. Todos los países con CSC implementada consideran los sectores artes escénicas y espectáculos artísticos, artes visuales, libros y publicaciones (denominado editorial en algunos casos), audiovisual y radio, y música (en Colombia denominada fonográfica). Además, la mayoría de los países incorporan los sectores diseño y educación cultural; algunos, patrimonio material; dos países consideran el sector Creación y derechos de autor y ningún país mide el sector de patrimonio inmaterial (SICSUR 2022, p. 37).

[8] Aqui "cultura" é entendida de forma ampla, incluindo setores que vieram a ser chamados criativos e pertencendo ao ecossistema cultural e criativo, tal como coloca o novo marco de estatísticas (UNESCO..., 2025).

Há desafios no uso dos sistemas de classificação, no caso a CNAE 2.0 e a CNAE 2.0 Domiciliar, esta última aplicada às pesquisas domiciliares do IBGE[9], pois há agregações de atividades eminentemente culturais com outras que podem ser classificadas como "não culturais", o que requer decisões de inclusão ou exclusão aproximadas. Da mesma forma, é necessário buscar ajustes para dar conta tanto do setor produtivo formal, como do informal, em que predominam um conjunto não desprezível de trabalhadores sem registro, sejam empregadores autônomos ou trabalhadores por conta própria.

Com isso em mente, buscou-se fazer um recorte similar ao preconizado pelo CAB, mapeado nos países membros e associados ao SICSUR (2023),[10] isso evita incorporar atividades periféricas[11] e/ou ambíguas (por exemplo: está se medindo moda ou confecção, gastronomia ou alimentação fora do lar?) e/ou de apoio (comércios variados, fabricação de equipamentos, tecnologia da informação e comunicação - TIC, atividades de engenharia e construção com algo de arquitetura incluída, entre outras). Quer dizer, aqui se buscou excluir atividades com uma menor parte de unidades produtivas eminentemente no recorte da cultura. Para tanto, o presente estudo utiliza como fonte as pesquisas estruturais por empresas do IBGE: Pesquisa Anual de Serviços (PAS) e Pesquisa Industrial Anual (PIA). Vale-se também da Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar Contínua (PNAD Contínua),[12] que traz informações tanto do trabalho principal quanto do secundário, para o caso das pessoas que possuem mais de uma ocupação.

Uma vez definido o escopo de atividades, o desafio passa a ser a mensuração propriamente dita da renda gerada pelo setor. A depender do conjunto de dados

[9] A CNAE 2.0 domiciliar faz algumas adaptações e simplificações em relação à CNAE 2.0, para otimizar a captação no contexto de entrevistas domiciliares. Mais detalhes podem ser obtidos nas notas técnicas do SIIC (IBGE, 2025).

[10] Atividades selecionadas nesses países, de forma geral, estão de acordo com o CAB e seguem a ISIC 4.0, que tem compatibilidade com a CNAE 2.0. Ver Anexos do SISCUR..., 2023 para detalhes sobre as atividades incluídas no CAB e nas contas-satélite dos países.

[11] Alguns países incluem um recorte amplo de produção, como a Colômbia: “Actividades manufactureras de la economía naranja”.

[12] A PNAD Contínua, à diferença das anteriores, consegue coletar informações dos ocupados informais. Ver as notas técnicas do SIIC para detalhes sobre essas operações estatísticas (IBGE, 2025).

disponíveis no sistema estatístico do País, o setor pode ser mensurado e analisado do ponto de vista da despesa (gasto), da produção ou da renda. A exemplo do cálculo do PIB para a economia como um todo, a mensuração por estas três óticas apresentará um mesmo resultado em relação à sua contribuição na economia. Assim, de uma perspectiva macroeconômica, o setor cultural pode ser analisado (a) pelo gasto com bens e serviços de cultura (ótica da despesa); (b) por meio da participação das atividades do setor cultural na composição do valor adicionado total da economia (ótica da produção); (c) pela participação do setor de cultura na geração de renda e de empregos no País (ótica da renda).

Devido à limitação de dados específicos para se mensurar a contribuição do setor cultural pela ótica da despesa e da produção, dá-se foco alternativamente neste estudo na participação do setor cultural pela ótica da renda, a partir das informações de trabalho e rendimentos do trabalho e do capital do setor cultural.

Em relação ao processo de alcançar a estimativa por esta via, a obtenção do VAB se dá pelo somatório de seus componentes: os salários e as contribuições sociais pagas pelas unidades produtivas aos trabalhadores do setor (remuneração do trabalho), os rendimentos dos trabalhadores por conta própria e dos empregadores autônomos (rendimento misto bruto - RMB) e o rendimento do capital empregado pelas unidades de produção que atuam no setor, que na linguagem técnica do Sistema de Contas Nacionais é chamado de Excedente Operacional Bruto (EOB). Há também uma pequena parcela de impostos recolhidos sobre a atividade produtiva, que completam a composição do VAB pela ótica da renda.

Dessa forma, a proposta é buscar o valor desses componentes a partir das pesquisas disponíveis que compreendam o que foi definido como setor cultural. A remuneração do trabalho e o RMB anuais são estimados a partir da massa de salários e contribuições sociais, que representa a anualização da remuneração média mensal multiplicada pelo total de pessoas ocupadas. O EOB está incluído no VAB das atividades econômicas selecionadas que são captadas pela PAS e pela PIA. Os impostos sobre atividade são estimados a partir de um percentual sobre a massa de remuneração

(salários e contribuições) paga aos trabalhadores. No Sistema de Contas Nacionais este percentual correspondeu a 2,41%, em 2013, e a 2,71% no último ano disponível, sendo tais percentuais utilizados como parâmetros para a estimativa.[13] Assim:

> **VAB = Remuneração dos empregados + RMB + EOB + Impostos sobre a atividade**
> Onde: Remuneração dos empregados é o montante de salários e contribuições sociais atribuídas ao empregado; RMB é o rendimento recebido pelos trabalhadores por conta própria e empregadores autônomos; EOB é o excedente operacional bruto destinado às empresas do setor e Impostos sobre a atividade, o montante de impostos desta natureza recolhidos pelo setor público.

O Quadro 1 detalha onde se encaixam as fontes para a construção do VAB do setor cultural. Detalha também os filtros de inclusão e exclusão para uso dos dados da PNAD Contínua, considerando que a remuneração dos empregados com carteira de trabalho assinada é mais bem captada pelas pesquisas por empresas do que pela pesquisa domiciliar, sendo as primeiras preferencialmente utilizadas quando houver as duas opções. Da mesma forma, para evitar dupla contagem nas pesquisas disponíveis, para atividades de serviços, excluiu-se da PNAD Contínua os empregadores em negócio/empresa com CNPJ a partir de 1 pessoa ocupada, e, para atividades industriais, excluiu-se a partir de 5 ocupados, uma vez que estes recortes estão representados no âmbito das pesquisas estruturais.[14]

Para complementar a medição do conjunto de atividades relacionadas a Educação e Capacitação além do que é captado pela PAS, faz-se uma aproximação a partir da informação de ocupação para professores de idiomas, música e artes ocupados

[13] Os impostos sobre atividade correspondem aos impostos e taxas exigidas para a realização da atividade produtiva. São divididos em Impostos sobre a folha de pagamento (Contribuição do salário-educação, Contribuição para Sesi, Sesc, Senai e Senac etc.) e Outros impostos e taxas sobre a produção (Taxa de fiscalização das telecomunicações, Taxa de vigilância sanitária, entre outras). Os parâmetros utilizados foram obtidos a partir das Tabelas de Recursos e Usos do SCN 2013 e 2021 (último ano da série de componentes do VAB divulgado) como percentual dos impostos sobre atividade sobre as remunerações das atividades agrupadas na categoria “Outras atividades de serviços”, onde está localizada a maior parte das atividades culturais consideradas na estimativa.

[14] O questionário da PNAD Contínua não investiga a quantidade de empregados do negócio/empresa para o trabalho secundário, dessa forma, faz-se o filtro para 1 empregado ou mais tanto para atividades de serviço como industriais.

no setor público ou setor educacional (divisões 84 e 85 da CNAE Domiciliar), independentemente da posição na ocupação.[15] "Atividades ligadas ao patrimônio cultural e ambiental" não fazem parte do âmbito das pesquisas por empresas, dessa forma, foram totalmente calculadas a partir da PNAD Contínua.[16]

Quadro 1 - Detalhamento de ocupados no setor cultural, variável e fonte de dados dos componentes da estimativa do VAB pela ótica da renda

Posição na ocupação e existência de CNPJ	Variável	Fonte
Empregado no setor privado com carteira de trabalho assinada	Remuneração e EOB	PAS e PIA
Empregado no setor privado sem carteira de trabalho assinada	Remuneração	PNAD Contínua
Empregado no setor público com carteira de trabalho assinada	Remuneração	PNAD Contínua
Empregado no setor público sem carteira de trabalho assinada	Remuneração	PNAD Contínua
Militar e servidor estatutário	Remuneração	PNAD Contínua
Empregador em empreendimento sem CNPJ	Rendimento	PNAD Contínua
Empregador em empreendimento com CNPJ	Rendimento e EOB	PNAD Contínua*, PAS e PIA
Trabalhador por conta-própria	Rendimento	PNAD Contínua
Ocupações independentemente da posição	**Variável necessária**	**Fonte**
Outros professores de idiomas, música e artes**	Rendimento	PNAD Contínua
Atividades independentemente da posição	**Variável necessária**	**Fonte**
Atividades do patrimônio cultural e natural***	Rendimento	PNAD Contínua

* Para atividades de serviço, exclusive em negócio/empresa a partir de 1 ocupado (trabalho principal e secundário). Para atividades industriais, exclusive a partir de 5 ocupados para o trabalho principal e a partir de 1 ocupado para o trabalho secundário.
** Ocupados em atividades ligadas ao setor público ou educação.
*** Patrimônio não é coberto por PAS ou PIA, sendo a PNAD Contínua a única fonte.
Fonte: Elaboração própria.

[15] Ocupados das divisões 84 e 85 cobriam mais de 85% desses professores identificados na PNAD Contínua em 2023. Em paralelo, desconsiderou-se possível sobreposição de atividade da CNAEDOM 85029 "Outras atividades de ensino" com 8592 e 8593 cobertas pela PAS. Menos de 20% dos ocupados eram assalariados com carteira ou empregadores com CNPJ. Ademais, decidiu-se deixar de fora outras ocupações não diretamente coletadas pelas atividades, como por exemplo Arquitetos, pois podem estar atuando em setores não culturais e isso confundiria a medida almejada aqui.

[16] Essas atividades poderiam ser exploradas também ou alternativamente a partir do Cadastro Central de Empresas - CEMPRE para organizações formais, mas houve em 2022 uma ruptura metodológica na captação do e-social e consequentemente no CEMPRE, inviabilizando uma série temporal sob os mesmos critérios. Optou-se então por utilizar apenas a PNAD Contínua.

As informações das atividades selecionadas a partir da PAS e da PIA, organizadas segundo os domínios culturais, preconizados pelo Marco Conceitual da Unesco (2009), são apresentadas no Quadro 2.

Quadro 2 - Atividades selecionadas das pesquisas estruturais - PAS e PIA

Domínio (UNESCO 2009)	Nome da atividade	Código CNAE	Fonte
B. Apresentações artísticas e celebrações	Atividades de gravação de som e de edição de música	5920	PAS
	Atividades artísticas, criativas e de espetáculos	9001 e 9002	PAS
	Gestão de espaços para artes cênicas, espetáculos e outras atividades artísticas	9003	PAS
	Fabricação de instrumentos musicais	3220	PIA
C. Artes visuais e artesanato	Atividades fotográficas e similares	7420	PAS
	Lapidação de gemas e fabricação de artefatos de ourivesaria e joalheria	3211	PIA
	Fabricação de bijuterias e artefatos semelhantes	3212	PIA
	Fabricação de brinquedos e jogos recreativos	3240	PIA
D. Livros e imprensa	Edição e edição integrada à impressão	5811, 5812, 5813, 5821, 5822 e 5823	PAS
	Agências de notícias e outros serviços de informação	6391 e 6399	PAS
E. Mídias audiovisuais e interativas	Atividades de produção cinematográficas, produção de vídeos e de programas de televisão	5911, 5912, 5913, 5914	PAS
	Atividades de rádio	6010	PAS
	Atividades de televisão aberta	6021	PAS
	Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura	6022	PAS
	Operadoras de televisão por assinatura	6141, 6142, 6143	PAS
	Aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares	7722	PAS
F. Design e serviços criativos	Serviços de arquitetura	7111	PAS
	Agenciamento de espaços para publicidade, exceto em veículos de comunicação	7311 e 7319	PAS
	Design e decoração de interiores	7410	PAS
	Aluguel de objetos do vestuário, joias e acessórios	7723	PAS
H. Esportes e recreação	Parques e atividades de recreação e lazer	9321 e 9329	PAS
Educação e capacitação	Ensino de arte e cultura	8592	PAS
	Ensino de idiomas	8593	PAS

Fonte: Elaboração própria, com base no SIIC (IBGE, 2025).

O Quadro 3 traz atividades (CNAE Domiciliar 2.0) e ocupações (COD) selecionadas cobertas pela pesquisa PNAD Contínua:

Quadro 3 - Atividades e ocupações selecionadas da pesquisa domiciliar - PNAD Contínua

* Atividades industriais.
Fonte: Elaboração própria, com base no SIIC (IBGE, 2025).

Como dito, essa primeira medição faz uso de dados das pesquisas PAS, PIA e PNAD Contínua e do Sistema de Contas Nacionais para os anos de 2013 e 2023. Os dados da PAS e da PIA vieram do plano tabular do SIIC,[17] os dados da PNAD Contínua foram calculados a partir dos microdados da pesquisa[18] e os dados do Sistema de Contas Nacionais, obtidos no SIDRA.[19]

Finalmente, seguindo a lógica de construção das contas-satélite (e.g., IBGE, 2024), será calculada a proporção do recorte da cultura no total do valor adicionado, o que se justifica pois os impostos sobre os produtos, incluídos apenas no cálculo do PIB, oneram a venda final, não as atividades econômicas. Esse imposto é atribuído ao consumo/uso do produto e é relacionado às diversas etapas da cadeia produtiva. Ao mesmo tempo, para comparação com estimativas de outras fontes, também se utilizará o PIB como denominador para o cálculo da contribuição percentual da cultura.

[17] https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/cultura-recreacao-e-esporte/9388-indicadores-culturais.html
[18] Ver https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/17270-pnad-continua.html?=&t=microdados
[19] Ver https://sidra.ibge.gov.br/Tabela/1846#resultado

Resultados

A partir do recorte de cultura realizado, que tem cobertura diferenciada de atividades (e ajustes pela ocupação) entre PAS e PIA por um lado e PNAD Contínua pelo outro, tal como os Quadros 2 e 3 evidenciaram, foi possível estimar o pessoal ocupado pelas pesquisas por empresas e pela PNAD Contínua. Para o total da cultura, chegou-se a 1,38 milhões de pessoas, em 2013, e 1,53 milhões, em 2023 (Tabela 1). A proporção representada pela PNAD Contínua subiu de 60,8%, em 2013, para 71,1%, em 2023, com maior representação em "Apresentações artísticas e celebrações" (91,7% em 2023) e "Design e serviços criativos" (84,2% em 2013), abarcando profissionais de publicidade, uma atividade com alto nível de informalidade (IBGE, 2025, Tabela 6.14).

Tabela 1 - Pessoal ocupado segundo os domínios e a distribuição por fontes de dados - Brasil - 2013-2023

Ano	Domínio (UNESCO 2009)	Pessoal ocupado				
		por fonte (n. absoluto)		Total	por fonte (distribuição %)	
		PAS+PIA	PNAD Contínua		PAS+PIA	PNAD Contínua
2013	A. Patrimônio natural e cultural	-	51.781	51.781	-	100,0
	B. Apresentações artísticas e celebrações	36.530	304.494	341.024	10,7	89,3
	C. Artes visuais e artesanato	72.682	30.360	103.242	70,6	29,4
	D. Livros e imprensa	109.722	34.021	143.743	76,3	23,7
	E. Mídias audiovisuais e interativas	161.506	57.848	219.354	73,6	26,4
	F. Design e serviços criativos	50.238	118.478	168.716	29,8	70,2
	H. Esportes e recreação	37.552	83.602	121.154	31,0	69,0
	Educação e capacitação	73.003	159.253	232.256	31,4	68,6
	Total	**541.433**	**839.837**	**1.381.270**	**39,2**	**60,8**
2023	A. Patrimônio natural e cultural	-	22.162	22.162	-	100,0
	B. Apresentações artísticas e celebrações	32.914	365.140	398.054	8,3	91,7
	C. Artes visuais e artesanato	56.566	36.491	93.057	60,8	39,2
	D. Livros e imprensa	64.629	22.127	86.756	74,5	25,5
	E. Mídias audiovisuais e interativas	121.494	96.671	218.165	55,7	44,3
	F. Design e serviços criativos	59.032	315.502	374.534	15,8	84,2
	H. Esportes e recreação	37.411	49.566	86.977	43,0	57,0
	Educação e capacitação	69.006	176.864	245.870	28,1	71,9
	Total	**441.052**	**1.084.523**	**1.525.575**	**28,9**	**71,1**

Fontes: IBGE, Pesquisa Anual de Serviços, Pesquisa Industrial Anual e PNAD Contínua.

Como resultado da metodologia apresentada foi estimado um VAB para a cultura de R$ 67,7 bilhões, em 2013, e de R$ 114,9 bilhões, em 2023, o que representou uma participação no VAB total da economia brasileira de 1,49%, em 2013, e 1,20%, em 2023. Em relação ao PIB, este resultado representou 1,27%, em 2013, e 1,05%, em 2023 (Tabela 2).

A Tabela 2 mostra também a heterogeneidade na evolução durante o tempo segundo os domínios, com perda da contribuição para o domínio "Patrimônio natural e cultural", "Artes visuais e artesanato", "Livros e imprensa" e "Mídias audiovisuais e interativas" (o maior domínio em termos de VAB). Este último inclui atividades como TV aberta e por assinatura, o que tiveram perda de dinamismo econômico antes novas mídias (como as oferecidas pela Internet). Ao mesmo tempo e em compasso com outros resultados já divulgados (IBGE, 2025), há ganho na contribuição para "Apresentações artísticas e celebrações" e "Design e serviços criativos". O recorte para "Esporte e recreação" e "Educação e capacitação" mostram relativa estabilidade entre 2013 e 2023.

Tabela 2 - Contribuição econômica da cultura no VAB e no PIB, segundo domínios, 2013/2023
(Valores absolutos R$ milhões, participação em %)

Domínio (UNESCO 2009)	Remuneração + EOB (PIA)	Remuneração + RMB (PNAD Contínua)	Imposto sobre atividade***	VAB Cultura (R$ milhões)	Participação (%) VAB total*	Participação (%) PIB**
2013						
A. Patrimônio natural e cultural	-	1.355	27	1.382	0,03	0,03
B. Apresentações artísticas e celebrações	2.255	5.860	39	8.154	0,18	0,15
C. Artes visuais e artesanato	3.324	549	31	3.904	0,09	0,07
D. Livros e imprensa	8.859	873	105	9.837	0,22	0,18
E. Mídias audiovisuais e interativas	26.404	1.227	176	27.807	0,61	0,52
F. Design e serviços criativos	5.423	3.834	50	9.307	0,20	0,17
H. Esportes e recreação	1.115	1.146	19	2.280	0,05	0,04
Educação e capacitação	1.805	3.179	49	5.033	0,11	0,09
Total	**49.185**	**18.023**	**496**	**67.704**	**1,49**	**1,27**
2023						
A. Patrimônio natural e cultural	NA	1.160	26	1.186	0,01	0,01
B. Apresentações artísticas e celebrações	5.734	16.007	180	21.922	0,23	0,20
C. Artes visuais e artesanato	4.597	840	53	5.490	0,06	0,05
D. Livros e imprensa	10.723	1.212	132	12.068	0,13	0,11
E. Mídias audiovisuais e interativas	26.745	6.262	343	33.350	0,35	0,30
F. Design e serviços criativos	10.413	16.071	207	26.691	0,28	0,24
H. Esportes e recreação	3.559	1.184	35	4.777	0,05	0,04
Educação e capacitação	2.670	6.729	67	9.466	0,10	0,09
Total	**64.441**	**49.465**	**1.042**	**114.949**	**1,20**	**1,05**

* O VAB foi R$ 4.553.759 milhões, em 2013, e R$ 9.558.539 milhões em 2023, valores correntes.
** PIB foi R$ 5.331.619 milhões em 2013 e R$ 10.943.344 milhões em 2023, valores correntes.
*** Estimado em 2,41% (2013) e 2,71% (2023) dos salários e outras remunerações de PAS e PIA e da massa salarial da PNAD Contínua, exclusive RMB.
Fontes: IBGE, Pesquisa Anual de Serviços, Pesquisa Industrial Anual, PNAD Contínua e Contas Nacionais Trimestrais.

Destaca-se também, no período, um ganho de importância da contribuição à economia capturada pela PNAD Contínua, pois os resultados oriundos dessa pesquisa representaram 26,6% da estimativa de VAB, em 2013, e 43,0%, em 2023, alinhada com o observado em pessoal ocupado a partir da Tabela 1. O Rendimento e o EOB vindos de PAS e PIA representaram 72,6%, em 2013, e 56,1%, em 2023, enquanto os impostos sobre atividade representaram 0,7%, em 2013, e 0,9% em 2023. No período, os maiores crescimentos da massa salarial a partir da PNAD Contínua ocorreram em “Mídias audiovisuais e interativas” e “Design e serviços criativos”, nesse último cobrindo a atividade de publicidade, que tem mostrado grande dinamismo na última década, embora com persistente informalidade (ver também IBGE, 2025, Tabela 6.14).

Discussão

O propósito aqui foi utilizar um recorte representando o setor cultural, sabidamente menos abrangente que os relacionados à economia criativa de FIRJAN (2025) e Itaú Cultural, cuja metodologia e cálculos estão descritos em Valiati et al. (2023). Ambas essas medições incluem outras atividades com alto valor adicionado, como as relacionadas a software e telecomunicações.

Aqui foram incluídas as contribuições do trabalho informal, diferentemente de FIRJAN, e se buscou incluir fontes mais estabelecidas e tradicionais em cada recorte, PAS e PIA para a remuneração dos empregados com carteira assinada e EOB, e PNAD Contínua para o rendimento dos trabalhadores informais e parte dos formais não cobertos por PAS e PIA. É um refinamento inovador ante as fontes consultadas.

FIRJAN estimou, a partir da massa salarial na RAIS, a participação da Indústria Criativa na economia brasileira em 3,59% do PIB em 2023 (R$ 393,3 bilhões). Não foi disponibilizada a lista de atividades consideradas (CNAEs), mas há a indicação que sob a Ótica da Produção, a taxa de participação da Indústria Criativa na economia brasileira apresentou tendência de crescimento desde meados da década de 2000. “Em 2023, a participação do PIB Criativo no PIB do país chegou a 3,59%, totalizando R$ 393,3

bilhões." (FIRJAN, 2025, p.11). Segundo a mesma pesquisa, em 2013, o resultado alcançado foi de 2,56% (FIRJAN, 2025, p.16).

O artigo de Valiati et al. (2023) explicita uma abordagem original pela ótica da renda, mas foi difícil compreender todas as decisões pelas explicações descritas no texto. Como aqui, a metodologia procura combinar a estimativa de salários e do EOB. Entretanto, o artigo cita a utilização da receita bruta de PAS e PIA, o que pode levar a uma superestimativa do resultado, pois a receita bruta corresponde à renda gerada somada aos custos de produção, sendo que estes não fazem parte dos componentes do VAB sob a ótica da renda. O artigo descreve também (p.82) que "para calcular a ML [massa de lucros], foi extraído o total de empresas das Ecic [Economia da cultura e das indústrias criativas] da Rais", o que pode diferir da informação de “salários e outras remunerações” disponível nessa fonte, pois não inclui estimativa de lucros (ou EOB). Valiati et al. incluem informação de aluguéis das atividades culturais, o que não parece adequado à medição pela renda, uma vez que os aluguéis pagos se encontram contabilizados nos custos de produção e os aluguéis recebidos já são contabilizados na produção, e consequentemente, no valor adicionado e no EOB das empresas. Em termos de resultados (p. 88 e p. 93), chega a 3,11% do PIB, em 2020, com estimativa de 2,72%, em 2012. A composição em 2020 seria: massa de lucros (2,04%); impostos (0,86%); massa salarial (0,20%), digital (0,01%) e Lei Rouanet (0,0001%).

Em termos de tendência, a medição do presente artigo, com 1,26% do PIB, em 2013, e 1,04% do PIB, em 2023, mostra retração, o que difere de FIRJAN (2025) e Valiati et al. (2023). Como dito, o recorte aqui é mais restrito e não inclui algumas atividades representativas em valor adicionado, mas que têm conexão indireta ou parcial com as definições de setor cultural mais recorrentes. São atividades que mostraram dinamismo nos últimos anos, como as ligadas a *software* e à Internet.

Em termos de tamanho da contribuição, o escopo bem mais restrito no presente artigo em relação ao SIIC, a FIRJAN ou a Itaú Cultural, quer dizer, não incluindo comércio, atividades relacionadas a TIC, ao vestuário etc. dificulta uma comparação mais direta com as duas referências supracitadas. Em contraponto, utilizando o total do

que foi captado em relação ao valor adicionado nas pesquisas por empresas no SIIC (incluindo comércio, serviços e indústria, atividades em domínios centrais e periféricos), chega-se a 387,9 bilhões (IBGE, 2025, Tabela 2.8), o que representou cerca de 4,1% do VAB e 3,5% do PIB, em 2023, valores mais próximos aos estimados por FIRJAN e Valiati et al. Em relação a 2013, correspondeu a R$199,1 bilhões, representando cerca de 4,4% do VAB e 3,7% do PIB. O cálculo a partir do SIIC com "Atividades culturais centrais" chega a 1,45% do VA e 1,27% do PIB, em 2023, e 1,67% do VAB e 1,42% do PIB, em 2013, valores próximos aos encontrados no presente artigo, corroborando a coerência do recorte utilizado aqui.

Ao comparar com alguns outros países latino-americanos, a ordem de magnitude dos resultados aqui apresentados não destoa: o “Valor agregado bruto cultural” na Argentina foi estimado em 1,8% do total em 2023.[20] A Colômbia na sua “Conta-satélite de cultura y economia creativa” chegou a 2,87% do VAB.[21] O Mexico estimou em 2,7% do PIB em 2023[22], e a Costa Rica calculou o PIB cultural em 1,7% em 2020.[23]

Ademais, a medição da contribuição da cultura na economia serve para direcionar políticas e é um balizador da adequação ou inadequação percebida no gasto público. Com dados de despesas públicas compilados pelo SIIC (IBGE, 2025, Tabela 3.2), teve-se para a despesa na função cultura, na soma das três esferas de governo, um total de R$ 18,9 bilhões em 2023, representando cerca de 0,38% da despesa pública total, com a ressalva que 2023 se mostrou um ano excepcional na série, pois houve maiores aportes públicos relacionados às políticas de fomento, aumentando o valor total (R$ 18,9 bilhões) que situou-se bem acima dos valores vistos entre 2013 e 2021 (sempre abaixo de R$ 10 bilhões). Em 2013 foram cerca de R$ 8,5 bilhões ou 0,40% da despesa pública total. Assim, o volume destinado em torno de 0,40% da despesa pública para cultura, que representa menos de 0,20% do PIB, é significativamente inferior ao

[20] https://sinca.gob.ar/CuentaSatelite.aspx
[21] https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cuentas-nacionales/cuentas-satelite/cuenta-satelite-de-cultura-en-colombia/cuenta-satelite-de-economia-cultural-y-creativa-csecc-2022-2024pr
[22] https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/
[23] https://sicultura-live.s3.amazonaws.com/public/2024-12/resumen-ejecutivo.pdf

tamanho estimado para o setor cultural/criativo tanto nesta como em outras medições, todas acima de 1% do PIB.

Conclusão

O presente exercício pode ser refinado de diversas maneiras, tais como aumentar a abrangência temporal e avançar na medição de atividades indiretamente relacionadas à cultura. Também há oportunidade de incluir mais informação relacionada à educação cultural, tal como preconiza o CAB.

Para além de refinar a mensuração, outra perspectiva para o estudo é avançar em recortes regionais a partir da ótica da despesa, com o uso de pesquisas de consumo, tais como a Pesquisa Orçamentos Familiares (POF), do IBGE. O conhecimento da distribuição territorial da atividade cultural em um país heterogêneo e desigual como o Brasil trará insumos fundamentais para a elaboração de políticas públicas descentralizadas ligadas ao tema. Regionalizar os resultados a partir da distribuição renda não pareceu coerente, pois tenderia a inflar artificialmente a contribuição de centros onde as estruturas produtivas e administrativas de empresas de maior porte estariam concentradas, como o caso da região Sudeste. A avaliação pela ótica da despesa indicará com mais precisão o local em que a atividade cultural foi demandada e, consequentemente, produzida. Também será relevante revisitar o recorte de atividades com a migração para a CNAE 3.0, prevista para 2027-2028. São aperfeiçoamentos que reforçarão a compreensão de um setor vital para a economia e a sociedade brasileiras.

Referências Bibliográficas

CONVENIO ANDRES BELLO. Guía metodológica para la implementación de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica. Bogotá: CAB, 2015. https://convenioandresbello.org/wp-content/uploads/2019/05/guia_metodologica_digital-final.pdf

IBGE. Conta-satélite de saúde: Brasil: 2010-2021. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102075

IBGE. Sistema de informações e indicadores culturais 2013-2024. Rio de Janeiro: IBGE, 2025. https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102244

FIRJAN. Mapeamento da Indústria Criativa 2025. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2025. https://observatorio.firjan.com.br/inteligencia-competitiva/mapeamento-da-industria-criativa-2025

HALLAK, J.; PALIS, R.; SARAMAGO, H. O sistema de contas nacionais - núcleo central, contas-satélite e a mensuração das atividades culturais. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 23, 2018. https://a.co/d/030KmEEN

RODRIGUES, C. Conta Satélite de Cultura e Audiovisual: história, conceitos e experiências internacionais. Políticas Culturais Em Revista, 18(2), 2026, p. 42-66. https://doi.org/10.9771/pcr.v18i2.66190

SICSUR. Estado de situación regional de los principales proyectos estadísticos del MERCOSUR Cultural. Buenos Aires: SICSUR, 2023. https://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=3485

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. The 2009 Unesco framework for cultural statistics (FCS). Montreal: UIS, 2009. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000191061

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. 2025 UNESCO framework for cultural statistics, Part I: concepts and definitions. Montreal: UIS, 2025. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000395490

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. 2025 UNESCO framework for cultural statistics, Part II: a classification guide. Montreal: UIS, 2025. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000395491

VALIATI, L.; LANG, F.; MÖLLER, G.; SARON, E. Produto Interno Bruto da Economia da Cultura e das Indústrias Criativas: uma abordagem pela ótica da renda. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 34, 2023. https://a.co/d/05Qemv27

UNITED NATIONS (UN). System of National Accounts 2008 [SNA-2008]. New York: UN, 2009.

MESA XXIV

Cultura Digital e acervos

ACERVOS DIGITAIS DE CULTURA, HÓSPEDES INDESEJADOS NAS MÍDIAS SOCIAIS, DONOS DA CASA NO FEDIVERSO

José Murilo Costa Carvalho Junior.[1]
Cochise César de Monte Carmo[2]

RESUMO:
Apresentamos os esforços de aproximação do Fediverso realizados pela Coordenação de Arquitetura da Informação Museal do Ibram-Museus, contextualizando este movimento no histórico das políticas de Cultura Digital do MinC, e o debate urgente sobre a soberania digital nos ambientes digitais. O Fediverso é uma rede social federada já existente, à qual instituições culturais podem agregar seus serviços e canais de comunicação. A federação é a estratégia para permitir efeitos de rede sem a necessidade de gigantescas estruturas de hospedagem de sites. A iniciativa parte das plataformas WordPress e Tainacan, amplamente usadas por instituições de guarda de acervos digitais de cultura, e propõe reflexões sobre as vantagens do uso do Fediverso em termos de soberania digital, acesso ao público e preservação da memória para estas instituições.
PALAVRAS-CHAVE: Tainacan, Fediverso, cultura digital.

SOBERANIA E CULTURA DIGITAIS

Desde a revelação, em 2018, da manipulação eleitoral em massa perpetrada pela Cambridge Analytica (ZUBOFF, 2021, capítulo 17, numeração irregular), a questão da soberania nacional no ambiente transnacional das mídias sociais tem ganhado importância crescente. Essa pauta passou por episódios dramáticos, como o embate entre plataformas de mídias sociais e o Ministério da Justiça, por ocasião da onda de ataques violentos a escolas, em abril de 2023, e o bloqueio ao Twitter, atualmente X, pela justiça brasileira, em agosto de 2024. Para nós da Cultura, é importante retomar o que talvez, seja o marco zero da discussão no Brasil: quando o Facebook, que ainda não se chamava Meta, censurou uma foto de divulgação do projeto Brasiliana Fotográfica, da Fundação Biblioteca Nacional, publicada pelo Ministério da Cultura, em 2015. A

[1]Especialista em políticas públicas para a internet. Desenvolveu os primeiros sites institucionais brasileiros no antigo MARE, trabalhou com Informação e Difusão Científica na Web no MCT, e com Cultura Digital no MinC. Coordena a Arquitetura da Info Museal no Ibram, e implementa o Projeto Tainacan. E-mail: jose.murilo@museus.gov.br.
[2]Doutorando em História pela UFRGS, mestre em Estudos Literários pela UFMG, graduado em História pela UEMG e servidor de carreira do Instituto Estadual do Livro RS. E-mail: cochisecesar@zoho.com.

foto, de 1909, retrata um casal de indígenas botocudos e foi removida por “violar os termos de uso” da plataforma ao mostrar os seios da mulher.

Imagem 1: Foto censurada pelo Facebook em 2015. (Grabe, 1909)



Para Juca Ferreira, então ministro da Cultura, o acontecimento foi uma afronta à soberania brasileira. “Para nós é grave, porque é uma agressão à nossa soberania, à nossa legislação. […] Em nenhum momento, o Facebook recebeu o aval para censurar o Estado brasileiro ou o Ministério da Cultura.” (FERREIRA, *apud* SOUZA, 2015). É importante resgatar o pioneirismo da cultura na defesa da soberania digital porque ele demonstra que, nessa seara, ela ocupa o papel especial de primeira vítima e campo de batalha privilegiado.

Também não podemos deixar de ressaltar que a foto foi publicada porque uma instituição cultural, a Biblioteca Nacional, que mantém a Brasiliana Fotográfica, estava cumprindo sua missão institucional de divulgar seu acervo digital e valorizar a diversidade cultural brasileira. O fato de ela ser censurada mostra o que acabamos por

nos acostumar: que existem limites estritos para a diversidade cultural brasileira nas mídias sociais capitalistas.

> Para nós é grave, porque é uma agressão à nossa soberania, à nossa legislação. É um desrespeito à nossa diversidade cultural e aos índios do Brasil. Se os índios não podem aparecer como são, o recado é que precisam se travestir de não indígenas, o que é uma crueldade muito grande. (FERREIRA, *apud* SOUZA, 2015)

> Para ele, [Juca Ferreira] a atitude foi um desrespeito à legislação brasileira, ao Estatuto Indígena e também às regras da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que pregam a diversidade de manifestações culturais e o respeito às singularidades. (LEAL, 2015)

Quando a foto foi censurada, já existiam debates, ações e projetos sobre cultura digital, assim como o movimento Software Livre já debatia a soberania digital, porém os debates estavam relativamente desconectados. A censura da foto, subitamente, trouxe o debate sobre soberania digital do software livre para a discussão dos meios de publicação da cultura digital.

No movimento da cultura digital o foco era incentivar a investigação, a criação de obras e meios de publicação para a cultura digital, e a discussão sobre soberania era, quando muito, marginal. No livro CulturaDigital.br (SAVAZONI, COHEN, 2008), por exemplo, a palavra “soberania” aparece apenas duas vezes, no mesmo capítulo e abordando a necessidade dos estados se adaptarem à redução de sua soberania.

Por outro lado, as discussões e políticas no campo do software livre giravam em torno dos aplicativos usados, da infraestrutura de produção, e não de circulação de conteúdos. De lá para cá, o debate sobre aplicativos e infraestrutura ainda se mostra muito necessário diante do fato do estado brasileiro gastar dezenas de bilhões com tecnologias proprietárias estrangeiras (SILVA *et al*.,2025), nuvens computacionais, que não só extraem riqueza do Brasil como tornam o estado vulnerável a espionagem, como ficou comprovado com os vazamentos do WikiLeaks, no mesmo 2015.

Pode-se dizer que, a partir desses acontecimentos os acervos digitais de cultura começam a ser entendidos como hóspedes indesejados nas mídias sociais: as regras pelas quais elas operam são incompatíveis com a missão das instituições culturais. O

debate sobre a soberania digital no campo cultural se concentra no controle dos espaços digitais de circulação simbólica e, hoje, temos as instituições culturais brasileiras à mercê dos termos de uso e algorítimos estrangeiros, privados e com objetivos antagônicos. Para além da necessidade urgente de regulação dessas plataformas, existe outra necessidade urgente: a de construirmos espaços digitais autônomos, soberanos, alternativos, alinhados, não só à legislação nacional, mas à missão das instituições culturais. O projeto Brasiliana Museus busca atuar sobre esta necessidade ao promover o uso do Fediverso pelas instituições que detém acervos digitais de cultura e suas comunidades.

A Brasiliana Museus se baseia no projeto Tainacan, originado na Coordenação de Cultura Digital do MinC com participação decisiva da UFG, UnB e UFES em 2015 como protótipo tecnológico para uma política nacional de acervos digitais integrando arquivos, bibliotecas e museus. Quando da incorporação do MinC ao Ministério do Turismo, durante o governo Bolsonaro, o projeto passou a ser desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus, Ibram, e é a base tecnológica da implementação da Brasiliana Museus.

OS EFEITOS DE REDE E O FEDIVERSO

A maior barreira para a construção de espaços digitais é concentração das pessoas nas mídias sociais das *big techs*, que torna o cultivo de qualquer plataforma alternativa em uma empreitada quixotesca. Esta concentração deriva dos chamados efeitos de rede, segundo o qual o valor de uma infraestrutura que permite o contato entre diferentes atores tem seu valor determinado pelo número de atores conectados por esta infraestrutura. Assim, a única forma de competir com plataformas gigantescas como o *Instagram* seria construindo uma plataforma tão grande quanto, com todos os custos envolvidos de manter uma plataforma com bilhões de usuários. Os efeitos de rede podem explicar a não popularização de iniciativas de construir espaços alternativos; há uma extensa lista de tentativas no Governo Federal que, apesar de avanços pontuais, não lograram se perenizar. A iniciativa pioneira foi o HumanizaSUS, primeira rede social

lançada por um Governo, ainda em 2009, que buscava o registro e compartilhamento de boas práticas no SUS. No mesmo ano, foi lançado o CulturaDigital.br, uma rede social para a construção colaborativa de políticas públicas de cultura, onde foi realizado o "Fórum da Cultura Digital Brasileira" e o processo de construção colaborativa do "Marco Civil da Internet". O Noosfero, software que começou a ser desenvolvido em 2007 pela Cooperativa de Trabalho em Tecnologias Livre Colivre, (TERCEIRO, 2023), para a plataforma Cirandas.net, do Fórum Brasileiro de Economia Solidária, e que foi adotado, posteriormente pela USP, SERPRO e outras entidades governamentais, sendo incluído no Catálogo de software Público Brasileiro. Mesmo iniciativas internacionais, como o projeto Diaspora*, não alcançaram popularidade, apesar de nascer com uma campanha de financiamento coletivo de grande sucesso (SALSBERG, 2013).

O Fediverso se constituiu a partir do princípio da federação, que parte dos estados federados de uma mesma nação como metáfora para descrever uma rede em que cada site tem relativa autonomia e soberania, mas todos pertencem a uma mesma rede que pode se comunicar. Assim, um usuário que queira seguir as atualizações do perfil da Brasiliana Museus não precisa ter uma conta neste site, mas pode usar sua conta em qualquer servidor que faça parte do Fediverso. O objetivo é conseguir alcançar efeitos de rede sem que seja necessário criar e manter um único site com bilhões de pessoas.

O Fediverso realiza a comunicação entre sites através do protocolo *ActivityPub* suportado por vários softwares. O mais popular deles é o *Mastodon*, que tem uma interface similar à do Twitter e possui mais de 8 milhões de usuários. No caso da Brasiliana Museus, usa-se o software WordPress, que é mais adequado ao seu perfil institucional. Quando o site é visitado a partir de seu endereço, https://brasiliana.museus.gov.br/, ele aparece com sua aparência e layout padrão. Ao mesmo tempo, qualquer um dos usuários dos quase dez mil sites que usam *Mastodon*, podem seguir o perfil da Brasiliana Museus e, para estas pessoas, as atualizações publicadas na Brasiliana Museus aparecem como chamadas na linha do tempo com um link para a publicação completa, conforme figura abaixo. Outro software que utiliza *ActivityPub* é o *Pixelfed*, que tem uma interface similar ao *Instagram*, e tem quase um milhão de usuários, distribuídos em mais de 600 sites. Todos esses usuários também

podem seguir o perfil Brasiliana Museus e ver uma publicação que dá destaque às imagens, com uma legenda e link para a publicação completa.

Imagem 2: Publicação no site Brasiliana Museus e como ela é vista no Mastodon e no Pixelfed



Não se trata de publicar no site da Brasiliana Museus e depois, replicar no *Mastodon* ou no *Pixelfed*, mas de publicar apenas no próprio site e esta publicação automaticamente ficar disponível para os usuários dos sites *Mastodon* e do *Pixelfed*, em um formato adequado para a interface deles. É possível, inclusive, alcançar uma maior integração e fazer com que comentários realizados na publicação a partir de usuários de *Mastodon* ou *Pixelfed* apareçam para os visitantes do site da Brasiliana Museus. Em essência, isto é a federação.

É importante ressaltar que o protocolo *ActivityPub* é livre e aberto e que existem outros softwares que o utilizam, como o *Lemmy*, similar ao *Reddit*, o *Peertube*, similar ao *YouTube*, ou o *Castpod*, voltado para a hospedagem de *podcasts*. Nos limitamos aos softwares mais populares porque nosso objetivo é descrever o funcionamento da rede federada, não fazer uma apresentação detalhada do Fediverso, que pode ser encontrada na cartilha (HAUDIQUET e SKARNIO, 2025) elaborada pelo Ibram.

A SOBERANIA DIGITAL E O FEDIVERSO

O modelo atual, que conecta o site da Brasiliana Museus ao Fediverso, permite que o Ibram tenha soberania sobre o conteúdo que publica, sobre os comentários que

modera, como tradicionalmente se tem ao publicar em seu próprio site. Ao mesmo tempo, permite que o site seja seguido por pessoas interessadas e que o conteúdo seja distribuído para os seguidores, como ocorre ao manter um perfil em uma rede social, com a diferença essencial que não existem perfis em outras redes a serem criados e mantidos, mas apenas o próprio site, que se torna visível em uma rede social federada, mantendo todo o controle e soberania. Mesmo que um site que participe do Fediverso decida apagar postagens ou mesmo bloquear a Brasiliana Museus, este bloqueio vale apenas para os usuários daquele site e não para todo o Fediverso. Ao contrário do que ocorreu em 2015, no Facebook, não há uma única companhia monopolista capaz de controlar o que será visto por todos.

É importante lembrar que as mídias sociais capitalistas não operam o controle dos conteúdos apenas através da censura, como no caso da Brasiliana Fotográfica, mas também, e principalmente, através de seus algoritmos. Retomando Juca Ferreira, em uma reunião no Ministério da Cultura em 13/05/2015:

> Veja, estamos falando do algoritmo, desta peça de código, de software, que hoje cumpre de forma quase exclusiva o papel de definir o grau de pertinência (e visibilidade) de toda a documentação referente à cultura e ciência humanas disponível na internet. No mundo ideal que enxergo, tal peça de software deveria ser objeto de um comitê de governança compartilhado, como o nosso CGI.br. Tal algoritmo seria algo a ser permanentemente aperfeiçoado, de forma transparente, por uma comissão que tivesse como referência os princípios da Convenção da Unesco de Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Ou então, que a base de índices de conteúdos fosse pública, e cada um pudesse aplicar sobre os conteúdos da rede o algoritmo de busca que bem entender. (FERREIRA *apud* MURILO, 2023)

Para nós, da cultura, navegar os algoritmos, apascentar sua fúria através da execução dos rituais da publicação nas horas certas, com a frequência certa, com as *hashtags* certas, com a quantidade certa de texto nas imagens, tem sido uma imposição decorrente de competir com os conteúdos mais extremos, violentos, danosos, irrelevantes e mesmo claramente falsos, porque estes são os preferidos do algoritmo. Escândalo após escândalo, temos dados para afirmar que as mídias sociais capitalistas premiam os maus atores porque estes geram mais engajamento, prendem as pessoas

mais tempo nas redes, com consequências nefastas para a saúde mental delas (SAURWEIN e SPENCER-SMITH,.2021) O exato oposto da governança compartilhada, baseado em princípios socialmente construídos e acordados em convenções internacionais e leis nacionais que Ferreira defendia.

Antes de nos debruçar sobre os algoritmos, é importante dar um passo atrás e repetir o óbvio. O que Juca Ferreira defendia, que a esfera pública deve seguir as regras básicas das políticas internacionais e nacionais para a cultura, não é nenhuma novidade. A liberdade de expressão sempre foi um direito limitado pelos outros direitos humanos. Nossa Constituição de 1988 proíbe o anonimato a fim de garantir a possibilidade de responsabilização das pessoas pelos crimes que possam ser cometidos no exercício da liberdade de expressão (BRASIL, 1988, Arg. 5º, IV). Umberto Eco (2020), defende que os piores aspectos das indústrias cinematográfica e fonográfica que levaram Adorno a cunhar o termo indústria cultural não são consequência direta da organização econômica, uma vez que estes efeitos não eram visíveis na mais antiga das "indústrias culturais", a edição de livros. O problema seria o domínio destas indústrias por pessoas que não tinham compromisso com a cultura que produziam, que reduziam sua atividade ao seu aspecto econômico. Por mais que seja possível criticar a imprensa brasileira ao longo da história, é possível ver um compromisso com o jornalismo que leva a um zelo mínimo com a esfera pública.

Nas mídias sociais capitalistas, por outro lado, temos, na melhor das hipóteses, que descarta a má-fé, um compromisso apenas com os ganhos econômicos, mesmo que às custas de destruir a esfera pública ao dar destaque a racismo, misoginia, incentivo à violência, automutilação, fraudes e golpes. As mídias sociais capitalistas têm comportamentos que seriam criminosos em qualquer outra área da economia, mas escapam às suas responsabilidades através de um conjunto elaborado de chantagem, pressão geopolítica e uma ideologia que prega o excepcionalismo absoluto da esfera digital, o que a protegeria do alcance das leis nacionais.

O mercado editorial e o mercado jornalístico seguem regras e se impõe limites porque são responsáveis pelo que veiculam. A premissa alegada pelo X, em 2024, de que não apagaria conteúdos incitando ataques violentos contra escolas porque eles não

seriam contra seus termos de uso seria impensável para editoras de livros ou jornais. A ideia de que a plataforma não deva ser responsabilizada pelo conteúdo publicado pelos seus usuários não faz sentido diante do fato de a plataforma selecionar os conteúdos que vai dar visibilidade através de seus algoritmos em um processo que, apesar de automatizado, continua sendo editorial. Voltando aos algoritmos, ao longo das últimas décadas, as corporações os otimizaram para maximizar três métricas principais: o tempo de uso da plataforma, o engajamento, ou o quanto o usuário interage com a plataforma e a visualização e interação com anúncios. Sozinhas, estas otimizações já explicam o atual estado dessas plataformas, mas estas otimizações também têm consequências nefastas para instituições culturais, especialmente as que guardam e disponibilizam acervos digitais de cultura. O caso de uso que representa o sucesso para o uso de uma plataforma social por uma instituição cultural poderia ser descrito da seguinte forma: a instituição cultural publica uma chamada divulgando seu acervo digital, essa chamada é distribuída para seus seguidores, as pessoas que se interessam visitam o repositório digital, alocado no site da instituição. Este caso de uso é o fracasso para a plataforma, primeiro porque o usuário sai da plataforma ao visitar o repositório, deixando de gerar ganhos através da visualização de anúncios; segundo, porque o tráfego para fora da plataforma não foi comprado através de anúncios. Por isso, mídias como o *Instagram* não permitem links, exceto na sua função *stories* que exige engajamento constante, uma vez que são apagados após 24 horas. Por isso, a distribuição do conteúdo publicado para os seguidores é mínima, cerca de 3% dos seguidores veem as atualizações publicadas, forçando a compra de publicidade, na modalidade chamada impulsionamento, para o conteúdo chegar aos seguidores. O assalto à soberania que as mídias sociais capitalistas executam não ocorre apenas ao controlar o que pode ou não ser publicado, mas ao modelar o que vai ser ou não visto, através de seus algoritmos guiados apenas pelos interesses financeiros, na melhor das hipóteses (ZUBOFF, 2021, Capítulo 18, numeração irregular).

Assim, o conteúdo priorizado pelas plataformas é aquele cujo consumo ocorra 100% dentro da plataforma e que gere muito engajamento. Ora, o engajamento com expressões e objetos culturais exige a formação de público. Um museu ou uma

biblioteca não recebem público automaticamente, apenas por existir. Mesmo entre seus visitantes, há gradações no domínio das linguagens e símbolos usados e a capacidade de engajamento com determinadas expressões. Ao otimizar para o maior engajamento, os algoritmos dificultam o processo de formação de público, priorizando os conteúdos de assimilação imediata e penalizando aqueles que exijam esforço ou aprendizado. Este estado das coisas é especialmente nefasto para instituições culturais que precisam competir, no mesmo espaço, com influenciadores fabricando conteúdos otimizados para o consumo imediato dentro das plataformas.

Acervos culturais físicos e digitais, sejam museológicos, bibliográficos ou arquivísticos são definidos não pela assimilação imediata, mas pela seleção cuidadosa de objetos relevantes, significativos, a serem guardados e preservados. Os algoritmos, por outro lado, valorizam o engajamento imediato, o que tende à descartabilidade e irrelevância. Não é que a viralização, controlada pelos algorítmicos, não beneficie instituições culturais, ela ativamente as prejudica. Na prática, o controle da esfera pública pelas mídias socais capitalistas boicota as políticas culturais brasileiras, em afronta à nossa soberania.

Este conflito de objetivo é reconhecido no relatório *Securing Digital Rights for Libraries: Towards an Affirmative Policy Agenda for a Better Internet* (BAILRY e MENNA, 2022) que ressalta a transitoriedade do conteúdo nas mídias sociais capitalistas contra a missão de permanência das instituições culturais. No ótimo relatório que originou a Declaração para Proteção de Instituições de Memória são apresentadas evidências sobre os riscos do atual cenário para a preservação da memória cultural, pois “quando a informação e o entretenimento perdem seu valor monetário percebido, os players comerciais não têm incentivo para mantê-los acessíveis, resultando em grandes lacunas em nosso registro cultural coletivo”.

Para entender como o Fediverso pode defender a soberania na esfera pública, é preciso fazer uma pequena digressão sobre como os algoritmos funcionam. Quando as primeiras redes sociais foram criadas, não havia linhas do tempo que reunissem toda a atividade dos seus contatos em uma sequência única e quando estas linhas foram criadas, elas apenas mostravam estas atualizações em ordem cronológica. Essa estrutura

fazia com que a decisão de se um conteúdo seria visto ou não fosse do próprio usuário, ao seguir alguém e ao compartilhar uma publicação de terceiros com seus seguidores. Este modelo de difusão da informação foi chamado de alcance orgânico pelas redes, uma vez que a circulação de conteúdo dependia de relações sociais reais e explícitas: seguir, ser amigo, compartilhar. Este é o modelo padrão no Fediverso por conta de uma limitação tecnológica, mas voltaremos a isso.

Nas mídias sociais corporativas, o alcance orgânico foi substituído pelo modelo atual, em que as linhas do tempo são criadas algoritmicamente, mostrando conteúdos que um algoritmo indica para os usuários e não necessariamente o que ele segue ou o que seus contatos compartilharam. A criação destes algoritmos exige a coleta de dados comportamentais em larguíssima escala (*big data*) a fim de alimentar sistemas de inteligência artificial que, categorizam os conteúdos e as pessoas, analisam as interações das pessoas com os conteúdos para criar algoritmos capazes de, quando uma nova publicação é feita, decidir para quais pessoas ela deve ser distribuída e qual a proeminência que ela deve ter para alcançar os objetivos de manter as pessoas na plataforma e maximizar o engajamento. Shoshana Zuboff (2021) denomina esse sistema de capitalismo de vigilância, uma vez que ele se sustenta na vigilância constante para alimentar os algoritmos de recomendação de conteúdo. Quanto mais informações a plataforma tiver sobre seus usuários, mais ela pode aprimorar seus algoritmos de recomendação de conteúdo e publicidade que, no sistema em que o alcance orgânico não existe mais ou é reduzido a 3%, passam a ser quase a mesma coisa. Isto faz Zuboff ressaltar o papel da acumulação primitiva neste sistema, uma vez que a verdadeira fundação que o sustenta não é o trabalho de análise dos dados para construir os algoritmos de recomendação, mas o acesso ao conteúdo produzido e publicado pelas pessoas e às interações sociais entre as pessoas e entre as pessoas e os conteúdos. Nesse sentido, o capitalismo de vigilância não extrai valor principalmente do trabalho de seus empregados, mas da privatização e extração de um bem comum: as interações das pessoas na parcela da esfera pública que ocorre dentro das plataformas. Yanis Varoufakis (2025) denomina esse arranjo tecno-feudalismo ao comparar essa relação não com a acumulação primitiva, mas com a extração de renda da terra. Ambos

concordam que, no aspecto econômico, as *big* techs divergem significativamente das empresas capitalistas tradicionais e que o essencial para as mídias sociais é ter controle sobre o ambiente onde ocorrem as interações sociais, pois esse controle permite que ela extraia dados para alimentar sua maquinaria algorítmica de mudança de comportamento em escala, como denominou Varoufakis. Este controle e esta capacidade de vigilância não são comparáveis com as capacidades de nenhum estado nação e, podemos argumentar, é incompatível com os princípios dos direitos humanos. Apenas distopias apresentam um nível de vigilância similar.

É esta capacidade de controle e vigilância que a arquitetura federada e as especificidades do protocolo *ActivityPub* combatem. Apesar de um site poder ter acesso ao conteúdo de outros sites, nenhum site tem acesso a todos os dados de toda a rede, todo o conteúdo e todas as interações. Quando uma pessoa curte uma publicação no Brasiliana Museus o site desta pessoa envia a curtida para o site da Brasiliana Museus, que pode, ou não a exibir quando a publicação é visitada, mas não a distribui ativamente para todos os seus contatos. Os softwares que utilizam *ActivityPub*, em sua maioria, possuem controles para que seus usuários mantenham seus contatos privados. É um desafio tecnológico considerável acumular, no Fediverso, os dados necessários para ter o nível de vigilância e controle das mídias sociais capitalistas. Mesmo que seja possível, os dados que um site da rede pode acessar não são diferentes dos dados que outro site também pode, impedindo que ocorra a privatização da esfera pública, que é necessária para executar uma acumulação primitiva por despossessão, nos termos de Zuboff, ou extração de rendas da terra, nos termos de Varoufakis, afinal ambos processos exigem o monopólio. Assim, a construção de algorítmicos de recomendação de conteúdo ou não ocorrerá ou será algo aberto e não monopolizável, uma vez que "a base de índices de conteúdos" (FERREIRA *apud* MURILO, 2023) não pode ser privatizada sem eliminar a federação.

Por conta desses fatores, virtualmente todos os softwares que utilizam *ActivityPub* usam linhas do tempo cronológicas onde o alcance dos conteúdos é orgânico, baseado nas relações sociais entre as pessoas que utilizam a rede. Sem um algoritmo para premiar os piores atores porque eles são capazes de otimizar seu conteúdo para os

objetivos dos algoritmos, o Fediverso não apenas tem um ambiente mais saudável, com moderação de conteúdo que segue os princípios básicos do respeito à diversidade, mas as instituições culturais deixam de ser hóspedes indesejados, lutando contra as tendências dos algoritmos a isolá-las em nichos e esconder seu conteúdo, para serem as donas da casa, capazes de cultivar relações orgânicas e executar uma política de formação de público.

Soberania digital para instituições culturais em termos concretos

Em termos concretos, a soberania digital vinda da participação do Fediverso pode ser resumida nos seguintes pontos: posse sobre as próprias publicações, posse sobre as próprias ligações sociais, capacidade de alcançar os seguidores organicamente e possibilidade de migração futura.

Posse sobre as próprias publicações: assim como ao publicar no próprio site, ao conectar este site ao Fediverso, a instituição tem domínio sobre o próprio conteúdo. Passa a poder elaborar suas publicações a partir de sua política editorial, em vez de constrangida pelos limites das mídias sociais capitalistas. O conteúdo, e mesmo o perfil, em vez de poderem ser apagados a qualquer momento, têm segurança e autonomia.

Registro da memória: ao contrário das publicações nas mídias sociais capitalistas, onde a preservação do conteúdo depende de políticas pouco transparentes e, por vezes ilegais, ao conectar o seu próprio site ao Fediverso a própria instituição realiza a preservação digital de todos estes conteúdos, inclusive o registro da interação social que documenta o processo da participação social em torno de políticas públicas digitais, como acervo, e para a pesquisa.

Posse sobre as próprias ligações sociais: o maior problema de ter o perfil suspenso ou apagado nas mídias sociais capitalistas é a perda das ligações sociais, dos seguidores, que este perfil possuía. Este risco não está presente no Fediverso, uma vez que as ligações são armazenadas no seu próprio site.

Capacidade de alcançar os seguidores organicamente: a falta de soberania nas mídias sociais capitalistas chega ao paroxismo de ser preciso comprar publicidade na forma de “impulsionamento de conteúdo” para que a sua publicação seja mostrada para

as pessoas que já manifestaram interesse em receber essa publicação ao seguirem o seu perfil. No Fediverso, dominado pela ordem cronológica, o conteúdo publicado é enviado para todos os seguidores. Quando um destes compartilha a publicação, ela é enviada para todos os seguidores de quem compartilhou. Por padrão e sem custos extras.

Possibilidade de migração futura: como o *ActivityPub* é um protocolo livre e aberto, qualquer software pode incluir suporte a ele. O *WordPress*, que a Brasiliana Museus utiliza, foi lançado em 2003, mas ganhou suporte a *ActivityPub* em 2018. Vários softwares, como o *Mastodon*, têm suporte a migrar o perfil de um site para outro, inclusive que seja baseado em outro software, sem perder as ligações sociais. Participar do Fediverso não é ter o perfil preso a um site ou mesmo a um software. É possível tomar decisões de migrar para outro endereço ou software sem precisar iniciar novamente o trabalho de estabelecer ligações com os seguidores.

AS BRASILIANAS NO FEDIVERSO

A preocupação com a preservação da memória digital existe no Ministério da Cultura pelo menos desde o Fórum da Cultura Digital Brasileira, em 2009. A facilidade com que conteúdos digitais online se perdem para sempre quando servidores são desligados ou domínios não são renovados é preocupante. Até o século passado, talvez a maior parcela da cultura estava ancorada em mídias físicas e já havia um esforço de registro de manifestações culturais imateriais. Hoje, com a digitalização avançando a passos largos sobre as mídias físicas, a criação de tecnologias que permitam a guarda e disponibilização para o público de objetos culturais digitais se torna uma necessidade que o Instituto Brasileiro de Museus, Ibram, busca atender através do projeto Tainacan.

O Tainacan é um software que permite a criação e publicação de repositórios digitais, desenvolvido em parceria do Ministério da Cultura com a Universidade Federal de Goiás a partir de 2014. A escolha tecnológica foi pela solução ser um *plugin* para o *WordPress*, solução de publicação de conteúdo na internet extremamente popular que, de acordo com estatísticas, é utilizada por aproximadamente 43% (USAGE, 2026) dos

sites. Através do Tainacan, instituições que possuem acervos digitais de cultura têm uma solução prática e completa, mas ainda personalizável para disponibilizar seus acervos online, formando uma infraestrutura nacional para repositórios digitais. O sucesso do projeto Tainacan pode ser visto nas estatísticas de uso do *plugin* disponibilizadas pela WordPress Foundation (TAINACAN, 2026) que realiza a sua distribuição. Mais de mil sites utilizam o *plugin*, que foi traduzido para 12 idiomas. Como infraestrutura livre e soberana para a implantação de acervos digitais de cultura, o Tainacan já se apresenta como uma solução que promove a soberania digital nos termos que esta era definida pelo movimento software livre, focado em ferramentas. porém, não oferece uma solução para a compreensão que temos hoje, que inclui o domínio sobre os ambientes digitais de circulação simbólica.

Desde seu início, o Tainacan busca promover participação social na difusão, documentação e coleta de elementos que qualifiquem a permanente atualização dos acervos culturais e de patrimônio histórico brasileiros.

> Como, portanto, pensar maneiras de produzir acervos digitais que sejam pensados e organizados a partir da preocupação em ativar redes sociais que construam coletivamente o sentido desses acervos, produzindo estratégias de organização, circulação da informação, compartilhamento e facilitando seus modos de funcionamento através de diferentes e complementares estratégias de apropriação e uso de seus conteúdos? Como pensar em acervos que sejam construídos a partir da lógica da colaboração e da produção do comum que orienta e pauta o interesse daqueles que se movem e se convocam a árdua tarefa de selecionar conteúdos, digitalizar e compartilhar em formato digital? (MARTINS, 2014)

Estas questões levaram, entre outras coisas, à possibilidade de pessoas enviarem sugestões de itens para o acervo. Este recurso foi utilizado em processos com ampla participação popular como a formação da Base de Dados do Choro (UFPEL, 2021) para subsidiar o processo de patrimonialização do choro.

O projeto Brasiliana Museus é um primeiro passo para aprofundar os aspectos participativos e nasce a partir da adoção do Tainacan pela comunidade museal. Ele agrega acervos digitais ou digitalizados de vários museus, permitindo busca integrada entre eles, criando um efeito de rede que potencializa os acervos ao permitir sua

conexão. É possível, por exemplo, acessar em uma interface única itens de vários museus reunidos por recortes curatoriais (pintura, escultura, fotografia, etc.) ou por estado . Hoje, a Brasiliana Museus agrega acervos de 14 museus, totalizando 42 mil itens. A avaliação do Ministério de Cultura é que a experiência da Brasiliana Museus já é um sucesso que deve ter o seu escopo ampliado com a integração de outras instituições de guarda de acervos digitais de cultura como Funarte, Iphan, e a própria Fundação Casa de Rui Barbosa que organiza o presente seminário.

O sucesso e a flexibilidade do Tainacan levaram a equipe do projeto a experimentar com outras possibilidades de conexão, como a integração do blog da Brasiliana Museus com o Fediverso. Este projeto piloto é parte de uma estratégia que busca ampliar estes efeitos de rede, explorando as possibilidades que o paradigma federado abre. É possível, por exemplo, para que além de atualizações no blog, as próprias coleções do Tainacan e seus itens sejam visíveis no Fediverso, podendo receber comentários e serem compartilhados organicamente pelas pessoas na rede. Uma pessoa poderia seguir um museu ou uma coleção específica e receber atualizações toda vez que um novo item for incluído no acervo que ela segue. Os sites das instituições culturais podem se tornar o ponto central de uma rede social formada por seus trabalhadores, apoiadores e públicos atendidos, com a diferença dessa rede ser Federada, estar interligada a milhões de outras pessoas, oferecendo assim mais valor do que apenas as dinâmicas culturais articuladas pela instituição. Em 2025, o Ibram formulou um uso específico utilizando a arquitetura *ActivityPub* como meio de participação social dos museus no Fórum de Museus, e a atuação dos especialistas dos museus como cuidadores do ambiente semântico.

O que a integração com outras plataformas, como microblog e fóruns de discussão permite vislumbrar é o uso de soluções soberanas de participação popular que sejam integradas ao Fediverso, fomentando seu uso de longo prazo e a construção de comunidades online participantes. Hoje, quando os processos de participação popular, como fóruns e conferências setoriais, têm aspectos online, estes ocorrem em plataformas isoladas, em que as pessoas criam contas para aquele processo e que serão abandonadas ao seu final. A mobilização social é uma encenação do mito de Sísifo, em

que um ciclo de mobilização colabora pouco para a estruturação de uma infraestrutura social capaz de potencializar novos ciclos. Mesmo a unificação de processos de consulta em uma única plataforma, como a Brasil Participativo, sofre da falta de efeitos de rede que incentivem as pessoas a participarem da plataforma rotineiramente. Enquanto realizar estes processos dentro das mídias sociais capitalistas resolveria este impasse, isso é impensável por conta das implicações sobre a soberania. O paradigma federado talvez permita manter a soberania sem perder as potencialidades das redes sociais. Como o Fediverso se baseia em permitir a comunicação das pessoas a partir de suas contas, em uma rede social federada, que oferece efeitos de rede, e que a participação cidadã é um ponto que agrega valor à rede, talvez seja possível superar o caráter episódico da participação popular.

Existem provedores de tecnologia, como a NewsMast Foundation, que desenvolve aplicativos móveis personalizados para o Fediverso, adequados aos casos de uso de instituições parceiras que podem materializar a experiência de uso mais adequada para as instituições culturais ou, mais especificamente, para as instituições que guardam e disponibilizam acervos digitais de cultura. Esta experiência, provavelmente, seria diferente da experiência mais adequada para outros atores culturais, como artistas ou pontos de cultura, que exigiriam soluções próprias.

As possibilidades que elencamos justificam o esforço que vêm sendo empreendidos de cultivar laços com o Fediverso, buscando a aproximação e o entendimento mútuo dos vários atores envolvidos. Este processo se materializou na realização do 1º WebSocialBR (2025), fórum de discussão do Fediverso Brasileiro realizado em dezembro de 2025 pela Associação Cultural Alquimídia, com apoio institucional do Ibram, MCTI e CGI.br. Neste evento, foi lançado a cartilha Guia de Entrada para o Fediverso já mencionada. Uma vez que o Fediverso é um espaço comum, que abriga uma multiplicidade de atores e interesses, é importante que sua inclusão nas políticas culturais seja cultivada em conjunto com os atores interessados.

REFERÊNCIAS

1º WEBSOCIALBR reúne experiências do governo no Fediverso e lança guia produzido pelo Ibram. Ibram, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/1o-websocialbr-reune-experiencias-do-governo-no-fediverso-e-lanca-guia-produzido-pelo-ibram>. Acesso em 23 fev 2026.

BAILEY, Lila e MENNA, Michaek Lind. Securing Digital Rights For Libraries: Towards an Affirmative Policy Agenda for a Better Internet. Internet Archive, 2025. Disponível em: <https://archive.org/details/bailey-menna-securing-digital-rights-for-libraries>. Acesso em 23 fev 2026.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 23 fev. 2026.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 2020.

GRABE, Walter. [Índio Botocudos]. Brasiliana fotográfica, 1909. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/570>. Acesso em 23 fev 2026.

HAUDIQUET, Thayná e SKÁRNIO, Thiago. Guia de Entrada para o Fediverso. Ibram, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/1o-websocialbr-reune-experiencias-do-governo-no-fediverso-e-lanca-guia-produzido-pelo-ibram/guia-fediverso-2.pdf/view> . Acesso em 23 fev 2026.

LEAL, Aline. Ministério da Cultura aciona Facebook por censurar foto de casal indígena. Agência Brasil, 2015. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-04/ministerio-da-cultura-aciona-facebook-por-censurar-foto-de-casal-indigena>. Acesso em 23 fev 2026.

MARTINS, Dalton. Acervos digitais sob a lógica da ativação de redes sociais: articulando estratégias de apoio à digitalização da cultura. Cultura Digital, 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160721044530/http://culturadigital.br/blog/2014/12/04/acervos-digitais-sob-a-logica-da-ativacao-de-redes-sociais-articulando-estrategias-de-apoio-a-digitalizacao-da-cultura>. Acesso em 23 fev 2026.

SALSBERG, Maxwell. Decentralize the web with Diaspora. Kickstarter, 2013. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/mbs348/diaspora-the-personally-controlled-do-it-all-distr>. Acesso em 23 fev 2026.

SAURWEIN, Florian; SPENCER-SMITH, Charlotte. Automated Trouble: The Role of Algorithmic Selection in Harms on Social Media Platforms. *Media and Communication*, v. 9, n. 4, p. 222-233, nov. 2021. Disponível em: <https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/view/4062>. Acesso em: 23 fev 2026.

SILVA, E. C. M.; ROCHA, I.; VAZ, J. C.; VENEZIANI, J. R. A.; MODANEZ, C. C..

Contratos, Códigos e Controle: A Influência das Big Techs no Estado Brasileiro. São Paulo - SP, Brasil, jul. 2025. Disponível em: <https://bit.ly/contratos-big-techs>. Acesso em 23 fev 2026.

SOUZA, André de. Ministério da Cultura vai entrar na Justiça contra Facebook por foto de índia bloqueada. O Globo, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/midia/ministerio-da-cultura-vai-entrar-na-justica-contra-facebook-por-foto-de-india-bloqueada-1-15910229>. Acesso em 23 fev 2026.

TAINACAN. WordPress.org, 2026. Disponível em: <https://wordpress.org/plugins/tainacan/> . Acesso em 23 fev 2026.

TERCEIRO, Antônio. O embrião do que viria a ser a COLIVRE. COLIVRE, 2023. Disponível em: <https://colivre.coop.br/2023/04/09/o-embriao-da-colivre.html>. Acesso em 23 fev 2026.

USAGE statistics and market share of WordPress. W3Techs, 2026. Disponível em: <https://w3techs.com/technologies/details/cm-wordpress> . Acesso em 23 fev 2026.

UFPEL, Base de dados do Choro. UFPel, 2012. Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio> . Acesso em 23 fev 2026.

VAROUFAKIS, Yanis. Tecnofeudalismo, o que matou o capitalismo.São Paulo: Crítica, 2025.

ZUBOFF, Shoshana. A Era do Capitalismo de Vigilância, a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Numeração irregular. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

CULTURA DIGITAL NÃO É INDÚSTRIA CRIATIVA: INCOMPREENSÃO E DESCONTINUIDADE DA MAIOR POLÍTICA CULTURAL DO BRASIL

Thiago Oliveira da Silva Novaes[1]

RESUMO:
O artigo argumenta que a política de Cultura Digital no Ministério da Cultura, iniciada em 2005, difere fundamentalmente do conceito de "indústrias criativas". A cultura digital original, baseada nos valores do software livre, colaboração e tecnicamente amparada pela lógica das redes *peer-to-peer*, visava à emancipação e à autonomia coletiva. Em contraste, as "indústrias criativas", oriundas do Reino Unido, em 1997, voltam-se para a geração de riqueza, propriedade intelectual e talento individual, alinhadas a um paradigma neoliberal. A criação da Secretaria de Economia Criativa no Brasil, em 2012, e retomada em 2025, marca uma descontinuidade dos princípios da Cultura Digital, adotando uma visão que prioriza o empreendedorismo e a renda em detrimento das práticas colaborativas e generosas da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: alienação técnica, software livre, mídia livre, neoliberalismo, autonomia.

1. Introdução

Quando concebemos os Pontos de Cultura, não havia Inteligência Artificial, a Internet era terra sem dono, a pirataria uma prática revolucionária e a euforia em torno do acesso livre à cultura e à educação um respiro de liberdade. Logo vieram os liberais a tentar colonizar nosso novo território livre: trouxeram suas licenças Creative Commons, para confundir com a liberdade promovida pelas licenças do software livre[2] e restituir os

[1] Professor no Mestrado em Avaliação de Políticas Públicas – Mapp, da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor e mestre em Antropologia Social (UnB, 2016; Unicamp, 2012). Bacharel em Ciências Políticas (Unicamp, 2001). Coordenador Nacional de Cultura Digital do Ministério da Cultura (2005-2006). E-mail: novaes@riseup.net.

[2] A confusão trazida com as licenças liberais do CC e o Copyleft foi abordada originalmente por Anna Nimus em um célebre artigo de 2006, disponível em:

http://www.ocopy.net/wp-content/uploads/2017/10/nimus-anna_copyright-copyleft-and-the-creative-anti-commons.pdf Em 2017, tive publicado um artigo no qual discuto a diferença entre as mesmas licenças considerando a natureza sociotécnica da gratuidade *versus* a troca prevista para os regimes mercantis.

autores de todos os seus poderes que pareciam estar ameaçados por um hibridismo sem precedentes: as redes *peer-to-peer* desafiavam o pedágio da autoria na medida em que instituíam uma nova arquitetura de consumo-produção de bens culturais, descentralizada e abundante[3]. Do Napster[4] aos BitTorrents[5], a indústria fonográfica derretia e o cinema chegava à casa das pessoas, com legenda e tudo. Enquanto isso, a lista de discussão [Articuladores] trabalhava com as noções de inteligência distribuída, trabalho colaborativo e criava um conjunto de oficinas para oferecer nos "elefantes brancos" que o governo federal iria construir, projetos de arquitetura pública para as Bases de Apoio à Cultura (BACs). Roberto Pinho, secretário de Programas e Projetos do MinC era exonerado por corrupção e o ministro Gilberto Gil convidava Célio Turino a ocupar seu lugar. Estávamos em 2004: BACs não, Pontos de Cultura, vamos massagear com cultura digital os quatro cantos do país!

Um artigo escrito mais de 20 anos depois do surgimento da mais importante política cultural da história corre certamente o risco de não dar conta de apontar, com precisão, os momentos de descontinuidade, nem as reais incompreensões que agentes políticos, e mesmo a máquina burocrática, foram responsáveis ao longo de tantas gestões, incluindo a descentralização para estados e municípios. O efeito do "telefone sem-fio" entre o que se iniciou e o que veio a ser executado posteriormente me parece inevitável. Mais elucidativa, talvez, seja a metáfora de que "se ouviu cantar o galo, mas não se sabe exatamente onde"… Eis uma breve história que uma testemunha ocular,

---

"Artitudes na Internet: gratuidade, anonimato e guerra ontológica no compartilhamento de bens culturais entre redes distribuídas". Revista Indisciplinar, v. 3, pp. 280-301.

[3] "Por não se basear em uma arquitetura cliente-servidor, onde apenas o servidor é responsável pela execução de todas as funções da rede, o P2P tem uma enorme vantagem justamente por não depender de um servidor e por todos os nós estarem interconectados, permitindo o acesso a qualquer nó a partir de qualquer um desses". Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer Acesso 20/02/2026.

[4] O Napster, lançado em 1999 por Shawn Fanning e Sean Parker, *peer-to-peer* (P2P), revolucionando o consumo de MP3 ao permitir trocas gratuitas entre usuários. Com 80 milhões de usuários, fechou em 2001 por batalhas legais de direitos autorais, ressurgindo anos depois como plataforma paga de streaming.

[5] O BitTorrent teve sua primeira implementação liberada no dia 2 de Julho de 2001. Desde então tem sido alvo de empresas que lutam em defesa da propriedade intelectual, devido a alegações de violação de direitos autorais. Em 2005, o protocolo BitTorrent foi responsável por 35% dos dados transferidos na Internet em todo o mundo. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/BitTorrent Acesso 20/02/2026.

agente interessado, ativista e hoje professor em um mestrado dedicado à avaliação de políticas públicas tentará, com limitações de memória e de espaço argumentativo, sustentar: a cultura digital surgida no MinC, que se tornou referência mundial no campo da experimentação humano-máquina, sob o lastro do software livre[6] e margeada pelos valores da diversidade e da cidadania, não é nem nunca foi aliada das indústrias criativas!

O método a ser adotado para perseguir tal hipótese será o da pesquisa-ação[7] (Thiollent, 2011): avaliar um experimento do qual o pesquisador faz parte e verificar na realidade coletiva os seus impactos. Com uma pitada apimentada de autoetnografia, pretendo contar em primeira mão um pouco dos bastidores daquilo que a literatura, já bastante ampla sobre os Pontos de Cultura, não é capaz de alcançar, seja sobre a história, seja sobre os conceitos que orientaram a formulação da política em tela. Mescladas, as duas metodologias dão sentido à escolha epistemológica que nos guia nas pesquisas em humanidades: a de produzir conhecimento a partir do corpo situado (Haraway, 1995).

A criação mesma da Secretaria de Economia Criativa, em 2012, poderia ser apontada como primeiro sintoma da descontinuidade dos valores trazidos pela Cultura Digital, de 2005, reflexo de uma incompreensão, ou de uma inevitável institucionalização, de orientação político-partidária[8]? O que mais nos chama a atenção

---

[6] Em 2005, o ministro Gilberto Gil defendeu publicamente o uso do software livre no governo e em políticas culturais: https://ufg.br/n/54806-ministro-gil-defende-o-uso-de-software-livre?atr=en&locale=en. Em sua tese de doutorado sobre a adoção das "tecnologias livres" na gestão Gilberto Gil, a pesquisadora Ana Carolina Silva Biscalchin defende que a descontinuidade desse apoio se deu a partir de 2013, mas que ainda havia resquícios do ideário sobre a importância do software livre em vários ministérios. Ver: https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/iniciativas-culturais-precisam-de-tecnologia-livre-para-se-desenvolver-defende-pesquisa/ Acesso 20/02/2026.

[7] "[A] pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo" (Thiollent, 2011, p. 20).

[8] Em 2025, foi recriada a Secretaria de Economia Criativa, apoiada com o seguinte discurso da ministra Margareth Menezes: "Temos que reconhecer o papel central das economias criativas como motor de crescimento econômico e inclusão social, pois, além de gerar emprego e renda para muitas famílias, ela é

hoje, na verdade, é a serenidade do discurso com que uma ministra, mulher preta - representante portanto de todo um campo de demandas historicamente represadas em nosso país -, anuncia as políticas de um ministério que se empenha em criar empreendedores culturais, em gerar trabalho e renda para a cultura, em profissionalizar o campo. De que premissas parte a ministra para dar consequência ao seu discurso, ou melhor, à orientação das políticas públicas de um ministério de um governo popular? Saberiam distinguir os nobres colegas gestores do atual ministério entre políticas voltadas para o individualismo e competição daquelas outrora baseadas em coletivismo e colaboração? Se "o talento é individual, mas a arte é coletiva"[9], de que licenças de propriedade intelectual devem se valer as políticas públicas de cultura? Teria o MinC suficiente base técnica, advinda da Ciência Política, para localizar os resultados que promove o neoliberalismo sobre as culturas, condenando especialmente os mais desfavorecidos economicamente – que no Brasil são historicamente os negros descendentes de escravizados? De que lugar mesmo fala a ministra negra[10]?

2. As Indústrias Criativas do Reino Unido

"O Haiti é aqui. O Haiti não é aqui."

Gilberto Gil

responsável por mostrar o potencial artístico dos fazedores e das fazedoras de cultura do Brasil". https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/governo-federal-recria-secretaria-de-economia-criativa-no-minc Acesso: 20/02/2026.

[9] "Você veja que as plataformas de *streamings* hoje faz (sic) projetos com conteúdos brasileiros, que se tornam sucesso internacionalmente", https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-08/o-talento-e-individual-mas-arte-e-coletiva-diz-margareth-menezes Acesso em 20/02/2026.

[10] A noção de "lugar de fala" é muitas vezes atribuída à reivindicação do feminismo negro dos EUA em saber de que posição social está emanando um discurso. No Brasil, a expressão foi amplamente divulgada na obra de Djamile Ribeiro, desde 2017. Para a presente pesquisa, fazemos referência à produção de Gayatri Spivak, com seu livro de 1986, "Pode o subalterno falar" e ao artigo de Donna Haraway, originalmente escrito em 1987 (Haraway, 1995).

A gênese formal do conceito de indústrias criativas remonta a 1997, com a decisão do recém-eleito governo trabalhista britânico de estabelecer a *Creative Industries Task Force (CITF)*, uma atividade central do novo Departamento de Cultura, Mídia e Desporto (DCMS). A *CITF* tinha como missão mapear as atividades em setores considerados parte das indústrias criativas do Reino Unido, medir a sua contribuição para o desempenho econômico geral do país e identificar medidas políticas para promover o seu desenvolvimento futuro. O *Creative Industries Mapping Document*, produzido pelo DCMS em 1998, foi um marco, identificando as indústrias criativas como um componente grande e crescente da economia do Reino Unido. Naquele ano, estimava-se que o setor empregava 1,4 milhões de pessoas e gerava um valor agregado econômico que representava aproximadamente 5% do rendimento nacional total do Reino Unido. Em Londres, a contribuição era ainda mais significativa, responsável direta ou indiretamente por cerca de 500.000 empregos, um em cada cinco novos empregos criados, e um valor agregado que tornava as indústrias criativas o segundo maior setor econômico da capital, após os serviços financeiros e empresariais.

A definição do DCMS para as indústrias criativas, apresentada no *Mapping Document* de 1998, era “aquelas atividades que têm a sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm o potencial para a criação de riqueza e empregos através da geração e exploração da propriedade intelectual”. Este documento identificou 13 setores como constituintes das indústrias criativas, incluindo publicidade, arquitetura, mercados de arte e antiguidades, artesanato, design, moda de autor, cinema e vídeo, software de lazer interativo (jogos eletrônicos), música, artes performativas, edição, software e serviços informáticos, e televisão e rádio. O Ministro da Cultura e do Patrimônio, Chris Smith, ao lançar o documento, sublinhou a importância econômica da “empresa criativa e contribuição cultural”, argumentando que a criação de capital intelectual estava se tornando um componente econômico cada vez mais vital da riqueza nacional. Para Smith, essas indústrias, muitas delas novas e dependentes da criatividade e propriedade intelectual, eram “a parte mais rapidamente crescente e importante da nossa economia nacional”, gerando os empregos e a riqueza do futuro.

O discurso de que as indústrias criativas eram cruciais para o futuro da Grã-Bretanha foi repetido à exaustão durante os governos Trabalhistas de Tony Blair e Gordon Brown. Blair enfatizava o investimento na criatividade para construir uma "verdadeira economia empresarial para o século XXI", onde o país competiria "com cérebros, não com músculos". Gordon Brown reverberava este sentimento, prevendo que as indústrias criativas seriam importantes "não só para a nossa prosperidade nacional, mas para a capacidade da Grã-Bretanha de colocar a cultura e a criatividade no centro da nossa vida nacional".

A criação da ideia das indústrias criativas pelo governo Trabalhista de Blair e pelo DCMS no final dos anos de 1990 resultou em uma reorganização institucional, transformando o Departamento de Patrimônio Nacional no Departamento de Cultura, Mídia e Desporto. Este movimento assinalou uma mudança para propostas mais integradas de política cultural, característica das nações europeias, em contraste com as abordagens mais fragmentadas do mundo anglo-saxônico. No entanto, a mudança discursiva mais significativa residiu na forma como as indústrias criativas se basearam no então novo conceito de *convergência* para argumentar que o futuro das artes e das mídias na Grã-Bretanha passaria por uma transformação dos discursos políticos dominantes para um "engajamento produtivo com as tecnologias digitais". Esta associação com o projeto de modernização do "New Labour" de Tony Blair foi forte, prometendo um novo alinhamento das políticas de artes e mídia com as políticas econômicas, destacando a contribuição desses setores para a criação de empregos, novas fontes de riqueza e exportações britânicas. Isso garantiu um "lugar à mesa" para os setores culturais esquecidos nos discursos econômicos hegemônicos da política pública britânica sob os governos Conservadores anteriores.

Como discurso político, as indústrias criativas se tornaram, elas mesmas, uma "exportação britânica de sucesso". Contudo, logo surgiram inconsistências nos modelos avaliativos desse "êxito": por exemplo, o paradoxo na determinação da força de trabalho das indústrias criativas. Muitas pessoas que trabalham nestas indústrias ocupam empregos que normalmente não seriam considerados "criativos" (por exemplo, um

gestor de contas numa agência de publicidade), enquanto outros, designados como "criativos incorporados", realizam trabalho criativo em outros setores (por exemplo, designers de websites para um banco). Estas questões levantam dúvidas sobre a utilidade do conceito de criatividade como definidor de indústrias e setores.

A relevância contínua do conceito de indústrias criativas como discurso político no Reino Unido, de meados dos anos de 1990 até ao final dos anos 2000, coincide com os governos Trabalhistas de Tony Blair e Gordon Brown. Em seu artigo sobre as origens das indústrias criativas, Bin Zhang (2025) nota que governos de centro-esquerda tendem a adotar uma postura mais ativista em relação à política cultural do que os conservadores. Contudo, as políticas de indústrias criativas distinguiam-se das políticas culturais tradicionais pelo seu forte foco na geração de riqueza econômica e na importância atribuída a empresários criativos e ao setor privado, muito mais que a cultura financiada publicamente. Este enquadramento estava em linha com os pilares da redefinição do Partido Trabalhista como "New Labour", liderado por Tony Blair, que priorizava a modernização econômica e o futuro pós-industrial da Grã-Bretanha. O seu foco no papel dos mercados como estímulo para as artes e a cultura era coerente com a noção de uma "Terceira Via" entre a economia de mercado livre da era Thatcher e a social-democracia tradicional, mas mais receptiva ao papel dos mercados e do capitalismo global.

Esta transição para uma política cultural mais orientada para o mercado é um marco no que tange à orientação política liberal voltada para o individualismo competitivo. O "New Labour" teve como meta criar uma nação onde "os talentos criativos de todas as pessoas fossem usados para construir uma verdadeira economia empresarial para o século XXI – onde competimos com cérebros, não com músculos". Essa retórica sublinha uma visão na qual o sucesso individual e a capacidade de competir no mercado global são valorizados em detrimento de uma visão mais coletiva ou colaborativa da cultura. De acordo com Zhang (2025, p. 13)*:*

> As políticas para as indústrias criativas diferiram significativamente das políticas culturais tradicionais, com um foco maior na geração de

> riqueza econômica e na importância dada aos empreendedores criativos e ao setor privado, em vez da cultura financiada publicamente (tradução nossa).

Esta citação é fundamental para entender a mudança de paradigma. Ela evidencia um afastamento da defesa do valor intrínseco da arte e da cultura para um foco na sua contribuição econômica, impulsionado por empreendedores e pelo setor privado. Isso desvia a ênfase de um modelo de colaboração cultural, muitas vezes dependente de financiamento público e instituições coletivas, para um modelo de competição de mercado e busca de lucro, individualizando o sucesso no campo criativo.

Apesar das críticas, os *DCMS Mapping Documents* ganharam uma notável influência e significado contínuo. A principal objeção se voltava para o fato de que as indústrias criativas eram apresentadas como uma categoria *ex nihilo* capaz de abranger um conjunto heterogêneo de indústrias e práticas: o modelo de avaliação dos DCMS agrupava diferentes setores, associando as artes a discursos econômicos dedicados à criação de riqueza, supunha a existência de uma "classe criativa" e convergia tudo como uma política pública de "New Labour". O "New Labour" em particular foi sujeito a uma série de críticas agudas, que viam as suas políticas como uma continuação dos programas econômicos e sociais neoliberais da era Thatcher, mas agora com um "verniz" social-democrata, ou um "Thatcherism com um rosto humano". Stuart Hall, argumenta que o "New Labour" e a "Terceira Via" consolidaram um projeto neoliberal que transformou a sociedade: "Lentamente, mas com certeza, todos – aos trancos e barrancos até o fim – se tornam seu próprio tipo de "gerente" [e] o mercado e os critérios de mercado se consolidam como o *modus operandi* da "governança" e da vida institucional" (Hall, 2005, p. 327, tradução nossa).

Esta citação de Stuart Hall pode ser entendida como central na crítica à orientação liberal e individualista do alcance político-social e cultural das Indústrias Criativas. Ela capta a essência da preocupação de que as políticas do "New Labour", ao promoverem a visão de que cada indivíduo é forçado a se tornar "gestor" de si mesmo, os critérios de mercado se tornam dominantes da governança da vida institucional. Isso se afasta de uma noção de cultura como um bem comum, que requer colaboração e

apoio coletivo, subsumindo-a à competição individual de mercado. Se o modelo britânico de indústrias criativas pode ser visto como um "modelo reacionário na medida em que reforça o *status quo* das relações de trabalho dentro de um paradigma neoliberal", o que poderíamos dizer da importação desse regime para os países de capitalismo tardio?

A ideia de que "o talento é individual" corre o risco de promover o trabalho precário e condições de emprego que caracterizam a posição dos artistas criativos num "novo paradigma empresarial" como se fossem a força de trabalho por excelência do conhecimento. Um aglomerado sem sentido para os seus maiores interessados. Para tentar dar conta dos diferentes tipos de trabalho "criativo" foi elaborado na Inglaterra um relatório que propôs um modelo que diferencia as indústrias criativas em quatro agrupamentos: "prestadores de serviços criativos", "produtores de conteúdo criativo", "prestadores de experiências criativas" e "produtores de originais criativos". Este modelo se interessava em destacar o potencial de crescimento e lucratividade dos produtores de conteúdo e prestadores de serviços, considerando sua capacidade de criar e explorar propriedade intelectual e valorizando seu potencial de geração de empregos.

Finalmente, chegamos ao período pós-New Labour. A crise financeira global de 2008 e a subsequente recessão tiveram um impacto profundamente pessimista nos setores das indústrias criativas. A crise gerou uma reação a muitas das promessas do "New Labour", incluindo o conceito de indústrias criativas, visto por alguns críticos como a submissão do potencial radical e transformador da arte ao "potencial do comércio". Uma colunista de artes, Alice O'Keeffe, resumiu afirmando que "as artes na Grã-Bretanha, neste período, foram "corrompidas pela adoração do dinheiro", com o "New Labour"", convidando os artistas a "sustentar o cambaleante edifício do capitalismo de consumo" com a geração de lucro e atraindo turistas.

A complexa jornada do conceito de indústrias criativas no Reino Unido, desde a sua formulação inicial sob o "New Labour" até às suas revisões e críticas, revela uma tensão fundamental entre a busca de "crescimento econômico" e a "preservação do

direito à cultura", ilustrando os danos que podem ser causados por políticas moldadas por ideologias de mercado e empreendedorismo, muitas vezes às custas da colaboração cultural, do financiamento público e por meio do uso ferramentas de fomento tradicionais. O caso inglês nos traz um grande alerta sobre uma certa maneira de utilização das indústrias criativas para alimentar um discurso de modernização econômica, propondo a redefinição da identidade nacional britânica, enfrentando, logo em seguida às suas políticas, desafios críticos, questionando sua validade social, sua abrangência e real impacto a longo prazo. Situada no berço do pensamento liberal, essas políticas confundiram diferentes classes de trabalhadores, priorizaram a competição por recursos e o individualismo criativo, negligenciando exatamente os aspectos colaborativos e socialmente integrantes da cultura. Que diferenças e resultados poderíamos esperar de sua implementação no Brasil?

3. A Cultura Digital no MinC: autoetnografia de um ativista de mídia livre

O método autoetnográfico[11] tem ganhado espaço na produção intelectual em Humanidades, e aqui será referenciado, como sugere Santos (2017, p. 216), com o seguinte sentido: "o relato biográfico individual é um meio para melhor caracterizar a situação de trabalho da perspectiva dos agentes que dela participam". Trata-se também de um recurso crítico ao modo de produção científico universalista, marcado sobretudo de matrizes euro-americanas (Haraway, 1995). Em nosso contexto, a principal diferença está em tentar caracterizar a proposta política de um grupo de ativistas, de diferentes regiões e práticas do país, convivendo com gestores governamentais atentos ao que estava sendo "processado fora da área governamental"[12].

[11] De certa maneira, a autoetnografia aqui proposta faz referência à forma como o próprio ministro Gil se declarava publicamente, como um ministro "hacker": https://oglobo.globo.com/cultura/gilberto-gil-defende-cultura-hacker-em-congresso-sobre-internet-4581869 Acesso em 20/02/2026.

[12]Ver entrevista do ministro Gilberto Gil sobre Cultura Digital: https://www.youtube.com/watch?v=ZUpmI7n5fps Acesso 20/02/2026.

Some-se a isso o uso de mecanismos de financiamento alternativos[13], convergindo na concepção e execução de uma política pública federal de cultura, voltada para a construção de relações não-alienadas com as tecnologias (Simondon, 2007), fomentando autonomia e criatividade nos territórios por onde passava: as oficinas de cultura digital que culminaram nos Encontros de Conhecimentos Livres[14].

Quando entrei na Unicamp, em 1997, desejando cursar Ciências Políticas, deparei-me com uma rádio livre instalada na base de uma caixa d'água, no centro do *campus*: a lendária Rádio Muda[15]. O coletivo gestor da rádio se reunia no IFCH, o instituto onde eu estudava, de modo que logo me inteirei como se organizavam e comecei a apresentar eu mesmo um programa semanal, o Guitarras Loucas: que sensação incrível era aquela de dominar equipamentos eletrônicos e lançar ao ar músicas e mensagens fora do escopo comercial! Um verdadeiro aprendizado midiático, resposta direta ao consumo alienado do sistema do jabá, ao mesmo tempo em que desmitificava a manutenção de uma infraestrutura de comunicação: um verdadeira estética estava em desenvolvimento no ativismo brasileiro (Novaes e Caminati, 2019).

Em 1998, o governo federal promulga da Lei de Rádios Comunitárias, a famigerada 9.612, que mais serviu para fechar rádios do que garantir seu funcionamento. Como membro do coletivo da Muda, fiz parte do grupo de trabalho que estudou a lei para verificar a possibilidade de a rádio livre que mantínhamos se

[13] A equipe, composta de 84 pessoas, que executou as oficinas de cultura digital do Ministério da Cultura, foi contratada como "pesquisador(a)", e recebíamos todos uma bolsa de pesquisa financiada pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD): https://www.undp.org/pt/brazil

[14] "Os Encontros de Conhecimentos Livres contribuem para a rearticulação da Rede Nacional de Cultura Digital. Circuito estratégico de escuta e formação, conecta as diversas redes, coletivos, comunidades tradicionais e instituições públicas que compõem o campo da cultura digital brasileira. Em parceria com movimentos organizados, desenvolve oficinas e rodas de diálogos em encontros locais e regionais, conectando as diversas gerações de desenvolvedores e usuários da cultura digital". Embora a definição esteja muito próxima do que foram os Encontros de Conhecimentos Livres, a descontinuidade da colaboração entre entidades culturais, movimentos sociais e governos é evidente na atualidade. Ver: https://labcd.redelivre.org.br/project/encontros-de-conhecimentos-livres/ Acesso: 20/02/2026.

[15] Para saber mais sobre a Rádio Muda, há muitos textos disponíveis na Internet, além do documentário "Utopia Muda", ganhador de mais de 40 prêmios no Brasil e no exterior: https://www.laboratoriocisco.org/utopiamuda

enquadrar na nova regulação. Muitos obstáculos se tornaram visíveis, a começar pela infraestrutura: a lei previa 30m de antena e a caixa d'água que abrigava nossa antena no topo tinha 50m de altura; o raio de 1km de alcance não fazia nenhum sentido, pois nossa comunicação se dava em todo o distrito de Barão Geraldo, e além… enfim, nosso diagnóstico foi de que se tratava de uma lei feita em gabinete, sem conexão com a realidade brasileira, e que no futuro próximo nosso exercício de liberdade de expressão se ampliaria a outros coletivos e territórios: o Brasil vive um oligopólio inconstitucional na comunicação social e a ideia de que as rádios comunitárias ocupam o lugar da complementaridade dos serviços, com uma única frequência por município e o *dial* lotado de rádios comerciais, e piratas-evangélicas, soa uma piada de mal gosto. A internet ainda engatinhava para nós: lembro-me de fazer meu primeiro e-mail (hotmail) nesse momento, e começar a me aventurar no mundo dos blogs e pesquisa *online*.

De 1998 a 2003, ano em que surge a lista de discussão [Articuladores] na Internet – e que irá conceitualizar a proposta política dos Pontos de Cultura -, a Rádio Muda deixa de ser uma experiência localizada e é reconhecida internacionalmente como talvez a maior rádio livre em operação do planeta: o ano de 2001 marca a presença de mais de 250 programadores e 116 programas semanais, com uma grade de horário disputadíssima, funcionando 24 horas por dia, e pela internet, com a interface DarkSnow desenvolvida por Rafael Diniz em Software Livre[16]: é bem provável que a Muda tenha sido a primeira rádio no país a transmitir pela internet, e certamente a primeira a utilizar software livre e o formato livre ogg/vorbis, que possui mais qualidade que o mp3. Mas o que a Rádio Muda tem a ver com a Cultura Digital do Ministério da Cultura?

Esta breve introdução tem por objetivo apresentar o contexto político-cultural do grupo responsável por executar a política cultural Pontos de Cultura, iniciada em 2005, durante a passagem de Gilberto Gil pelo MinC, após o edital que selecionou 264

[16] Ver http://www.darkice.org/.

entidades de todo o país. Diante da vasta produção intelectual sobre o tema[17], retomo um argumento, apresentado igualmente em um seminário de Políticas Culturais na Casa de Rui Barbosa (Novaes, 2014):

> No entanto, como pretendo demonstrar, uma das mais importantes virtudes desta nova gestão não estava, em si, no conteúdo do que propunham as três dimensões da cultura defendidas, mas sim na forma como se construíam e se articulavam as novas políticas públicas de cultura do Brasil.

A Cultura Digital, "DNA do Programa Cultura Viva", tinha entre suas atribuições auxiliar as entidades/comunidades selecionadas por edital público, a operarem o Kit Multimídia: um conjunto de ferramentas de produção de áudio, vídeo, com computador, mesa de som, microfone, etc., equipamentos voltados para o registro e divulgação das atividades culturais existentes. Seu propósito não era estimular a mercantilização dessa produção, embora essa possibilidade sempre esteja presente para tudo que a cultura produz… dito de outra forma, o foco do trabalho era a busca da emancipação humana por meio da cultura, em uma aproximação com a tecnologia que não fosse de espectadores da realidade, meros consumidores, mas agentes ativos, entendendo as tecnologias livres como prolongamento das atividades, muitas vezes tradicionais e ancestrais dos Pontos de Cultura conveniados. Conforme registra a Cartilha de Cultura Digital, publicada em 2010, pouco antes do momento de descontinuidade que aqui analisamos:

> Na esteira deste movimento econômico e social intenso é possível discutir paralelamente o que hoje chamamos de "Cultura Digital". A cultura se transmite, seja por meio de uma música, de uma história ou de uma vestimenta, e acontece de um desejo nato do ser humano de se comunicar, de se fazer entender. Para tanto, é preciso haver o desejo de querer fazer, mostrar, compartilhar. Assim, de uma forma ou de outra, a cultura sempre se apresenta narrada, falada, escrita, desenhada... A cultura faz parte do desejo das pessoas e das comunidades, de perpetuar suas histórias, suas formas de "usar", "ver" e "praticar" no mundo com o que estiver disponível, enquanto agente possibilitador de ações criativas (Ministério da Educação, 2010, p. 7).

[17] Um compilado de teses, dissertações e artigos sobre o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura pode ser encontrado aqui: https://pontosdeculturamg.org.br/page/details/pesquisas Acesso em: 20/02/2026.

A citação é bastante elucidativa sobre o problema que tentamos enfrentar. Em um primeiro momento, explicita que "é possível discutir paralelamente" o que se entende por cultura digital de sua apropriação econômica ou social. Na atual gestão do MinC, que segue a descontinuidade marcada entre 2012 e 2013, a cultura se tornou moeda, mercadoria, é promovida como política pública no sentido da "uberização da vida". Mais especificamente, o que a citação ressalta é que "a cultura faz parte do desejo das pessoas em perpetuar suas histórias": diferentemente de uma abordagem liberal, como a das licenças Creative Commons – que pensam no autor como proprietário de tudo que produz, valorizando assim seu "talento individual" – a ideia de que as pessoas produzem cultura como continuidade vital, recurso coletivo de produção de memória e produção de sentido (Lévi-Strauss, 1962), contradiz frontalmente sua redução à geração de trabalho e renda. A cultura precede e excede sua mercantilização.

Uma das dimensões pouco compreendidas da Cultura Digital, desde sua conceituação "ativista", diz respeito exatamente ao entendimento que a equipe de formação possuía em torno da necessidade de apropriação técnica dos meios de produção da comunicação: na sociedade informatizada, as redes de comunicação, e compartilhamento de bens culturais, mostravam-se a base rizomática de sustentabilidade do projeto, não seu financiamento. No horizonte utópico dos ativistas, a rede de Pontos de Cultura se sustentaria a partir dos valores de solidariedade e generosidade intelectual, não trabalho e remuneração para prestação de serviço. Tudo isso era condizente com o ambiente de abundância digital e foco no crescimento coletivo da rede, refutando mesmo a precariedade da escassez e os limites de cada ponto: em termos sociológicos, havia a plena compreensão de que o coletivo dos Pontos de Cultura se manteria não como uma somatória de iniciativas isoladas, voltadas para a defesa de seus próprios interesses – algo que também foi sendo minado com o tempo, a partir da competição por recursos escassos em editais públicos –, mas como um movimento social organizado nacionalmente. De certa maneira, quando viajo em nosso enorme país, tenho a oportunidade de encontrar em diversas localidades uma rede de

Pontos de Cultura, ativa e combatente: em muitas cidades, trata-se mesmo do movimento social mais organizado no território.

Uma das ampliações do Cultura Digital se deu exatamente no campo da mídia. Além de um convênio com o Programa Gesac, que fornecia internet satelital para regiões remotas do país[18], os Encontros de Conhecimentos Livres eram acompanhados de instalação de rádios livres e oficinas de metareciclagem de computadores[19], buscando oferecer possibilidades de autonomia (Amorim, 1995) na criação de suas próprias infraestruturas de comunicação. Situação totalmente diversa da atuais políticas culturais, que absolutamente ignoram a distinção entre tecnologias livres e proprietárias, submetendo-se ao capitalismo de vigilância (Zuboff, 2019) e plantando em terra arrasada (Crary, 2023): utiliza-se da internet como se fosse uma ferramenta neutra, lição verdadeiramente desaprendida da Cultura Digital original do MinC. Recentemente, em fevereiro de 2026, iniciou-se uma discussão em um grupo virtual para inclusão da Cultura Digital como uma Setorial a ter cadeira e representação mo Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC): algo para não esquecer.

Conclusão

O breve artigo pretende ter nos conduzido por uma jornada crítica através da agenda das políticas culturais brasileiras, revelando uma cisão fundamental entre os ideais da Cultura Digital e a ascensão das “indústrias criativas”. No cerne de nossa argumentação está a ideia de que a política de cultura digital, gestada no Ministério da Cultura no início dos anos 2000, representou uma aproximação entre práticas sociais de vanguarda, advindas de movimentos genuinamente emancipatórios e coletivos, profundamente enraizado em valores de liberdade, colaboração e autonomia. Uma visão

[18] Entre 2002 e 2004, o Programa Gesac instalou 3.200 pontos de conectividade à internet via satélite em regiões remotas e comunidades em situação de vulnerabilidade no país. Ver: https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/339/1/017_04.pdf Acesso 20/02/2026.

[19]“Metareciclagem é uma rede auto-organizada que propõe a desconstrução da tecnologia para a transformação social”. Ver https://metareciclagem.org/ Acesso: 20/02/2026.

fortemente distinta de uma abordagem economicista e individualista como a que atualmente domina o campo cultural.

A gênese da cultura digital, conforme rememoramos, foi marcada por um espírito de experimentação e subversão. A internet era um terreno fértil para a partilha de conhecimentos e bens culturais através de redes *peer-to-peer*, e o *software livre* simbolizava a resistência contra a mercantilização e alienação tecnológica. Os Pontos de Cultura, com seu Kit Multimídia e oficinas, de metareciclagem, entre outras..., não buscavam a profissionalização no sentido capitalista, mas sim empoderar comunidades para se tornarem agentes ativos de sua própria cultura, perpetuando suas histórias e significados de forma não-alienada. A experiência da Rádio Muda ilustra perfeitamente essa busca por uma comunicação livre desde uma estética ativista que precede e prescinde da lógica de mercado.

Contudo, conforme vimos, essa perspectiva foi descontinuada e, em grande parte, suplantada pela importação do conceito de indústrias criativas. Originado no Reino Unido e impulsionado pelo "New Labour", esse modelo valorizava a criatividade individual como motor de riqueza e emprego, explorando a propriedade intelectual. A natureza neoliberal dessa abordagem, que transforma a cultura em mercadoria e o artista em empreendedor competitivo, no Brasil, pode ser simbolizada com a criação, e recriação, da Secretaria de Economia Criativa, substituindo os ideais de coletivismo e emancipação que outrora moldaram a cultura digital.

Finalmente, a proposta do texto é alertar para os perigos de políticas culturais que se descolam de seus fundamentos sociais para se curvarem primordialmente à lógica de mercado. A confusão entre cultura digital e indústrias criativas não é meramente semântica; ela reflete uma profunda incompreensão sobre os valores que sustentam a autonomia e a diversidade cultural. O artigo é um convite a reavaliarmos as prioridades, questionando se a cultura deve ser vista como um vetor econômico ou, como defendido na concepção original da cultura digital, como um direito fundamental e um poderoso instrumento de transformação social e emancipação humana.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Mirtes. *Labirintos da autonomia*: a utopia socialista e o imaginário em Castoriadis. Fortaleza: Editora UFC, 1995.

CRARY, Jonathan. *Terra arrasada*: Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: Ubu, 2023.

HARAWAY. Donna. Saberes Localizados - a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, [1995] 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1990.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. A Cultura Digital: quando a tecnologia se enreda aos usos e fazeres do nosso dia a dia. Caderno Cultura Digital – SECAD – MEC, *Programa Mais Educação*. Brasília, 2010. Disponível em: https://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=8210-cultura-digital-final-versao-preliminar-pdf&category_slug=junho-2011-pdf&Itemid=30192 Acesso: 20/02/2026.

NOVAES, Thiago. Cultura Digital – 10 anos de política pública no Brasil. *V Seminário de Políticas Culturais da Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/18855 Acesso em: 20/02/2026.

NOVAES, Thiago; CAMINATI, Francisco. Nomadic Transmitter: Public Sphere and Aesthetics in Brazilian Media Activism. *Westminster Paper in Communication*, Vol. 14, Issue 1. Disponível em: https://www.westminsterpapers.org/article/id/276/

SANTOS, Silvio M. A. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 24.1, 2017, p. 214-241.

SIMONDON, Gilbert. *El Modo de Existência de los Objetos Técnicos*. Buenos Aires: Prometheo, 2007.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 18. ed., São Paulo: Cortez, 2011.

ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism:* The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power Londres: Profile Books, 2019.

MAUC4FUTUR - PLANO DE MODERNIZAÇÃO DAS ÁREAS TÉCNICAS DO MAUC/UFC: GERENCIAMENTO DE RISCOS, SALVAGUARDA E GESTÃO DE ACERVOS EM MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Graciele Karine Siqueira[1]
Helem Cristina Ribeiro de Oliveira Correia[2]
Ana Júlia de Souza Neves Ladislau[3]

RESUMO:
Este relato de experiência apresenta a concepção, planejamento e implementação do projeto MAUC4FUTUR, voltado à modernização das áreas técnicas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC). Sob a perspectiva da Museologia contemporânea, a iniciativa articula conservação preventiva, gerenciamento de riscos, extroversão dos acervos e melhoria das condições de trabalho dos profissionais envolvidos, compreendendo a requalificação física como estratégia de salvaguarda frente aos agentes de deterioração. Inserido no contexto das políticas públicas museais brasileiras do século XXI, o projeto adota sistemas de alta densidade, digitalização e gestão integrada de coleções, equilibrando preservação, pesquisa e acesso público ao patrimônio cultural sob sua guarda.

PALAVRAS-CHAVE: Museologia, Modernização, Mauc/UFC.

1. Introdução

Este relato de experiência apresenta o processo de concepção, planejamento e implementação do plano de modernização e requalificação das áreas técnicas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), com ênfase na Reserva Técnica, no Arquivo e na Biblioteca. No que tange às discussões sobre as políticas públicas para o campo dos museus, assim como sob a ótica da Museologia contemporânea, a modernização dessas áreas técnicas transcende a atualização de mobiliário, configura-se como uma estratégia central de preservação preventiva, gerenciamento de riscos e melhoria na qualidade de trabalho dos profissionais envolvidos. A gestão de coleções em museus universitários exige uma infraestrutura que busque equilibrar, para além do tripé preservação-investigação-comunicação, a custódia segura com a alta demanda por acesso para pesquisa, ensino e extensão.

O plano de modernização e requalificação das áreas técnicas do Museu de Arte da UFC alinha-se às transformações estruturais vivenciadas pelos museus brasileiros, em especial no final da década de 1980 e no início dos anos 2000. No que se refere ao investimento nos museus, este período é marcado pela atuação da Fundação Vitae no Brasil e seu apoio direto à modernização dos museus brasileiros. A Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos, braço brasileiro da Fundação Lampadia, que desempenhou um papel central na modernização do setor cultural entre as décadas de 1980 e 2000. Seu marco fundamental no campo museológico foi a criação do Programa de Apoio aos Museus (PAM), em 1992, sendo este, pioneiro ao sistematizar o financiamento privado para instituições públicas e filantrópicas, focando em pilares até então carentes de recursos, como: infraestrutura e conservação; difusão cultural e profissionalização. Importante destacar que o legado da Vitae é reconhecido por ter preenchido uma lacuna de investimento em um período de transição das políticas públicas, estabelecendo critérios de excelência que influenciaram a gestão de museus em todo o país, assim como viabilizaram a tradução e difusão de documentos técnicos de referência como Plano Diretor, Planejamento de exposições, Educação em Museus, Segurança de Museus Gestão Museológica, Acessibilidade e Conservação de Coleções.

Após o encerramento das atividades da Fundação Vitae no Brasil e seu apoio direto aos museus brasileiros por meio do fomento através de editais articula-se e surge um robusto esforço nacional de fortalecimento das políticas públicas de preservação, consolidado com o lançamento da Política Nacional de Museus, em 2003, pelo então Departamento de Museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN). O Departamento de Museus, atuava como uma coordenadoria especializada no âmbito do governo federal no campo dos museus vinculados ao IPHAN, e que antecedeu o atual Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Este setor e o corpo técnico vinculado ao DEMU contribuiu para a criação e coordenação de editais em nível federal voltados para a Modernização de Museus, Mais Museus (voltados para a implantação de museus municipais) e o Prêmio Darcy Ribeiro (como reconhecimento

ao papel educativo e ao cumprimento das funções sociais dos museus) a partir de 2004. Destaca-se também nesta primeira década do século XXI, os editais fomentados por empresas e instituições públicas como BNDES e Caixa Cultural e direcionados para a proteção do patrimônio cultural brasileiro.

No início do século XX, o cenário museal brasileiro atravessava um ciclo de expressivo investimento na qualificação técnica, impulsionado pela criação do Ibram (2009) e pela profissionalização da gestão museológica. Paralelamente, as universidades federais passavam por um processo de expansão e modernização física sem precedentes por meio do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), que viabilizou a ampliação de quadros técnicos e a interiorização do ensino superior. Estes dois movimentos, do fomento ao campo museológico e o fortalecimento das universidades públicas, criaram um ambiente propício para as reformas estruturais que o Museu de Arte da UFC demandava.

Para este relato de experiência, a fundamentação teórica deste plano de modernização do Museu de Arte da UFC, baseia-se no conceito de gerenciamento de riscos aplicado ao patrimônio museológico, assim como nas premissas da conservação preventiva. A requalificação física é entendida como a primeira barreira de proteção contra os dez agentes de deterioração (forças físicas, criminosos, fogo, água, pragas, poluentes, luz, temperatura, umidade relativa e dissociação). No que tange às áreas de guarda de acervo em museus, bibliotecas e arquivos, necessita-se ainda muitos esclarecimentos sobre sua importância para o trabalho de difusão dos acervos junto à sociedade e aos gestores brasileiros. Neste novo século também, com a ampliação da oferta de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia no território brasileiro e presença de profissionais qualificados em todas as regiões o debate sobre o "lugar" da reserva técnica ganha mais visibilidade, deixando de ser vista como um lugar-depósito para ser compreendida como a área primordial da instituição. Este debate ganhou densidade no Brasil, refletindo na adoção pelos museus, arquivos e bibliotecas especializadas de sistemas de alta densidade como trainéis e arquivos deslizantes que

visam além da guarda segura, a otimização dos espaços, ampliando assim, as condições de trabalho dos profissionais especializados

No Mauc/UFC, a preocupação com a modernização das áreas técnicas advém dos anos de 1980 com a implementação de trainéis fixos para acondicionamento das obras de arte, como um sistema “caseiro/artesanal” elaborado pelo próprio museu e difundido no Ceará como um modelo seguro, viável e econômico. No início dos anos 2000, com a difusão dos modelos de trainéis e arquivos deslizantes adotados para guarda de acervo, do Mauc/UFC elaborou os seus primeiros projetos personalizados visando atender as necessidades do museu, assim como buscou participar dos dos editais públicos de incentivo à modernização e preservação do patrimônio museológico. Após duas décadas de ampliação dos acervos, por meio de doações, e das tentativas de participação em editais públicos em busca de fomento externo à UFC, o museu obteve aprovação no edital Identidade Brasil da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) com o projeto MAUC4FUTUR em 2024. O êxito neste edital decorre das articulações internas fomentadas pela administração superior e com a coordenação direta da Pró-Reitoria de Cultura (Procult) e da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Ceará junto às fundações de apoio para concorrência e apresentação de duas propostas integrada para as áreas de acervos culturais e acervos científicos.

2. Museus universitários no Brasil

O campo museológico, seja por meio de coleções ou museus, vinculado às universidades brasileiras, está presente em todas as regiões e estados do país. Neste sentido, Silva (2019) associa a salvaguarda de parte considerável do patrimônio brasileiro às instituições de ensino superior, que por meio de projetos de extensão realizam atividades de pesquisa e educação essenciais para a preservação e divulgação dos acervos. Segundo Almeida (2002), a formação dos acervos dos museus universitários variam, em alguns casos foram feitos doações a universidades que utilizavam as obras em atividades de pesquisa em ensino, e a criação de um museu se

torna consequência devido ao crescimento do patrimônio, e em outras situações, como o caso do Museu de Arte da UFC (Mauc/UFC), o reitor decide por criar o museu e adquire as obras iniciais por meio de compra.

A autora ressalta que os museus universitários foram criados intencionalmente com o intuito de realizar pesquisas de acervo, além de serem utilizados em aulas e atividades educativas dentro dos cursos superiores, no entanto, há uma crescente demanda de que as universidades, e por consequência seus museus, atuem mais dentro das comunidades nos quais estão inseridos, indo além dos edifícios universitários. Inicialmente, esse pensamento de alcance à sociedade, segundo Almeida (2002) surge nos Estados Unidos em 1938, no Museu da Universidade de Michigan, no qual o diretor entende como função social dentro de um museu de universidade pública realizar atividades para a população que paga os impostos que fomentam o museu, como visitas escolares e cursos. Atualmente, sabemos que o Instituto Brasileiro de Museus, impõe como atividade básica dos museus, o desenvolvimento de programas e projetos educacionais dentro das instituições museológicas (Brasil, 2009).

Contudo, o gerenciamento de um acervo é uma tarefa árdua que exige constante organização, pensando nisso, o Museu de Arte Contemporânea da USP, desde a década de 1980 utiliza um banco de dados com método de catalogação e documentação, o que atribui agilidade ao processo de recuperação de dados para uso interno e externo. Cabral (2007) descreve que a ferramenta passou por melhorias ao decorrer dos anos, incluindo um banco de imagens, a implantação de novas características de pesquisa mais sofisticadas e a inclusão de novas seções de gestão de acervo, uma sobre empréstimos e reproduções do acervo, e outra sobre a divisão técnico-científica do acervo. A autora relata como esse instrumento facilita funções internas do museu, mas também o acesso a informações por pesquisadores externos.

Dessa forma, Silva (2019) ressalta a importância da criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU), proposta por ele enquanto conselheiro do ICOM. A consolidação de uma base de dados segura, como a proposta por ele, seria um motor para a construção de diversas linhas de pesquisa, além de suporte na

elaboração de propostas de melhorias para o setor museal. Tal ferramenta de colaboração é muito pertinente visto a necessidade de redes de cooperação e comunicação entre museus, com intuito de solidificar relações que promovam debates sobre as demandas e potencialidades da classe dos museus universitários, visando a proposição de editais específicos.

3. O Museu de Arte da UFC: Contexto Institucional

Fundado em 1961 pelo professor e reitor Antônio Martins Filho, o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC) é uma das mais antigas e relevantes instituições culturais do estado do Ceará e do Brasil, constituindo-se como um marco na preservação, difusão e educação em arte no ambiente universitário. Vinculado ao Gabinete da Reitoria desde os anos iniciais, atualmente está na estrutura organizacional da recém-criada Pró-Reitoria de Cultura da UFC (PROCULT, 2023), órgão ligado ao Ministério da Educação (MEC).

O Museu de Arte da UFC tem origem em iniciativas anteriores à criação da universidade, em 1954. A ideia de um museu de arte no Ceará remonta a 1949, quando a Embaixada Cultural Clóvis Beviláqua — formada por docentes e estudantes da Faculdade de Direito do Ceará e acompanhada pelo artista Antônio Bandeira — visitou museus europeus para conhecer instituições culturais. Inspirado pela experiência, Antônio Martins Filho, professor da faculdade e primeiro reitor da UFC, defendeu a criação de um espaço voltado à preservação da arte cearense e à formação cultural da sociedade. O processo começou com a aquisição de obras e exposições no Salão Nobre da Reitoria, entre 1957 e 1960.

O museu foi instalado em um prédio de dois pavimentos, adaptado de um antigo colégio, e inaugurado em 25 de junho de 1961 com uma mostra que reuniu esculturas sacras e populares, pinturas, desenhos, guaches, xilogravuras do acervo e obras de colecionadores particulares, contando com representantes da sociedade civil e autoridades políticas, militares e religiosas. Nesse período, também foi realizada uma

exposição itinerante na Europa com 168 xilogravuras de artistas nordestinos radicados no Cariri cearense.

Entre 1963 e 1965 foi construída a nova sede, próxima ao edifício original, com projeto do arquiteto Neudson Braga, alinhado ao movimento moderno e com mobiliário inspirado em Franco Albini e Franca Helg. A proposta museográfica utilizava suportes metálicos e cabos de aço para destacar as obras das paredes, permitindo visão em diferentes ângulos, sem que a arquitetura competisse com elas. No fim da década de 1980, esses suportes foram adaptados para a reserva técnica. O museu passou ainda por reformas importantes, como a criação da sala Antônio Bandeira, em 1968, e as melhorias na reserva técnica e ampliação de espaços expositivos em 1993.

Atualmente o museu é composto por 6 salas expositivas de longa duração: Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Descartes Gadelha, Raimundo Cela, Chico da Silva e Escola do Pirambu e Cultura Popular, além de 4 salas voltadas para exposições de curta duração. Seu acervo possui aproximadamente 7000 obras, entre esculturas em barro cru, cerâmica, metal e madeira, matrizes e estampas de xilogravuras, pinturas, guaches, aquarelas, gravuras e desenhos. O acervo foi adquirido por meio de compra nos primeiros 20 anos da instituição e desde a década de 1980 é expandido majoritariamente por doações. Além do conjunto expositivo, o Mauc abriga a Biblioteca Floriano Teixeira e o Arquivo Institucional e Histórico Jean-Pierre Chabloz, por meio desses espaços o Mauc realiza visitas mediadas, oficinas e formações e uma programação cultural intensa aberta a toda a sociedade.

4. Políticas públicas e os editais de fomento: MAUC4/FUTUR - plano de modernização das áreas técnicas

Desde sua fundação, a Universidade Federal do Ceará mantém compromisso estruturante com a cultura, incorporando equipamentos estratégicos e criando instâncias para sua gestão. Inicialmente, o Gabinete do Reitor e a Pró-Reitoria de Extensão articularam as ações culturais até a criação da Secretaria de Cultura Artística (Secult-Arte), em 2010, quando parte dos equipamentos ainda se vinculava

diretamente à Administração Superior. Em 2023, a criação da Pró-Reitoria de Cultura (Procult) consolidou a cultura como política central e transversal às áreas do conhecimento. Nesse contexto, instituiu-se também a Coordenação de Projetos e Interações Interinstitucionais, fortalecendo a elaboração de projetos, a captação de recursos e a articulação da rede de equipamentos culturais da UFC com a sociedade.

O Edital Identidade Brasil – Recuperação e Preservação de Acervos 2024, lançado pela FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos) em parceria com o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), representa um dos maiores aportes recentes para a infraestrutura museológica brasileira e contou com a articulação institucional do Ibram e do Ministério da Cultura. Este edital marca uma evolução significativa na política de fomento, utilizando recursos não reembolsáveis do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT) para tratar os museus não apenas como espaços culturais, mas como centros de produção de conhecimento e infraestrutura de pesquisa.

O subprojeto MAUC4FUTUR integrou um projeto de maior porte que envolveu outras unidades que possuem acervos culturais na UFC e que foram contemplados nesta edição como a Casa Amarela Eusélio Oliveira e o Instituto de Cultura e Arte. O projeto Manutenção dos Acervos Culturais da UFC contemplou as coleções e acervos artísticos e culturais sob a coordenação geral da Pró-Reitoria de Cultura da UFC em parceria com a Fundação Cearense de Apoio à Cultura (FCPC), proponente legal junto à FINEP. A proposta do Museu de Arte foi desenvolvida em parceria com o Laboratório de Experiência Digital do Instituto de Arquitetura, Urbanismo e Design (LED/IAUD) para concorrência ao edital e envolveu uma análise crítica de prioridades, optando-se por atender integralmente as necessidades do Arquivo e da Biblioteca e, de forma parcial (50% a 60%) da Reserva Técnica. Essa decisão estratégica baseou-se no diagnóstico de riscos ergonômicos e ocupacionais, visando reduzir a exposição de profissionais e bolsistas a agentes insalubres em espaços antes saturados.

Aprovado em 2024, a implementação foi iniciada em 2025 e promoveu uma reforma física estrutural tanto nas áreas de guarda de acervo, assim como gerou

impactos positivos na ocupação e funcionamento da área administrativa do Mauc/UFC. Em dezembro do mesmo ano iniciou-se a reforma física dos espaços e em janeiro de 2026 a instalação das novas estruturas. A instalação de arquivos deslizantes na Biblioteca e no Arquivo permitiu a verticalização e a compactação do acervo documental, mitigando riscos de dissociação e facilitando o controle ambiental. A próxima etapa, prevista para março de 2026, prevê a reforma da Reserva Técnica e a instalação de trainéis para as obras de arte que otimizarão a circulação de ar e o manuseio seguro, prevenindo danos mecânicos comuns em armazenamentos improvisados. O projeto MAUC4FUTUR contempla ainda a digitalização de obras utilizando recursos 3D e a implementação do sistema Tainacan como repositório institucional de difusão do acervo museológico e arquivístico. Essa integração digital é um componente essencial da gestão de coleções, pois garante a persistência dos dados e a rastreabilidade das obras, combatendo a "dissociação", um dos riscos mais silenciosos em acervos museológicos e arquivísticos.

Espera-se que a total implementação do projeto e do plano produza impactos significativos na preservação a longo prazo e na consolidação do Mauc/UFC como museu universitário, voltado à preservação do acervo artístico, de referência. A modernização das áreas técnicas assegura que o museu cumpra sua função social de salvaguarda, permitindo que as coleções sobrevivam às gerações futuras enquanto permanecem acessíveis ao desenvolvimento científico e cultural contemporâneo. Para os próximos anos, projeta-se a conclusão integral da reserva técnica e a modernização do circuito expositivo, reafirmando o planejamento museológico como um processo contínuo de gestão de riscos e valorização do patrimônio e das políticas públicas preconizadas e implementadas pela Universidade Federal do Ceará em seus acervos e patrimônios culturais.

5. Gestão de acervos: reserva técnica, biblioteca e arquivo

Sobral (2025) defende que entre os setores responsáveis pela salvaguarda do patrimônio existem diferentes maneiras de lidar com os objetos, mas em todas as

instituições, havendo nesses setores uma conexão intrínseca que deve ser valorizada e explorada. Nesse contexto, Chaves (2021) argumenta que dentro da UFC sempre houve uma preocupação latente com relação à preservação do seu patrimônio institucional. Associando ao início da década de 2000, o aumento das discussões e ações dentro da universidade visando a salvaguarda, ele explica que:

> Diante de todo o exposto ao longo deste texto, percebemos que até os 50 anos de sua criação, a UFC esteve mais voltada para a formação dos acervos e suas diretrizes setoriais e que, a partir da reforma universitária, da ampliação e renovação do quadro de profissionais técnicos e qualificados, assim como o alinhamento às políticas específicas da área de museus, arquivos, bibliotecas, conservação-restauração e patrimônio cultural, as discussões se tornaram mais presentes e mais efetivas com a criação das comissões e comitês. Por fim, entendemos que o estabelecimento de políticas internas voltadas para valorização e gestão dos seus conjuntos com interesse cultural e artístico pela administração superior e pela comunidade interna, são basilares para a consolidação das ações cotidianas da preservação do patrimônio universitário. (Chaves, 2021, p.101-102).

Atualmente, na estrutura do Mauc/UFC existem 3 áreas de salvaguarda e preservação de acervo, a reserva técnica sob supervisão de uma museóloga; a Biblioteca Floriano Teixeira sob responsabilidade de uma bibliotecária; e ainda, o Arquivo Institucional e Histórico Jean-Pierre Chabloz que funciona sob os cuidados de três funcionários, dentro os quais, um arquivista, um técnica em arquivo e uma assistente administrativa.

A idealização da concepção da biblioteca do museu começa antes mesmo da inauguração do mesmo, por meio de correspondências entre Lívio Xavier, técnico da universidade que depois atuou por breve período como diretor do museu, e Antônio Martins Filho, reitor da universidade e idealizador do museu, trocam informações e organizam as primeiras aquisições de material bibliográfico por meio de compras e encomendas feitas por Lívio na Europa. Segundo Almeida (2021) o acervo cresceu gradativamente por meio das conexões entre o museus e outras instituições culturais e editoras, mas a maior adição foi feita em meados de 1989, por meio da doação de aproximadamente 3000 exemplares oriundos do acervo pessoal de Jean-Pierre Chabloz.

Desde o início da década de 2000 a Biblioteca está localizada em uma sala de 55,3m², que depois passou por melhorias de climatização, por um período a mesma chegou a dividir o espaço com o arquivo (Figura 1), antes da concepção de espaço próprio, após a separação possuiu um layout com estantes enfileiradas com mesas de estudo individual na lateral, com a mesa de trabalho da bibliotecária localizada perto da porta, até o período da modernização (Figura 2).

Seu acervo apesar de especializado em artes, também possui temas variados de cultura e história, em 2021, ele era composto de aproximadamente 7000 exemplares que englobam diversos modelos de publicação. O acervo é dividido em coleções: coleção de periódicos, audiovisual, folhetos de cordel, obras raras e a coleção oriunda de Jean-Pierre Chabloz.

O espaço atende à comunidade acadêmica, pesquisadores e público externo. Embora não realize empréstimos, estimula a consulta presencial e disponibiliza formulário para solicitação e separação de materiais. Além das atividades de organização e catalogação, integra o projeto “Livros Livres”, que promove a leitura por meio da circulação gratuita de livros doados. A biblioteca também participou da exposição “Célebres Cordéis: Oralidade e Poesia” (2019), ampliando a divulgação do acervo e valorizando a cultura popular presente no Mauc.

Figuras 1 e 2: Fotografias da Biblioteca no ano de 2009 e no ano de 2026, pós-modernização



Fonte: Graciele Siqueira (2009) e Regis Torquato (2026)

O acervo arquivístico do Mauc abriga documentação que percorre a história do museu desde sua idealização nos anos de 1950 até a atualidade, sendo constituído por “relatórios anuais, correspondências, fotos, livro de assinaturas de visitantes,

documentos referentes a bolsistas, catálogos de exposições e documentações dos artistas" (Reis e Ribeiro, 2021, p.224). Além disso, o arquivo conta com a coleção Jean-Pierre Chabloz, formada por obras do acervo particular do artista, recebidos em conjunto com a doação da biblioteca.

Infelizmente, o arquivo ainda não conta com sistema de arquivo baseado nos conceitos da Ciência da Informação, e até 2015 não havia profissional da área envolvido na organização do setor. Em 2021, o acervo possuía cerca de 12600 documentos higienizados e organizados, possuindo ainda uma dezena de caixas e pacotes a serem analisados, higienizados e organizados (Reis e Ribeiro, 2021). O acervo assim como a biblioteca está disponível para pesquisas e consulta local. O arquivo ocupou diversos espaços no museu, mas seu layout era centralizado em estantes, armários e gaveteiros nos quais eram colocados as obras e documentos, muitas vezes utilizando caixas do tipo "arquivos mortos" (Figura 3), após modernização, passou a contar com estantes rolantes (Figura 4).

Figuras 3 e 4: Fotografias do arquivo no ano de 2019 e no ano de 2026, pós-modernização



Fonte: Equipe Mauc (2019) e Regis Torquato (2026)

A Reserva Técnica do Museu de Arte da UFC salvaguarda um acervo de aproximadamente 8 mil itens, consolidando uma trajetória de gestão museológica no estado do Ceará. A partir de 1966 o Mauc/UFC passou a contar com a presença do museólogo Henrique Medeiros Barroso, profissional que se aposentou em 1994 e após um hiato de 10 anos, a partir de 2004, o museu volta a contar com a presença do profissional museólogo em sua estrutura funcional. Essa cultura de preservação é

sustentada ainda por um rigoroso sistema de documentação que remonta a 1963, evoluindo de fichas catalográficas e livros de tombo para planilhas digitais e a completa integração ao sistema de patrimonialização da UFC. Historicamente, o espaço de guarda do acervo contou com soluções criativas de mobiliário, como o modelo desenvolvido pelo ex-diretor Pedro Eymar Barbosa Costa e pelo marceneiro Afonso Liberato, que adaptaram o antigo mobiliário expositivo implementado nos anos de 1960 para funções de armazenamento técnico.

A modernização do mobiliário da reserva técnica, mesmo que pensada de forma caseira, sempre foi uma medida indispensável para garantir a segurança e a integridade física do acervo garantindo a sua preservação até os dias atuais (Figuras 5 e 6). Cogitada desde o início dos anos anos 2000, a transição para sistemas de armazenamento mais eficientes permitirá uma readequação do acondicionamento que minimize riscos de acidentes e perdas patrimoniais, assegurando que o "coração" do museu opere com a fluidez necessária para a gestão responsável de um patrimônio público de tal magnitude. Sabe-se bem no campo da Museologia e da Conservação-Restauração, que uma Reserva Técnica bem estruturada é o pilar da conservação preventiva, atuando diretamente na longevidade dos bens culturais ao mitigar danos químicos, físicos e biológicos, como oxidação e ataques de pragas.

Figuras 5 e 6: Foto da reserva técnica em 2009 e 2026



Fonte: Pedro Humberto (2009) e Regis Torquato (2019)

6. Gerenciamento de riscos como estratégia de conservação preventiva em museus universitários

Segundo Araújo (2017) a preservação cultural é a vocação primordial de um museu. Dessa forma, o autor afirma que é dever da instituição prover de estrutura e instalações que assegurem a integridade do patrimônio, além de reduzir e prevenir os riscos possíveis às coleções. Isto pode ser realizado por meio da capacitação dos profissionais museais e a criação de conexões com outros setores e organizações que promovam uma atuação multidisciplinar na preservação do acervo.

No entanto, é necessário primeiro entender quais são os riscos que as coleções sofrem. “Risco é a probabilidade de algo acontecer causando diversas gradações de perigos ou efeitos negativos” (IBRAM, 2017, p. 13). No contexto dos acervos museológicos, associamos estes riscos à “perda de valor esperada no acervo” (Ibermuseus, 2017), assim como, a perda total das obras, documentos e objetos. Os autores associam esses riscos à situações de desastres em larga escala, como degradações graduais do acervo por resultado de processos químicos, físicos e biológicos. Assim, o Instituto afirma que existem 10 agentes de risco que se apresentam, sendo eles o de forças físicas; furto, roubo ou vandalismo; fogo; água; pragas; poluentes; luz e radiação ultravioleta e infravermelha; temperatura incorreta; umidade incorreta e por fim, dissociação.

A identificação desses riscos promove uma conscientização dos possíveis danos que um acervo pode sofrer e o reconhecimento deles permite o planejamento dos museus para a prevenção deles. Nesse âmbito é introduzido o campo de gestão de riscos, que abrange as ações ligadas à compreensão e mitigação de possíveis impactos que o acervo pode sofrer. O que está ligado primeiramente a identificação e análise dos riscos, assim como o estabelecimento de prioridades. A partir disso, são desenvolvidos e aplicados métodos de eliminação ou redução dos riscos, entretanto não é possível sanar todos eles, por isso, existem alguns que são considerados aceitáveis e passíveis de acontecer (Ibermuseus, 2017). Esse processo é contínuo e deve ser revisado

periodicamente, visto que novas circunstâncias podem surgir e as prioridades podem ser reformuladas.

O Ibram propõe que o Plano de Gestão de Riscos deve estar aliado ao Plano Museológico e também a um diagnóstico dos espaços de exposição e salvaguarda do acervo. Esse processo envolve a participação de todos os setores do museu dentro de diversos processos de segurança, além de cooperação do público. Devido à importância desse processo para a manutenção da memória, foram desenvolvidas diretrizes internacionais para uniformizar a aplicação do processo de gestão de riscos, estabelecendo diferentes etapas para o processo (Figura 7).

Figura 7: Esquema do processo de gestão de riscos



Fonte: Ibermuseus, 2017

Neste sentido, compreende-se que o gerenciamento de riscos constitui uma estratégia vital de conservação preventiva para museus, incluindo os universitários, ao transitar de uma postura reativa (após incidentes/sinistros) para uma cultura de prevenção e salvaguarda contínua. Diferente de intervenções curativas pontuais, essa metodologia analisa sistematicamente as ameaças ao acervo e aos museus, desde desastres de grande magnitude, até processos graduais de deterioração por agentes biológicos ou manuseio humano. No contexto das universidades, onde os museus frequentemente compartilham infraestruturas complexas e fluxos intensos de pessoas, a identificação de vulnerabilidades e a priorização de ações mitigadoras são fundamentais para garantir a segurança do patrimônio público. Assim, ao integrar o diagnóstico de riscos ao plano museológico, a instituição assegura não apenas a longevidade material

de suas coleções, mas também a continuidade das atividades de ensino, pesquisa e extensão que fundamentam sua existência.

7. Considerações finais - perspectivas futuras

A implementação integral do plano de modernização das áreas técnicas do Mauc, viabilizada pelo edital da FINEP, deverá gerar impactos duradouros na preservação dos acervos e no fortalecimento das funções científica, educativa e institucional. A adoção de sistemas adequados de guarda, como trainéis e arquivos deslizantes, aliada à reorganização dos espaços, melhorará o acondicionamento, o controle ambiental e a segurança, reduzindo riscos de incêndio, sinistros e degradação. Reserva técnica, arquivo e biblioteca passarão a operar com estruturas específicas para cada tipologia, diminuindo manuseios inadequados e riscos aos profissionais.

Na gestão museológica, a modernização otimizará o uso do espaço, os fluxos de trabalho e a ergonomia, enquanto a separação funcional entre os setores ampliará a eficiência nas rotinas de conservação, catalogação, pesquisa e atendimento. A adoção do Tainacan como repositório institucional integrará os dados à Plataforma Brasiliana Museus, qualificando a documentação, reforçando a preservação digital, a segurança informacional e as ações de difusão e acesso público, alinhadas às diretrizes contemporâneas da Museologia.

O projeto também fortalecerá pesquisa, ensino e extensão, ampliando investigações e formações nas áreas de Artes, História, Museologia, Conservação e Restauro, Arquivologia e Biblioteconomia. A digitalização do acervo fornecerá suporte técnico para futuras ações de conservação, além de reduzir o manuseio das obras originais.

No âmbito das políticas públicas, a modernização consolidará o Mauc/UFC como museu universitário de referência, em consonância com boas práticas nacionais e internacionais, reafirmando o compromisso da UFC com a salvaguarda do patrimônio cultural e o acesso qualificado aos bens sob sua guarda. Assim, os impactos ultrapassam

o espaço físico do museu, contribuindo para sua sustentabilidade, para a valorização profissional e para o fortalecimento das políticas culturais universitárias.

8. Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. Os públicos de museus universitários. *Revista do Museu de*

Arqueologia e Etnologia. São Paulo, 12, p. 205-217, 2002. Disponível em: https://revistas.usp.br/revmae/pt_BR/article/view/109446/107923. Acesso em 12 de fev. de 2026.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. *Diário Oficial da União*, Brasília, 2009. BRASIL.

CABRAL , Maria Cristina. Banco de dados do acervo MAC-USP: salvaguarda, gerenciamento e apoio à pesquisa. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 3, p. 117–121, 2021. DOI: 10.20396/eha.3.2007.3664. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3664. Acesso em: 12 fev. 2026.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (org.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. Disponível em: https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2017/09/cartilha-gestao-riscos-pt.pdf. Acesso em: 5 de fevereiro de 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Política Nacional de Museus*. Brasília: IBRAM, 2010.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervos*. Florianópolis: FCC, 2014.

SILVA, Maurício Cândido da. A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários: proposição, pesquisa, colaboração e manifestação de apoio ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Instituto Brasileiro de Museus. *Revista CPC*, v. 27, n. ja/jul., p. 297-309, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p297-309. Acesso em: 12 fev. 2026.

SIQUEIRA, Graciele Karine; LOPES, Karla Karoline Vieira; ALMEIDA, Larisse Macêdo; VIEIRA, Maria Josiane; MORENO ROCHA, Saulo (orgs.). *I Seminário Museus e Coleções da UFC: reflexões contemporâneas. Fortaleza: Museu de Arte da UFC*, 2021. 3 volumes.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. O que é a Extensão Universitária?, [s.d.]. Disponível em: https://prex.ufc.br/pt/o-que-e-ext-universitaria/. Acesso em: 12 de fev. de 2026.

A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO DE INTERSABERES: ANÁLISE DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS AÇÕES DE FORMAÇÃO DO LABORATÓRIO DE CULTURA DIGITAL DA UFPR

Vinícius Oliveira Costa[1]
Lucia Helena Alencastro[2]

RESUMO:
Este artigo busca desenvolver uma reflexão a partir do conjunto de ações de formação promovidas pelo Laboratório de Cultura Digital da UFPR a fim de qualificar o papel da extensão universitária como espaço singular de formação e produção de intersaberes, atuando no fomento e democratização do acesso às políticas públicas culturais. Para isso, uma pesquisa qualitativa se valeu de análise documental e observação participante para analisar um catálogo de formação contendo 30 ações desenvolvidas entre junho de 2024 e abril de 2026, e a partir dele escolher uma ação específica (Roda de Diálogo) para dimensionar o alcance da extensão universitária com foco na mobilização e articulação como estratégias para potencializar as políticas públicas culturais, bem como seu alcance e efetivação.

PALAVRAS-CHAVE: formação, políticas públicas, letramento digital, linguagem simples, extensão universitária

Introdução

O Laboratório de Cultura Digital - LabCD está em sua terceira edição e se configura como um projeto de extensão desde 2024, ano em que passou a formular, desenvolver e testar metodologias de forma presencial, híbrida e remota, para democratizar o acesso às políticas públicas culturais. O LabCD vem atuando como um projeto de pesquisa aplicada, inovação metodológica e produção de soluções voltadas para a qualificação de políticas públicas, combinando base teórica, extensão universitária e ação direta nos territórios.

[1] Doutorando em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR e integrante do Laboratório de Cultura Digital da UFPR. E-mail: viniciuscosta@ufpr.br
[2] Docente da Universidade Federal do Paraná desde 2005, é doutora em Linguística aplicada e estudos da linguagem pela PUC São Paulo e coordenadora adjunta do Laboratório de Cultura da UFPR. E-mail: luciah@ufpr.br

Fruto de uma iniciativa conjunta da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e do Ministério da Cultura (MinC), alicerçada na cooperação entre a UFPR e o Coletivo Soylocoporti, o LabCD desenvolve produtos em diferentes frentes de trabalho, quais sejam, políticas públicas, letramento digital e cidadania, linguagem simples e comunicação cidadã, soluções digitais e soberania, pesquisa e produção de conhecimento, ações de formação, e, ações transversais.

Os produtos são materializados por meio de plataformas digitais, cursos, oficinas e ações de formação alinhadas com inovações pedagógicas, metodologias replicáveis, jogos, relatórios e escrita acadêmica em formato de artigos, relatos de experiências e livros - são produtos concebidos como tecnologias sociais[3] de acesso livre, portanto adaptáveis e replicáveis de forma gratuita. Mais do que ferramentas técnicas, são arranjos de saberes que unem ciência, participação social e inovação, sempre orientados por princípios de inclusão, transparência e soberania tecnológica. Isso porque estes arranjos decorrem do exercício de integração de diferentes atores sociais e perspectivas formativas em torno de um mesmo objeto, nesse caso, as políticas públicas culturais, seu acesso e democratização. Especialmente quando se sabe que a área da cultura no Brasil é uma das áreas mais sujeitas a cortes orçamentários, por ser frequentemente vista em momentos de crises econômicas, como algo secundário (Calabre, 2009).

Para se configurar como um projeto de extensão universitária com foco na mobilização e articulação como estratégias para potencializar as políticas públicas culturais, bem como seu alcance e efetivação, o LabCD é integrado por pesquisadores das diversas áreas do conhecimento, voluntários, bolsistas de graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado, bem como por servidores técnicos e docentes das universidades. Logo, é um espaço de experimentação e pilotagem, por ser um laboratório, mas também um espaço do desenvolvimento do fazer extensionista como eixo principal, que atua centralmente por meio da articulação entre a pesquisa e o ensino e, transversalmente, da cultura, como eixo agregador.

[3] Tecnologia Social é aquela cujos valores que carrega estão alinhados com o desenvolvimento da sociedade e não o do mercado; é alinhada com um problema social e considera os saberes dos envolvidos e diretamente afetados; é a tecnologia sustentável, replicável e que tem como proposta a desierarquização dos saberes, tornando-os dialéticos (UFF, online).

A partir desta experiência extensionista em execução, este trabalho busca refletir sobre a extensão universitária como espaço privilegiado para a produção de intersaberes, por meio da pesquisa e do ensino, bem como, mobilizador e fomentador de políticas públicas culturais. Tem-se como objetivo desenvolver uma reflexão teórico-prática a partir do conjunto de ações de formação promovidas pelo LabCD entre junho de 2024 e abril de 2026, com base nas suas áreas centrais de atuação: cultura e políticas públicas, a fim de qualificar o papel da extensão universitária como espaço singular de formação e produção de intersaberes, atuando no fomento de políticas públicas culturais.

O conjunto de ações de formação foi organizado coletivamente pelos três Eixos Temáticos do LabCD (Desenho de políticas públicas, Letramento digital e Linguagem simples), e resultou em um Catálogo de formações contendo 30 ações de formação entre oficinas, rodas de diálogo, jornadas formativas e cursos em EaD. As reflexões deste texto partem das práticas pedagógicas implementadas nas ações, seus públicos e parcerias estabelecidas para a realização de 79 ações de formação nos últimos 2 anos. As ações têm a média de duração de 3 horas e foram realizadas de forma presencial, híbrida e virtualmente com transmissão ao vivo por meio do canal virtual do LabCD no *YouTube*. Os facilitadores das ações são docentes, integrantes do Comitê de Cultura do Paraná e estudantes de diferentes áreas do conhecimento, como: ciência, tecnologia e sociedade, pedagogia, produção cultural, sociologia, ciência política, entre outras áreas.

O Catálogo de formações do LabCD compreende as práticas pedagógicas, os materiais desenvolvidos para as oficinas (cartilhas, guias e ferramentas digitais), e as ações de formação, estruturadas como atividades que visam o aprendizado e desenvolvimento tanto dos participantes como dos facilitadores. É importante dizer que o processo de ensino-aprendizagem é caracterizado na horizontalidade por meio de um sistema de interações, trocas e inteligência colaborativa, focando na construção coletiva do conhecimento.

Para materializar, em certa medida, o fazer na pesquisa e no ensino por meio da extensão universitária, com foco no fortalecimento de políticas públicas culturais,

optou-se pela delimitação de uma ação para análise no presente trabalho. Nas discussões, buscou-se desenvolver um cruzamento entre algumas dimensões do exercício da extensão, passando pela pesquisa e pelo ensino, materializados nos produtos desenvolvidos pelo LabCD no campo da cultura e, diretamente, das políticas públicas, a fim de dimensionar a capilaridade, alcance, transversalidades e saberes envolvidos.

Metodologia

Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, indicada para compreender processos que incluem dimensões subjetivas, com múltiplas dimensões em seus contextos naturais, valorizando significados, percepções e dinâmicas sociais. Quanto aos objetivos, caracteriza-se como exploratória-analítica, visto que pesquisas exploratórias frequentemente envolvem processos analíticos, como categorização, interpretação e compreensão de sentidos (Minayo, 2012; Gil, 2019).

Do ponto de vista das ferramentas metodológicas, utilizou-se de análise documental que se refere a fontes de informação sobre a realidade social, permitindo reconstruir práticas, discursos e contextos. Contou, ainda, com dados e registros advindos da observação participante, técnica em que o pesquisador se integra ao contexto estudado, participando das atividades e interações para compreender significados, práticas e relações sociais (Minayo, 2009; 2010).

Destaca-se que a presente reflexão se refere ao recorte de uma das atividades desenvolvidas em 2024 durante a Jornada Propulsão Cultural - Multiplicadores, especificamente de uma Roda de Diálogo realizada nesta ação, que contou com a participação dos Comitês de Cultura dos estados brasileiros e aconteceu de forma remota, com transmissão ao vivo pelo canal do *YouTube* do LabCD e do Comitê de Cultura do Paraná. Este é um recorte de um universo bem maior, que está em análise para publicações futuras.

Políticas públicas culturais

Mais do que um conjunto de valores que devem ser salvaguardados, promovidos e difundidos, a cultura é um conceito amplo e polissêmico, e por isso mesmo, se estrutura como um campo social singular, envolto em forças e disputas. Embora seja geralmente associada ao campo artístico, a cultura engloba crenças, valores e práticas que orientam o comportamento humano. Para De Certeau (2016) cultura é a proliferação de invenções em um espaço circunscrito, no qual as práticas sociais se constituem, permitindo a produção e reprodução humana em permanente criação e transformação.

Ao conformar a cultura contemporaneamente, Rubim (2007, p.141) reivindica a "transversalidade da cultura consubstanciada em práticas, políticas e em estudos da sociedade contemporânea", sendo que é dela, da cultura, que emerge a capacidade de interação e integração com outras áreas do conhecimento, como a comunicação, educação e política, por isso, é possível situá-la transversalmente, oscilando entre o que permanece e o que se inventa, impondo sempre a lei de um poder de coletividade.

A transversalidade da cultura significa que ela se mantém enquanto campo social, mas que na contemporaneidade, seu modo de agir se tornou simultâneo, onipresente, perpassando os espaços societários, se constituindo e os constituindo concomitantemente (Rubim, 2007). Sabendo disso, neste texto a cultura é encarada como eixo transversal nas ações que o LabCD desenvolve, é como um fio que perpassa todos os produtos e conduz formas de proceder na elaboração e promoção das ações formativas.

Como não existe política cultural apartada de situações socioculturais, podemos situá-la em um jogo de forças confessas. Por isso, a mais recente política cultural brasileira, a Política Nacional Aldir Blanc de fomento à cultura (PNAB), nasce nesse território de disputas. Nasce da capacidade de expressão da classe artística somada à capacidade de intervenção político-partidária de representantes políticos democráticos. A conquista histórica é fruto de uma longa luta e mobilização social, tendo sua

aprovação como resultado da convergência das forças dos fazedores de cultura, dos movimentos sociais, dos gestores culturais e toda a classe artístico-cultural.

A PNAB é uma política estruturante com foco na inclusão e respeito à diversidade, sendo possibilitada como forma de democratizar o acesso e fomentar toda produção artístico-cultural brasileira, concretizando a chance histórica de territorializar a política pública de fomento à cultura e de fortalecer e ampliar a produção cultural dos territórios.

No entanto, há muitas barreiras a serem transpostas para possibilitar o real acesso aos recursos financeiros que a política possibilita por meio dos repasses do governo federal para os estados e municípios. O próprio formato e mecanismos de seleção, majoritariamente via editais, se projeta como uma barreira, além da linguagem utilizada na elaboração dos editais, que são pouco palatáveis e geralmente não se utilizam de linguagem simples e comunicação popular para ampliar o acesso ao fomento à cultura (Felix e Zimkovicz, 2025), não há um cronograma de publicação de editais, seus períodos de submissão são frequentemente curtos e tão pouco há a simplificação do processo de seleção, ao contrário, a burocratização do processo de seleção alija sobretudo os fazedores de cultura que não tem familiaridade com o processo.

Nesse sentido, é aí que reside a proposta formativa do LabCD, pesquisando, identificando lacunas e propondo ações de formação que auxiliem na promoção do acesso ao fomento promovido pelas políticas públicas de cultura. Como projeto extensionista, o LabCD mobiliza, articula e propõe, juntamente com parceiros e instituições, ações de formação para a superação dessas barreiras, sendo a extensão universitária o lugar profícuo do desenvolvimento político, crítico e cidadão.

Extensão universitária

Especialmente no Brasil, podemos considerar que a extensão universitária é reconhecida como parte do compromisso social da universidade, a partir da década de 1960, impulsionada por movimentos sociais e de estudantes. No entanto, efetivamente,

foi a partir da década de 1980, com a criação do FORPROEX[4] e o respaldo legal da Constituição de 1988, consolidado na LDB de 1996, que a extensão foi reconhecida como dimensão indissociável do ensino e da pesquisa, reafirmando seu papel democrático e transformador (Gadotti, 2017).

Atualmente, as universidades enfrentam o desafio da curricularização da extensão, instituída pela Resolução nº 7/2018[5] da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação. Trata-se de um marco importante, pois reforça o compromisso social da universidade, estimula uma formação cidadã e crítica, e promove a integração entre ensino e pesquisa (Fontenelle, 2024).

Em síntese, a extensão pode ser tomada como instância permanentemente provocativa acerca do papel da universidade, como nas palavras de Paula, (2013, p. 6):

> Para dizer de forma simples, a extensão universitária é o que permanente e sistematicamente convoca a universidade para o aprofundamento de seu papel como instituição comprometida com a transformação social, que aproxima a produção e a transmissão de conhecimento de seus efetivos destinatários, cuidando de corrigir, nesse processo, as interdições e bloqueios, que fazem com que seja assimétrica e desigual a apropriação social do conhecimento, das ciências, das tecnologias.

No entanto, cabe destacar que a superação de modelos assistenciais e mesmo a superação conceitual da representação do termo “extensão”, em grande medida, é ressignificada no país a partir da construção teórica de Paulo Freire. A extensão universitária passa a ser compreendida como processo educativo, cultural e científico que articula universidade e sociedade em uma relação dialógica. Freire criticou a concepção tradicional de extensão como “extensão de conhecimentos”, afirmando que tal noção pressupõe uma relação vertical e autoritária. Para ele, a extensão deve ser

[4] FORPROEX - Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras é uma entidade voltada para a articulação e definição de políticas acadêmicas de extensão.

[5] Essa norma regulamenta a meta 12.7 do Plano Nacional de Educação (PNE) 2014-2024, determinando que, no mínimo, 10% da carga horária dos cursos de graduação seja destinada a atividades de extensão integradas ao currículo (Brasil, 2018).

entendida como comunicação e diálogo, pois “não há saber mais ou saber menos: há saberes diferentes” (Freire, 1996, p. 32).

Especialmente quando esses diferentes saberes são colocados em interação dialógica, em torno de objetos concretos da realidade social, essência da extensão universitária, possibilita-se a constituição de processos formativos ampliados e capazes de articular dimensões cognitivas, éticas e políticas (Germano, 2011).

Na verdade, a dimensão da extensão, atualmente considerada ao lado do ensino e da pesquisa como indissociável, na prática, ainda encontra inúmeras dificuldades de aceitação e resistências, muitas vezes pelo desconhecimento do seu potencial como movimento formativo, independente da área de conhecimento. Contrariamente, parte-se da compreensão de que, entre estas três dimensões, a extensão ocupa um lugar privilegiado ao abrigar, no seu fazer, como condição central do seu exercício, intrinsecamente a coexistência com o ensino e com a pesquisa. Ou seja, a extensão somente se faz por meio da articulação destas dimensões, quando socialmente e eticamente comprometida com a sua realidade.

Nogueira (2005) propõe alguns elementos para compreender a extensão como dimensão formativa e socialmente referenciada da universidade brasileira. Entre estes, defende a extensão como prática educativa, dialógica e transformadora e, para tanto, indica algumas dimensões: formação humana integral, sensibilidade social, postura investigativa, intervenção crítica e aprendizagem social, que, juntas, fundamentam a extensão como espaço privilegiado para a produção de intersaberes. Nesse caso, a formação integral envolve dimensões cognitivas, éticas, políticas e afetivas, sem as quais, não se consolida a vida em sociedade. Além disso, a extensão rompe com a fragmentação disciplinar e coloca o estudante em contato com situações reais, exigindo dele uma compreensão ampliada da realidade social. A formação integral, portanto, não se limita ao domínio técnico, mas envolve a capacidade de interpretar criticamente o mundo e de agir sobre ele.

Para tanto, se faz necessário uma “postura ética e sensível diante do outro”, pois implica reconhecer os diferentes sujeitos, culturas e saberes presentes nos territórios. A

sensibilidade social emerge do encontro com realidades diversas e, muitas vezes, marcadas por desigualdades, o que demanda empatia, escuta ativa e abertura ao diálogo. Assim, atua-se em uma perspectiva de formação cidadã, na qual o estudante aprende a compreender e respeitar a complexidade das experiências humanas (Nogueira, 2005).

A sensibilidade social, por sua vez, articula-se com uma postura investigativa, uma vez que a extensão estimula a desvendar a realidade e, ao mesmo tempo, intervir na busca de construção de respostas. O que significa dizer que a prática extensionista exige a formulação de perguntas, a análise de contextos e a construção de estratégias de ação. A postura investigativa não é apenas técnica, mas epistemológica: ela implica reconhecer que o conhecimento se produz no diálogo entre saberes acadêmicos e saberes populares, e que a realidade é sempre mais complexa do que as categorias disciplinares isoladas conseguem captar. Essa postura investigativa conduz à capacidade de intervenção, dimensão que Nogueira (2005) compreende como prática pedagógica e política. A extensão não é assistencialismo, mas intervenção crítica, construída com os sujeitos envolvidos e orientada para a transformação social. A intervenção extensionista articula teoria e prática, pois exige que o estudante mobilize conhecimentos acadêmicos para compreender problemas concretos e, ao mesmo tempo, aprenda com os saberes e experiências das comunidades. A intervenção, portanto, é dialógica e colaborativa, e não impositiva.

Ao articular formação integral, sensibilidade social, postura investigativa, intervenção crítica e aprendizagem social, Nogueira (2005), constrói uma concepção de extensão profundamente comprometida com a democratização do conhecimento e com a transformação social. A extensão universitária, nessa perspectiva, não é atividade periférica, mas dimensão constitutiva da formação acadêmica e da função social da universidade. Ela forma sujeitos capazes de compreender a complexidade do mundo, dialogar com diferentes saberes e intervir de maneira ética e crítica na realidade.

No presente trabalho, procurou-se, a partir da experiência desenvolvida no LabCD, articular as dimensões supracitadas com base na experiência concretizada nas atividades realizadas, em suas diferentes etapas, a fim de materializar o potencial da

extensão enquanto espaço formativo singular e suas possibilidades quando articuladas às políticas públicas.

Ações de formação e a produção de intersaberes

O conjunto de ações de formação que compõem o catálogo de formação do LabCD é fruto de processos coletivos de pesquisa, elaboração, produção de materiais a serem utilizados ou materiais complementares a execução das propostas formativas. A metodologia concebida para as ações de formação foi desenvolvida de forma a ser apropriada, replicada e multiplicada nos diversos territórios, constituindo-se como tecnologia social. Todo o processo de produção, desde a concepção até a certificação dos participantes, seguindo as seguintes etapas:

1. Pesquisa e identificação das demandas e das lacunas de conhecimentos frente aos anseios e desafios de um determinado público;
2. Pesquisa, estudo e elaboração de materiais e de proposta formativa a partir das demandas identificadas;
3. Modelagem, aplicação de piloto e remodelagem da ação de formação em formatos de oficinas, rodas de diálogo, jornadas e cursos EaD;
4. Processos de avaliação pelos participantes e pela equipe que desenvolveu a ação, validando coletivamente e de forma integrada por pesquisadores bolsistas, coordenadores, docentes e técnicos;
5. Integração no catálogo virtual e físico contendo descrição, público, duração, materiais utilizados e facilitadores das ações de formação

As 30 ações foram agrupadas em 5 áreas temáticas, sendo 8 delas da área temática Políticas públicas - com vistas no fortalecimento da atuação de gestores culturais, Comitês de Cultura e ATCs, frente ao processo de implementação da mais robusta política pública cultural brasileira, a PNAB; somadas a 4 ações da área temática Projetos culturais - com vistas no fortalecimento dos agentes de cultura, por meio de um assessoramento técnico especializado em uma das principais demandas do meio cultural: a elaboração, escrita e submissão de projetos culturais a editais de fomento à cultura.

Uma terceira área temática desenvolvida foi a de Linguagem simples - propondo 8 formações que traduzissem as ações do Estado por meio de materiais de comunicação que usam a linguagem do dia a dia, ampliando assim, a democratização do acesso às políticas públicas. Desta forma, os editais, normativas e instrumentos de fomento deixam de ser barreiras técnicas e se tornam portas de entrada para a participação social e desenvolvimento de uma cidadania cultural efetiva.

A quarta área temática foi composta por 7 formações de Letramento digital - promovendo ações que objetivam garantir que agentes culturais, educadores, gestores e comunidades possam compreender, usar e transformar as tecnologias convencionais a favor de seus territórios. O letramento digital, assim, não é apenas inclusão. É empoderamento, produção de inteligência coletiva e cultural no centro de um projeto de desenvolvimento justo, plural e soberano brasileiro;

Finalizando o conjunto de áreas temáticas, foram organizadas, testadas e validadas, 3 formações com Temas Transversais, com vistas ao fortalecimento do processo de formação crítica e política dos fazedores de cultura frente aos desafios do tempo e espaço contemporâneos. As ações com esses temas transversais como, por exemplo, economia solidária digital, ecologia política e injustiça climática e democracia e internet foram ministrados em eventos específicos de alcance nacional, como a Jornada de Agroecologia e o Festival de Curitiba, ambos realizados na capital paranaense.

O LabCD é além de um espaço de experimentação, um espaço de formação continuada para seus integrantes, há uma metaformação implícita no fazer e nas práticas desenvolvidas pelo laboratório, compreendendo que

> no ‘oficinar’ como forma de intervenção, coloca-se em primeiro plano um fazer compartilhado, que desestabiliza a relação tradicional entre saber e fazer, uma vez que o conhecimento declarativo - do ensino escolar - pode ser colocado entre parênteses, em relação às ações desempenhadas na oficina. Trata-se de colocar em evidência o fazer em conjunto, na proposta de um espaço em comum que permite o encontro dos participantes com um modo de organização específico (Kroeff; Baum; Maraschin, 2016, p. 256).

O fazer compartilhado evidenciou-se em todas as ações propostas a partir das oficinas, que têm como prerrogativa o caráter prático, mas nos valemos de uma delas para defender o argumento deste texto, a Roda de Diálogo Propulsão Cultural[6] (Tabela 1) com os agentes culturais e integrantes dos Comitês de Cultura dos estados brasileiros, realizada em setembro de 2024, de forma virtual e que reuniu comentários, sugestões, propostas em um mural virtual dividido em seções que tratavam sobre políticas públicas de cultura, democratização do acesso aos mecanismos de seleção e sobre uma agenda comum de formações para a potencialização do fazer coletivo e compartilhado.

Tabela 1 – Métricas da ação de formação Roda de Diálogo Propulsão Cultural: escuta e diagnóstico

Roda de Diálogo Propulsão Cultural	Canal LabCD	Canal Comitê de Cultura do PR	Totais
Interações	19	5	24
Curtidas	11	2	13
Visualizações	133	59	192

Fonte: Laboratório de Cultura Digital da UFPR (2025)

A metodologia para a execução da Roda de Diálogo se estruturou a partir do recolhimento prévio de tópicos de discussão frente a temática proposta, coletando sugestões e dúvidas das interações dos participantes. Na sequência, elaborou-se um mural virtual com a utilização da ferramenta virtual *Padlet*[7] que direcionou a condução da ação de formação, possibilitando a participação e troca entre os participantes. Ao final se elaborou um documento com encaminhamentos das contribuições compartilhadas.

[6] Roda de Diálogo Propulsão Cultural – Disponível em: https://www.youtube.com/live/D1lYPYJvSQA?si=IRhHSiIUsJqMdgkh

[7] O Padlet é uma plataforma online de colaboração visual que permite criar murais digitais personalizáveis para organizar, compartilhar e publicar conteúdos interativos. Nele, podem ser adicionados textos, imagens, vídeos, links e documentos para projetos, aulas e atividades colaborativas.

Nesta Roda de Diálogo contou-se com a participação síncrona de representantes dos Comitês de Cultura dos estados brasileiros, quais sejam, Pará, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Paraíba, Pernambuco, Amapá, Minas Gerais, Tocantins, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Paraná, que estabeleceram diálogo a partir de quatro eixos alinhados ao Programa Nacional dos Comitês de Cultura: (1) mobilização social; (2) formação em direitos e políticas culturais; (3) apoio à elaboração de projetos e parcerias; e (4) comunicação e difusão de informações sobre políticas culturais.

A proposta estruturada por meio da Roda de Diálogo, as ferramentas utilizadas, os atores envolvidos e a metodologia aplicada direcionam a compreensão de que a extensão universitária é um eixo formativo vinculado às dinâmicas sociais que atravessam a sociedade brasileira. Sob essa abordagem, a extensão assume o caráter de prática educativa fundamentada no diálogo e no compromisso social, possibilitado por uma investigação crítica da realidade. Para além disso, a Roda de Diálogo possibilita a promoção de processos de aprendizagem compartilhada, que, qualificam a extensão como um espaço estratégico de produção de intersaberes.

Uma das provocações dos facilitadores acerca das políticas culturais foi desenvolvida pela seguinte questão: *Como possibilitar a democratização do acesso às políticas públicas de cultura?* Discutiram-se os desafios colocados, bem como as estratégias para a democratização do acesso aos editais culturais para povos originários, comunidades da região amazônica, comunidade LGBTQIAP+ e a população afro-brasileira, considerando as especificidades territoriais e as dificuldades engendradas a essas populações para garantir que as informações cheguem às comunidades mais isoladas e aos grupos historicamente minorizados. Destacou-se que não há uma solução unificada para essa problemática, mas a necessidade de um conjunto de ações adaptadas a cada contexto territorial. As discussões concentraram-se, sobretudo, nas formas de promover informações e dar suporte para essas áreas, com ênfase nas comunidades periféricas e fluviais. Entre as estratégias sugeridas, os mediadores da oficina ressaltaram a importância de visitas presenciais aos grupos tradicionais e o uso de meios de comunicação locais, como rádios, para a divulgação

dos editais, além da busca ativa como prática eficiente, na qual os integrantes dos comitês se deslocariam diretamente até as comunidades, levando materiais impressos e oferecendo suporte para a leitura e interpretação dos editais.

Ademais, um dos principais desafios levantados foi a dificuldade de mobilidade em áreas fluviais, especialmente na região Norte, o que limita a efetividade das ações. Esse cenário é agravado pelos prazos reduzidos dos editais, que inviabilizam a participação de muitas dessas comunidades, as quais necessitam de mais tempo e apoio para compreender os requisitos e preparar suas propostas. Nesse sentido, sugeriu-se a flexibilização dos cronogramas dos editais, com prazos mais dilatados.

No caso da Paraíba, pela contribuição da representante do Comitê de Cultura da Paraíba, veio à tona as dificuldades enfrentadas por certas comunidades, que sofrem com a falta de acesso à tecnologia, a baixa escolaridade e, em alguns casos, até mesmo com a carência de recursos alimentares, o que torna a leitura e interpretação de um edital uma tarefa praticamente inviável sem apoio externo. Para enfrentar esses problemas, a representante ressaltou a formulação das “Pílulas dos editais”, que constitui na apresentação dos editais de forma simplificada e fracionada, permitindo uma compreensão progressiva.

Tomando como referência as experiências do Comitê de Cultura do Paraná, o comitê de Santa Catarina, nas palavras de seu representante, relatou a criação de iniciativas semelhantes em sua região, com o intuito de fortalecer redes locais de apoio e, simultaneamente, coletar dados sobre as necessidades dessas comunidades. Aliado a isso, organizaram um mapeamento com uma tabela de dados contendo todos os editais abertos no estado, facilitando o acesso e a participação das comunidades nesses processos. Outro ponto acerca do processo de democratização do acesso, foi a discussão encabeçada pelo representante do Comitê do Rio Grande do Sul, sobre a possibilidade da criação de uma inteligência artificial (IA) voltada à elaboração de projetos culturais, que poderia otimizar o processo e garantir maior acessibilidade para aqueles que têm dificuldade em atender às exigências técnicas dos editais.

Avançando, o representante do Comitê do Pará destacou a necessidade de uma atenção mais cuidadosa às desigualdades regionais, em especial no Norte do Brasil, onde as marcas do colonialismo ainda se fazem fortemente presentes. Nesse contexto, ressaltou-se a importância de associar o avanço cultural ao letramento político, com vistas a uma participação mais ativa e engajada das comunidades nos processos de produção cultural.

Todas essas dimensões abordadas pelos participantes convergem para o conceito de ‘aprendizagem social’, Nogueira (2005), porque envolve múltiplos sujeitos na construção coletiva de soluções para problemas concretos. A aprendizagem social rompe com a lógica transmissiva do ensino tradicional e valoriza a troca de saberes. Entram em diálogo os saberes instituídos e os saberes constituídos a partir da prática, da experiência. (Schwartz, 2007). Nesse caso, concretiza-se o campo para a cooperação e a construção compartilhada do conhecimento. É nesse processo que se produzem os intersaberes, sínteses criativas entre conhecimentos acadêmicos, populares, técnicos e tradicionais (Nogueira, 2005).

A Roda de Diálogo se concretizou como uma atividade reflexiva e propositiva, gerando propostas concretas para a ampliação do acesso aos mecanismos de seleção que estão implicados e imbricados nesse processo de ampliação que a PNAB promove. A construção coletiva materializou as seguintes propostas e encaminhamentos:

1. Adaptação de um cronograma nacional e ampliação dos prazos de seleção dos projetos culturais;
2. Criação de materiais didáticos simplificados amparados pela acessibilidade metodológica, estratégia necessária frente aos entraves contidos nos mecanismos burocratizados que envolvem o processo de seleção;
3. Compartilhamento de um banco com boas práticas de atuação;
4. Proposição e consolidação de estratégias de busca ativa aos fazedores de cultura a partir do território;
5. Utilização de Inteligência Artificial que auxilie na elaboração e escrita de projetos culturais.

Os encaminhamentos são resultados dos momentos de interação nas salas dos encontros síncronos, da provocação, reflexão e escuta atenta dos facilitadores e também dos comentários enviados nos chats dos dois canais de transmissão. Dessa forma, ainda com o foco na criação de um ecossistema de participação social que fortaleça o Sistema Nacional de Cultura e assegure que o fomento à cultura possa efetivamente se concretizar, lançamos olhares e ações futuras a partir da experiência vivida na Roda de Diálogo Propulsão Cultural. É um passo dado no caminho da potencialização do acesso às políticas públicas de cultura, da ampliação de repertório e do assessoramento profissional e consequente fomento à cultura.

Considerações preliminares

O diálogo e a reflexão crítica fazem parte da abordagem e da metodologia ativa do LabCD e, por isso, considera-se que todas as práticas empreendidas - as práticas educativas, as políticas, as éticas, as institucionais e tantas outras práticas - fazem parte de um grande processo pedagógico e extensionista.

Se se tem em mente o conjunto de ações de formação realizadas pelo LabCD e que constituíram um catálogo de formação com 30 ações, especialmente estruturadas em formato de oficinas como espaços de liberdade, de produção e de entrecruzamento de saberes, dois apontamentos indicam a potência da proposta e elucidam o argumento deste texto: O primeiro é a escolha por práticas pedagógicas estruturadas a partir de uma ótica abrangente, heterogênea e plural, ou seja, a proposição/realização de modos de proceder pedagogicamente mais horizontais e que convocam a desierarquização tanto das formas de produção do conhecimento, como dos grupos que o produzem, estudantes, docentes, técnicos, parceiros e os próprios fazedores de cultura que das formações se beneficiam, podendo remixá-las e difundi-las em seus territórios, seja por meio dos vídeos, guias, cartilhas e outros materiais produzidos coletivamente.

O segundo, é a proposição e a reflexão sobre exercícios e práticas que reflitam ao mesmo tempo a alteridade e o senso de coletividade no fazer extensionista e esse local como fértil para a produção de intersaberes, para o deslocando dos sujeitos do lugar

comum para um lugar de trocas, de negociações e de desenvolvimento de potencialidades resultantes dos processos interculturais que nelas se efetivam.

Conectar a formação técnica, a escuta popular e as metodologias participativas na concepção, elaboração e execução de propostas de formação, contribuindo para consolidação da extensão universitária como meio profícuo de produção de saberes coletivamente, esse foi o objetivo lançado pelo LabCD ao propor um conjunto de ações de formação. Mais do que isso, a metodologia desenvolvida se produz como uma tecnologia social baseada em ações em rede, estruturadas, testadas e validadas junto aos fazedores de cultura, contribuindo dessa forma, com a formação de direitos em políticas públicas, mobilização e participação social, e formação crítica dos participantes.

Referências Bibliográficas

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil:* dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FELIX, A. M.; ZIMKOVICZ, R. Estratégias de linguagem simples para ampliar a participação em políticas culturais. In: *XI Encontro Nacional de Estudos em Cultura (ENECULT)*, Anais…, 2025. Disponível em: https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-751/162104.pdf. Acesso em: 22 fev. 2026.

FONTENELE, IC. A curricularização da extensão no Brasil: história, concepções e desafios. *Revkatálysis* [Internet]. 2024;27:e97067. Available from: https://doi.org/10.1590/1982-0259.2024.e97067

FORPROEX – Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras. (2012).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia***.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GADOTTI, M. (2017). *Extensão universitária:* Para quê? Universidade Federal do Amapá.https://www2.unifap.br/prosear/files/2023/06/arq20230615_Extensao_Universit-Moacir Gadotti_fev2017.pdf

GERMANO, José Willington. Extensão universitária e compromisso social. *Educação & Sociedade*, v. 32, n. 115, 2011.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

KROEFF, Renata Fischer da Silveira; BAUM, Carlos; MARASCHIN, Cleci. Oficinas como estratégia metodológica de pesquisa-intervenção em processos envolvendo videogames. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 252–266, 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento:* pesquisa qualitativa em saúde. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa social:* teoria, método e criatividade. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NOGUEIRA, Maria das Dores. *Extensão universitária:* fundamentos e práticas. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura:* visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 139–158.

PAULA, João Antônio de. A extensão universitária: história, conceito e propostas. *Revista Interfaces*. Disponível em: <www.ufmg.br\>. Acesso em: 10 abr. 2026.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura:* visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 139–158.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). *Tecnologia social*. Disponível em: https://tecnologiasocial.uff.br/sobre/. Acesso em: 10 abr. 2026.

MESA XXV
Política Nacional das Artes

AVALIAÇÃO *EX ANTE* DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES (PNA): CONTRIBUIÇÕES DOS FESTIVAIS DE ARTES CÊNICAS PARA CRIANÇAS

Emidio Sanderson Dias Sá[1]
José Carlos Lázaro[2]
Francis Wilker[3]

RESUMO:
Diante do lançamento da Política Nacional das Artes (PNA) pela Fundação Nacional das Artes (Funarte), em 2025, este estudo propõe uma avaliação *ex ante* dessa política, a partir da ótica de oito festivais brasileiros de artes cênicas para crianças. O objetivo geral é analisar como esses festivais se alinham aos eixos estruturantes da PNA. A pesquisa adota abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, articulando análise documental, a escuta dos realizadores dos festivais partícipes do estudo, e técnica de análise de conteúdo. Os resultados indicam que os festivais materializem grande parte dos nove eixos propostos pela PNA, mas apresenta baixa aderência às especificidades das infâncias e não explicita mecanismos capazes de assegurar o direito das crianças às artes. Recomenda-se alternativas para uma política de artes que atenda as infâncias.

PALAVRAS-CHAVE: Política Nacional das Artes, infâncias, festivais, avaliação.

1. INTRODUÇÃO

As infâncias, historicamente atendidas pelo Estado sobretudo pelas áreas da assistência social, da educação e da segurança pública, começaram a conquistar visibilidade no campo das políticas culturais brasileiras a partir dos anos 2000. Nesse período, militantes dos direitos da criança passaram a questionar a ausência das infâncias no esforço de abarcar a diversidade cultural brasileira no 1º Plano Nacional de Cultura (PNC) e em planos estaduais e municipais de cultura (LIMA; COSTA, 2019).

[1] Discente do Mestrado Profissional em Administração e Controladoria (Turma Gestão Cultural) pela Universidade Federal do Ceará, produtor cultural e diretor do Festival Internacional de Teatro Infantil do Ceará (Festival TIC). E-mail: emidiosanderson@gmail.com
[2] Professor Titular da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Programa Cientista Chefe da Culturada Secult-CE/FUNCAP. Desde 2021 pesquisa sobre Gestão e Política Cultural focando em Indicadores Culturais e Ecossistemas. E-mail: lazaro.ufc@gmail.com
[3] Professor do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Curador, pesquisador e diretor teatral. Colaborou com o MinC/Funarte entre 2023 e 2025. E-mail: franciswilker@ufc.br

Silveira (2019) aponta que as infâncias não foram contempladas de maneira explícita na política cultural brasileira no PNC instituído em 2010 e em suas metas divulgadas em 2011. Depois de uma mobilização feita por profissionais e organizações que atuam na defesa dos direitos culturais das crianças, a Meta 47 do PNC ganha uma nova redação em 2012 (LIMA; COSTA, 2019). A partir dessa alteração, passou a ser determinado que todos os Planos Setoriais deveriam incluir diretrizes, ações e metas voltadas à infância e à juventude (BRASIL, 2011). Conforme Bicalho (2019), essa reformulação representou um marco simbólico no reconhecimento das infâncias na política cultural brasileira, ganhando mobilização nas esferas estaduais e municipais.

Em 2025, a Fundação Nacional das Artes (Funarte), vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), lançou a *Política Nacional das Artes (PNA)*. O documento parte da constatação de que "as artes no Brasil não possuem um marco legal específico que as reconheça e oriente quanto à sua proteção e garantia de acesso para todas e todos" (BRASIL, 2025). Assim, propõe princípios, diretrizes e eixos programáticos para orientar a política da Funarte. Vale destacar que a PNA ainda será instituída por meio de um decreto presidencial[4]. Diante desse contexto, torna-se relevante refletir sobre a presença – e as ausências – das infâncias nesse novo marco orientador da política nacional das artes.

Dito isso, a PNA foi debatida no 1º Encontro TIC de Realizadores de Festivais de Artes Cênicas para Crianças. O encontro teve como propósito realizar uma avaliação *ex ante* da PNA, a partir da escuta de oito realizadores de festivais que compartilharam experiências, práticas e percepções com base nos nove eixos estruturantes do documento lançado pela Funarte. O diálogo buscou compreender de que modo a PNA convergia – ou não – com as práticas desses festivais. Dos debates, emergiu uma indagação central: onde estão as infâncias na PNA?

[4] Ressalta-se que a PNA foi instituída pelo Decreto nº 12.916, de 30/03/2026, publicado em 31/03/2026, posteriormente à realização desta pesquisa. Por essa razão, o decreto não foi considerado no escopo deste estudo. Ainda assim, observa-se que os nove eixos analisados são mencionados no decreto, porém não são detalhados no mesmo nível de especificidade do documento examinado nesta pesquisa.

Dessa forma, este estudo se propõe a sistematizar e analisar as reflexões decorrentes desse encontro, tendo como questão de pesquisa: como os festivais brasileiros de artes cênicas para crianças se alinham aos eixos estruturantes da PNA? Para responder essa questão, o objetivo geral é avaliar o alinhamento dos festivais brasileiros de artes cênicas para crianças aos eixos estruturantes da PNA. Os objetivos específicos são: a) examinar de que forma as práticas desses festivais dialogam com os nove eixos estruturantes da PNA; e b) identificar lacunas, desafios e convergências entre a realidade dos festivais e os eixos da PNA.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, fundamentada na análise documental, na realização e registro audiovisual do encontro supracitado e na técnica de análise de conteúdo.

O artigo está estruturado em quatro seções, além desta introdução. A segunda seção apresenta a fundamentação teórica, com explanações sobre políticas culturais e avaliação de políticas públicas, dando ênfase em avaliações *ex ante*. A terceira seção descreve os procedimentos metodológicos. A quarta analisa e discute os resultados obtidos, e a quinta reúne as conclusões, com reflexões e sugestões.

2. Fundamentação teórica

2.1 Políticas Culturais

Segundo Canclini (1987), política cultural consiste em um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado ou pela sociedade civil com o objetivo de "orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social".

Essa discussão exige entender o termo "política", que, no inglês, assume três esferas semânticas: *polity*, *policy* e *politics*. *Polity* refere-se à "estrutura paramétrica estável da política", isto é, ao regime político; *policy* compreende as políticas públicas propriamente ditas, expressas em decisões e ações governamentais; e *politics* corresponde ao "jogo político", às disputas de valores, ideias, sentidos e projetos (COUTO; ARANTES, 2006). Com base nisso, Bolán (2024) aponta que a *policy*

cultural é permanentemente alimentada pela esfera da *politics*, a partir de conflitos, negociações e disputas. Barbalho (2016), inclusive, observa que muitos pesquisadores e instituições do campo cultural tendem a privilegiar a dimensão da *policy*, relegando a segundo plano o *politics* – a esfera das disputas que alimenta a formulação de políticas.

Essa realidade é constatada quando se analisa o lugar das infâncias nas políticas culturais. Silveira (2019) denuncia que a ausência da pauta infantil nos debates iniciais do PNC esteve diretamente relacionada à baixa representatividade das crianças nos espaços de escuta e participação da sociedade civil. Isso corrobora a afirmação de Sarmento, Fernandes e Tomás (2007) de que a invisibilidade das crianças nas políticas públicas decorre de sua exclusão dos processos decisórios. Assim, pode-se afirmar que a desconsideração das *politics* das infâncias na formulação das *policies* não é um fenômeno exclusivo das políticas culturais. Como consequência, as crianças tendem a constituir o grupo geracional com maior incidência de violações de direitos, sendo mais afetadas pela pobreza, pelas desigualdades sociais e pelas lacunas das políticas públicas, que frequentemente são desenhadas sem sua participação e sem considerar suas necessidades.

Sob esse olhar crítico quanto às políticas culturais para as crianças, cabe evocar a noção de "cidadania cultural" formulada por Chauí (2021), que compreende a cultura como um direito de todos os cidadãos. Para a autora, compete à política cultural criar condições para que a cultura se realize como prática social efetiva, possibilitando que os sujeitos, enquanto cidadãos, se diferenciem, entrem em conflito, comuniquem-se, troquem experiências, recusem formas culturais e produzam novas expressões culturais.

2.2 Avaliação *ex ante* de políticas

Costa e Castanhar (2003) afirmam que, nos últimos 40 anos, o fortalecimento do controle administrativo e social do Estado brasileiro tem estimulado o interesse da administração pública por mecanismos de avaliação. Os autores apontam, contudo, que o setor público brasileiro historicamente concentra mais esforços na formulação de programas do que em sua implementação e avaliação.

Essa realidade é perceptível também no campo das políticas culturais. O *Relatório final de avaliação ex post do Plano Nacional de Cultura* (SOARES, 2022) evidencia que a ênfase dada pelo Governo Federal à formulação do 1º PNC foi desproporcional à atenção dedicada à sua implementação e avaliação. Segundo o estudo, o escopo excessivamente amplo do plano não foi acompanhado de uma delimitação realista do que seria viável executar em uma década. Essa falha pode ter comprometido a implementação do PNC.

De acordo com Lassance (2022), políticas públicas raramente alcançam êxito quando são lançadas sem uma análise prévia consistente, o que tende a gerar intervenções mal fundamentadas, ações fragmentadas e contraditórias, ausência de indicadores e metas, e insuficiência de insumos. Nessa perspectiva, a avaliação *ex ante* constitui um instrumento fundamental, pois permite aferir a consistência estratégica de uma política pública antes de sua implementação (COHEN; FRANCO, 2004).

Para Monteiro e Moreira (2018), a avaliação *ex ante* é estruturada em três fases. Primeiro, identifica-se a questão de política, baseado em percepções, representações e interesses dos atores e instituições envolvidos. Pode ser um problema, uma necessidade social ou um tema relevante. Depois, formula-se a agenda – quando os atores envolvidos (governo, parlamento, sociedade civil, universidades, entre outros) avaliam se a questão definida é digna de intervenção, se é exequível e se é responsabilidade das instituições públicas envolvidas. Por fim, são formuladas alternativas para enfrentar o problema sistematizado, definindo objetivos, estratégias, operações, custos e soluções organizacionais relacionadas à implementação, ao monitoramento e à avaliação. Essa fase culmina com a legitimação da política, que envolve processos de aprovação legislativa, escutas públicas e negociações em busca de consenso entre os envolvidos.

No campo cultural, uma busca preliminar em bases como Google Acadêmico e Portal da Capes revela a ausência de estudos especificamente dedicados à avaliação *ex ante* de políticas culturais. Ainda assim, é fundamental considerar as particularidades desse campo. Para Coelho (2004), avaliar políticas culturais é uma tarefa complexa devido à incerteza quanto aos seus objetivos e à multiplicidade de efeitos esperados e

efetivamente alcançados. O autor recomenda o uso de métodos que combinem análise documental e entrevistas com formuladores e implementadores.

3. Método de pesquisa

A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, com o objetivo de avaliar o alinhamento dos festivais brasileiros de artes cênicas para crianças aos eixos estruturantes da PNA. Tal abordagem é especialmente adequada quando se busca interpretar fenômenos sociais a partir da perspectiva dos sujeitos envolvidos, considerando o contexto em que se inserem (GIL, 2002).

A estratégia metodológica articula três procedimentos principais: análise documental, realização e registro audiovisual do 1º Encontro TIC de Realizadores de Festivais de Artes Cênicas para Crianças, e análise de conteúdo.

A primeira etapa consistiu na análise do documento divulgado pela Funarte: *Brasil das Artes: uma política nacional*. Esse material forneceu elementos fundamentais acerca do desenho da Política Nacional das Artes, permitindo identificar se a questão política desse documento contempla os festivais brasileiros de artes cênicas para crianças.

A segunda etapa correspondeu à realização do 1º Encontro TIC de Realizadores de Festivais de Artes Cênicas para Crianças, promovido pela 14ª edição do Festival Internacional de Teatro Infantil do Ceará (Festival TIC), entre 10 e 12 de outubro de 2025, na Caixa Cultural Fortaleza, com transmissão online pela Plataforma Zoom. O evento teve quatro rodas de conversa, a partir dos Eixos da PNA, a saber: Roda 1 - Eixos Acesso e Desenvolvimento Econômico; Roda 2 – Eixos Criação, Difusão e Internacionalização; Roda 3 - Eixos Memória e Pesquisa; e Roda 4 - Eixos Reflexão e Formação.

Cada roda era iniciada com a leitura dos subitens dos eixos correspondentes, seguida da exposição de um especialista – pesquisador, gestor ou artista – que contextualizava os temas em debate. Em seguida, um ou dois realizadores de festivais apresentavam suas experiências, práticas e percepções, indicando de que modo suas

ações convergiam (ou não) com os subitens discutidos. Na sequência, abria-se o debate, que se encerrava com uma releitura dos subitens dos eixos, momento em que o grupo avaliava conjuntamente se havia ou não alinhamento entre a política e as práticas dos festivais presentes. Em termos metodológicos, tratou-se de um processo participativo, baseado na escuta pública dos possíveis beneficiários da PNA no futuro.

Elencamos abaixo os nomes dos festivais presentes e seus realizadores, bem como dos convidados.

Quadro 1 – Lista dos festivais e seus representantes presentes no Encontro TIC

Festival	Representante do representante
TRISCA - Festival de Arte COM Crianças e Jovens (PI)	Layane Holanda
TIC - Festival Internacional de Teatro Infantil do Ceará (CE)	Emídio Sanderson
Festival Primeiro Olhar (DF)	Clarice Cardell
ESPETACULAR - Mostra Internacional de Artes para Crianças (PR)	Michele Menezes
PETIZ - Festival de Arte para Infância e Juventude (BA)	Poliana Bicalho
Festinfante - Festival de Artes para as Infâncias (SC)	Andréa Rosa
FIL - Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens (RJ)	Karen Accioly (participação remota - online)
Festival Internacional Paideia de Teatro para Infância e Juventude (SP)	Aglaia Pusch (participação remota - online)

Fonte: Elaboração própria (2025).

Quadro 2 – Lista de convidados presentes no Encontro TIC

Convidado(a)	Instituição
Clara Marcília de Souza Pinheiro	Caixa Cultural Fortaleza
Giza Diógenes	Rede de Festivais de Arte e Cultura do Ceará (FACE)
Nelson Albuquerque	Pavilhão da Magnólia
Edneia Tutti	Instituto Federal do Ceará (IFCE)
Lilian Lustosa	Instituto Dragão do Mar

Fonte: Elaboração própria (2025).

A terceira etapa correspondeu à análise dos dados obtidos, realizada por meio do método da análise de conteúdo, conforme sistematizado por Bardin (2011). O processo foi desenvolvido em três fases: (i) pré-análise, com leitura flutuante dos materiais e organização do *corpus*; (ii) exploração do material, com categorização temática; e (iii) tratamento dos resultados, com inferências e interpretações fundamentadas nos referenciais teóricos sobre política cultural e avaliação de políticas públicas. A técnica

foi escolhida por permitir a identificação de sentidos expressos nos discursos e nas percepções dos participantes, evidenciando padrões de ação, omissão e convergência.

A combinação desses procedimentos visou garantir triangulação metodológica, ampliando a validade dos achados e assegurando uma sistematização mais abrangente e rigorosa da avaliação *ex ante* da PNA.

4. Resultados e discussões

Fruto de uma escuta pública e de um Grupo de Trabalho coordenado pela Funarte, com participação de diferentes órgãos do Ministério da Cultura e consultores técnicos, o documento *Brasil das Artes: uma política nacional* (BRASIL, 2025) tem como objetivo apresentar os principais conceitos que embasam a formulação da Política Nacional das Artes (PNA)". A expectativa é que a PNA seja instituída por meio de um decreto presidencial, juntamente com a criação do Programa Brasil das Artes.

O documento reconhece as artes como um direito – ponto reiterado a cada seção. Isso é sintetizado em sua principal premissa: "o pleno exercício dos direitos culturais deve ser garantido a todas as pessoas". Tal formulação aproxima-se da noção de cidadania cultural de Chaui (2021), para quem a política cultural deve criar condições para que sujeitos se diferenciem, entrem em conflito, criem e recriem práticas culturais.

Quanto aos direitos das crianças às artes, o documento faz apenas uma referência explícita e direta, ao citar o Estatuto da Criança e do Adolescente em suas diretrizes. Ademais, há cinco menções indiretas ou implícitas a esses direitos, sem citá-las, a saber:

- Em um de seus princípios, ao incluir aspectos geracionais no respeito à diversidade.
- Na diretriz referente à Lei nº 9.394/1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.
- No objetivo que visa "contribuir para a valorização das artes nos espaços de educação formal e não formal".
- No eixo Desenvolvimento Socioeconômico, que reconhece a dimensão geracional como componente das indústrias artísticas.

- Na linha de ação do Programa Brasil das Artes, que prevê ações de promoção do acesso às artes para estudantes da educação infantil e do ensino fundamental.

Assim, ao buscar identificar a questão política do PNA – primeira fase da avaliação *ex ante* apresentada por Monteiro e Moreira (2018) –, a análise documental revela que as infâncias foram consideradas superficialmente, e suspeita-se que os atores partícipes da sua formulação não consideraram devidamente essa categoria geracional. Essa constatação confirma o argumento de Sarmento, Fernandes e Tomás (2007), segundo o qual a invisibilidade das crianças nas políticas públicas é reflexo direto de sua exclusão dos processos decisórios – ou seja, de que suas *politics* são sistematicamente desconsideradas pelas *policies*, se considerar o prisma de Bolán (2024) e Barbalho (2016).

Essa evidência é corroborada pela análise apresentada a seguir, fundamentada nas discussões realizadas no 1º Encontro TIC de Realizadores de Festivais de Artes Cênicas para Crianças, ocasião em que seus partícipes examinaram criticamente os nove eixos estruturantes da PNA.

4.1 Eixo Acesso

O eixo Acesso foi reconhecido como o de maior convergência com as práticas dos festivais. O subitem “a”, que prevê o “apoio à realização de mostras e festivais”, foi considerado um avanço; contudo, os participantes ressaltaram a importância de reconhecer as especificidades das iniciativas voltadas às crianças, que envolvem adaptações conceituais e mediação artística.

Os subitens “b” e “c”[5] suscitaram debates sobre gratuidade e formação de público. Embora o acesso gratuito seja crucial para populações vulneráveis, apontou-se que a exigência de gratuidade total por parte de Editais pode gerar desvalorização simbólica do trabalho artístico. O trabalho com escolas foi visto com uma característica marcante e importante dos festivais infantis para formação de público.

[5] O subitem “b” refere-se a ações de ampliação do acesso por meio da aquisição e distribuição pública de bens e serviços artísticos e culturais. Já o subitem “c” trata de ações de mediação artística e formação voltadas ao público em geral, agentes do setor, educadores e instituições.

O subitem “e”[6] foi considerado desafiador, especialmente quanto à acessibilidade, vista como responsabilidade frequentemente transferida aos festivais pelos editais e leis de incentivo. Problematizou-se a exigência de plena acessibilidade, dado que os próprios equipamentos culturais estatais não cumprem o mesmo padrão, e denuncia o alto impacto dos custos de acessibilidade no orçamento dos festivais.

A mobilidade urbana e a escassez de teatros foram indicadas como barreiras centrais nesse Eixo. Destacou-se o papel dos festivais, sobretudo no Nordeste, na descentralização do acesso, adaptando escolas e praças como espaços cênicos, que de uma certa forma dialoga com o subitem “f”[7].

4.2 Criação

No eixo Criação, os participantes apontaram forte convergência entre o subitem “a”[8] e as práticas dos festivais, que estimulam novas formas de pensar e fazer artes para as infâncias, promovendo intercâmbios entre artistas locais, nacionais e internacionais. Destacaram as residências artísticas presentes em muitos festivais, em diálogo com o subitem “d”[9]. O subitem “b”[10] foi associado à prática, recorrente entre os festivais de artes cênicas para crianças, de adaptar escolas em teatros temporários, embora essas iniciativas não sejam devidamente reconhecidas.

4.3 Difusão

No eixo Difusão, o subitem “a”, relativo à circulação de espetáculos e obras, foi diretamente associado à atuação dos festivais, que organizam circuitos nacionais e internacionais por meio de redes. O subitem “e” reforçou essa dimensão, ao tratar do fortalecimento de redes, prática já consolidada entre os festivais. Defendeu-se que o

[6] O subitem “e” refere-se a “ações de promoção da acessibilidade à prática e à fruição artísticas para pessoas com deficiência”.
[7] O subitem “f” reza sobre “ações de melhorias e/ou adaptações em espaços e equipamentos artísticos com vistas a ampliação do acesso às artes”.
[8] O subitem “a” prevê ações de estímulo à criação e produção artística, incluindo o desenvolvimento de novas obras e o aperfeiçoamento de trabalhos existentes.
[9] O subitem “d” refere-se a “ações de intercâmbio, residência e troca entre agentes artísticos”.
[10] O subitem “b” reza sobre ações voltadas à aquisição de equipamentos e materiais, bem como à manutenção de espaços.

poder público se inspire nesses arranjos e implemente plataformas colaborativas, previstas no subitem “b”, para sistematizar a difusão. Já o subitem “d”[11] evidenciou o papel estratégico dos festivais na interiorização e na circulação em áreas remotas, apesar de obstáculos como ausência de teatros e limitações orçamentárias. O subitem “f”[12] gerou um debate que apontou a descontinuidade de editais públicos que financiam a mobilidade de artistas, curadores e programadores. Também foi destacada a importância do engajamento dos governos locais em fomentar a circulação de obras de suas regiões por meio de parcerias com festivais de outros estados e cidades, tornando a difusão mais robusta e integrada.

4.4 Internacionalização

No eixo Internacionalização, reconheceu-se que os festivais estimulam a circulação de obras e artistas brasileiros no exterior e recebem muitas iniciativas estrangeiras; porém, reclamaram da parca participação do governo brasileiro nesse intercâmbio. Destacaram o papel estratégico dos festivais na projeção internacional das artes para as infâncias brasileiras, mesmo com pouco apoio governamental.

Observou-se que políticas estrangeiras são mais efetivas no Brasil do que a política brasileira de exportação das artes, destacando que companhias estrangeiras circulam no Brasil com apoio de seus governos, enquanto grupos nacionais não conseguem recursos públicos para atuar fora do país. Também apontou a descontinuidade de linhas de financiamento que viabilizem a mobilidade de curadores brasileiros e a vinda de programadores estrangeiros – algo que muitos festivais fazem por conta própria.

4.5 Eixo Memória

As discussões sobre o subitem “a” do eixo Memória, referente ao registro e à difusão pública de acervos, revelaram uma lacuna histórica na documentação das artes

[11] O subitem “d” trata da ampliação da difusão de obras em territórios do interior e da mobilidade de artistas e produções, no país e no exterior.
[12] O subitem “f” trata da qualificação das práticas curatoriais e do fortalecimento da curadoria nos circuitos de difusão, bem como de sua memória e sistematização.

para crianças, marcada pela perda de arquivos e pela inexistência de centros de referência. No subitem “b”, destacou-se a dificuldade de catalogação, digitalização e preservação de materiais, agravada pela falta de equipes e recursos técnicos. Observou-se que produções voltadas às infâncias raramente são reconhecidas como patrimônio artístico. Quanto ao subitem “c”, constatou-se a inexistência de políticas de valorização de mestres da cultura que atuam com as infâncias.

4.6 Eixo Formação

Os partícipes destacaram o amplo escopo do eixo Formação, que abrange da educação básica à universidade, além de escolas livres, cursos técnicos, oficinas e residências. Essa abrangência revela uma concepção alargada de formação em artes, mas isso pode prejudicar a sua implementação por falta de precisão estratégica e governabilidade.

O subitem “a”, ao associar artes à transformação social em uma perspectiva pedagógica, reacendeu a tensão histórica da instrumentalização das artes quando envolve crianças. Os debates apontaram que, quando a formação artística precisa comprovar utilidade escolar, sua dimensão estética e inventiva tende a ser secundarizada.

Na prática, os festivais partícipes realizam ações formativas consistentes: mediação cultural, oficinas para crianças e educadores, atividades continuadas em escolas e formação de profissionais. Destacaram que os festivais suprem lacunas do sistema formal de ensino, que raramente prioriza as artes para crianças.

4.7 Eixo Pesquisa

No eixo Pesquisa, os debates evidenciaram que os festivais produzem conhecimento continuamente, mas carecem de políticas públicas que reconheçam, sistematizem e financiem essas práticas. O subitem “a”, referente à produção de conhecimento em artes, encontrou forte aderência, pois festivais partícipes desenvolvem pesquisas curatoriais, metodologias de mediação e investigações estéticas com ênfase

nas artes para as infâncias. Porém, tais produções contam com um parco financiamento e poucas políticas de documentação e divulgação.

No subitem “b”[13], destacou-se a escassez de estudos acadêmicos sobre artes para as infâncias, ainda que frequentemente tratadas com viés educativo, e não como objeto estético legítimo. O subitem “c”[14] foi associado a residências e intercâmbios promovidos pelos próprios festivais. Já o subitem “d”[15] revelou a frágil articulação entre universidades e festivais, com poucas linhas de pesquisa dedicadas ao tema. O subitem “e”[16] mostrou que os festivais partícipes fomentam linguagens emergentes, como o teatro para bebês e novas dramaturgias e estéticas paras crianças.

4.8 Eixo Reflexão

As discussões apontaram que o eixo Reflexão é um dos mais sintéticos da PNA, mas aborda funções estruturantes no campo das artes: crítica, interpretação e mediação cultural. Ele reconhece a importância da crítica como instância de legitimação e memória. Entretanto, constatou-se que o documento não explicita como implementar esse eixo nem quem está legitimado a exercer a crítica, permanecendo centrado em instâncias tradicionais, como críticos profissionais e mídia.

O debate também evidenciou a ausência de qualquer referência às crianças como agentes críticos, o que reforça um olhar adultocêntrico que distancia o eixo Reflexão das práticas contemporâneas dos festivais de artes cênicas para crianças. Também se destacou que práticas reflexivas já ocorrem nos festivais partícipes, envolvendo artistas, educadores e crianças como sujeitos ativos da interpretação cultural.

Os participantes foram enfáticos ao concluir que sem instrumentos de fomento à crítica plural, o eixo corre o risco de permanecer genérico e restrito a uma visão

[13] O subitem “b” trata da arte como objeto de pesquisa e reflexão crítica, incluindo sua relação com tecnologias digitais e a produção de estudos, publicações e metodologias.
[14] O subitem “c” refere-se à promoção de trocas de experiências por meio de pesquisas artísticas compartilhadas e da interação entre criadores e metodologias, no Brasil e no exterior.
[15] O subitem “d” reza sobre “ações vinculadas a projetos de pesquisa acadêmica, realizada no âmbito universitário ou no ambiente de instituições de pesquisa”.
[16] O subitem “e” prevê “ações em que a pesquisa de linguagens artísticas impulsione o desenvolvimento de novos processos ou obras artísticas”.

hierárquica da reflexão. A consolidação desse eixo exige reconhecer a diversidade de vozes e estruturar mecanismos que legitimem a crítica como direito cultural.

4.9 Eixo Desenvolvimento Econômico

Neste eixo, o subitem "a"[17] evidenciou o papel das redes como estratégia de articulação. Embora haja experiências exitosas, relatou-se frustração diante da baixa efetividade do diálogo com o poder público e da falta de clareza sobre a agenda infância na cultura. O subitem "k"[18] reforçou a necessidade de apoio à estruturação dessas redes. O subitem "b"[19] concentrou debates sobre instabilidade no financiamento e descontinuidade dos projetos. Defendeu-se a criação de cotas para projetos voltados às infâncias e maior qualificação de pareceristas para avaliar projetos voltas às infâncias. O subitem "c" destacou o papel dos festivais na qualificação técnica e artística do setor, ao mobilizar uma cadeia produtiva ampla e ao estimular formações que alcançam artistas, técnicos e produtores. O subitem "i" trouxe uma reflexão sobre inserção produtiva e diálogo territorial, sintetizada na ideia na geração de renda e desenvolvimento em comunidades historicamente marginalizadas alcançadas por festivais.

5. Conclusões

O presente estudo fez uma avaliação *ex ante* da Política Nacional das Artes (PNA) a partir da análise documental do seu texto orientador, articulada a um mecanismo de participação social – o Encontro TIC de Realizadores de Festivais de Artes Cênicas para Crianças. Conforme demonstrado, essa estratégia metodológica possibilitou captar percepções, tensões e expectativas dos agentes do campo, oferecendo uma leitura crítica acerca dos limites e potencialidades da PNA e permitindo a formulação de conclusões fundamentadas no referencial teórico mobilizado pela pesquisa.

[17] O subitem "a" trata do "desenvolvimento da economia das artes, por meio do estímulo aos arranjos produtivos, redes de colaboração e à diversificação dos modelos de negócios no campo artístico".
[18] O subitem 'k" reza sobre o apoio à organização e articulação setorial, com foco na estruturação de redes, incluindo ações como encontros setoriais e fortalecimento do cooperativismo.
[19] O subitem "b" refere-se ao acesso a crédito e instrumentos de financiamento voltados a agentes e empreendimentos artísticos.

Os resultados indicam que as necessidades culturais das infâncias brasileiras não são devidamente contempladas pela PNA, revelando uma fragilidade da política cultural quando considerada à luz da definição de Canclini (1987), segundo a qual políticas culturais constituem intervenções destinadas a orientar o desenvolvimento simbólico e a satisfazer as necessidades culturais da população. Nessa perspectiva, e tomando como referência a noção de cidadania cultural formulada por Chauí (2021), conclui-se que a presença incipiente das infâncias no documento evidencia que o direito das crianças às artes não se encontra plenamente assegurado.

A ausência dessa pauta confirma o argumento de Sarmento, Fernandes e Tomás (2007), para quem a invisibilidade das crianças nas políticas públicas decorre diretamente de sua exclusão dos processos decisórios. Fundamentado em Bolán (2024) e Barbalho (2016), pode-se afirmar que as *politics* culturais das infâncias foram desconsideradas nas *policies* formuladas pela PNA. Tal cenário aproxima-se do que ocorreu na formulação do 1º PNC, cuja ausência inicial da pauta infantil esteve associada à baixa representatividade das crianças nos espaços de escuta e participação social (SILVEIRA, 2019).

A análise dos debates permitiu observar como os festivais brasileiros de artes cênicas para crianças estão alinhados aos nove eixos estruturantes da PNA, considerando lacunas, desafios e convergências. Constatou-se que muitas práticas dos festivais dialogam com os eixos analisados; porém, identificou-se fragilidades que demandam revisão e aperfeiçoamento da PNA para contemplar adequadamente as especificidades das infâncias no âmbito das políticas culturais e das artes paras crianças.

Dessa forma, baseado nas etapas da avaliação *ex ante* proposto por Monteiro e Moreira (2018), a análise documental e das discussões evidenciou que as infâncias foram tratadas de maneira superficial na definição da questão política da PNA, sugerindo que os atores envolvidos em sua formulação não as reconheceram plenamente como categoria geracional dotada de especificidade política e cultural. Conclui-se, ainda, que o desenho atual da PNA não contempla adequadamente as infâncias nem incorpora, de modo consistente, as especificidades dos festivais de artes cênicas para

crianças. Recomenda-se, portanto, que a Funarte considere as lacunas evidenciadas neste estudo na revisão de sua agenda política, elaborando alternativas que integrem objetivos, estratégias, operações, custos e soluções organizacionais voltadas à implementação, ao monitoramento e à avaliação de uma política das artes que reconheça as crianças como sujeitos de direitos culturais e valorize os festivais para crianças como dispositivos estratégicos para a efetivação do direito às artes no Brasil. Espera-se que essas recomendações sejam consideradas antes da instituição da PNA por meio de decreto presidencial e incorporadas no processo de criação do Programa Brasil das Artes.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Política cultural e desentendimento. Fortaleza: IBDCult - Instituto Brasileiro de Direitos Culturais, 2016.

BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

BICALHO, Poliana Lima. A presença das infâncias e juventudes nas políticas públicas de cultura: análise dos Planos Nacional, Estadual (Bahia) e Municipal de Cultura (Salvador). 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Política e Gestão Cultural) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2019.

BOLÁN, Eduardo Nivón. La política cultural: temas, problemas y oportunidades. Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 2024.

BRASIL. Fundação Nacional das Artes - Funarte. Brasil das Artes: uma política nacional. Brasil: Fundação Nacional das Artes – Funarte, 2025. Disponível em: www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/201cbrasil-das-artes-uma-politica-nacional201d-texto-base/textobasebrasildasartesumapoliticanacionaljun2025 .pdf . Acesso em: 10 ago. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Metas do Plano Nacional de Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, Néstor Garcia (Ed.). BONFIL. Guillermo. BRUNNER, José Joaquín. FRANCO, Jean. LANDI, Óscar. MICELI, Sergio. *Políticas Culturales em América Latina*. México, DF: 1987. p. 13-61.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2ª edição, 2021.

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COHEN, Ernesto; FRANCO, Rolando. Avaliação de Projetos Sociais. Petrópolis, Vozes, 2004.

COSTA, Frederico Lustosa da; CASTANHAR, José Cezar. Avaliação de programas públicos: desafios conceituais e metodológicos. *Revista de Administração Pública*, v. 37, n. 5, p. 969-992, 2003. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/rap/article/view/6509/5093 . Acesso em: 31 mai. 2025.

COUTO, Cláudio Gonçalves; ARANTES, Rogério Bastos. Constituição, governo e democracia no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, n. 61, p. 41-62, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/mGtBmjc9Xw5m99PDdqRzjdj/?format=pdf&lang=pt . Acessado em: 30 out.2025.

GIL. Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. Ed. 4. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2002.

LASSANCE. Antonio. Análise Ex Ante de Políticas Públicas: fundamentos teórico-conceituais e orientações metodológicas para a sua aplicação prática. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, 2022. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/server/api/core/bitstreams/80203769-c1f5-4000-a91f-42ecaa7c4c82/content . Acesso em: 28 set. 2025.

LIMA, Deborah Rebello; COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. Plano de Cultura Infância do Ceará: um exercício de planejamento e resultado de escuta de demandas sociais. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, v. 9, n. 17, p. 119-130, 2019. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/38284/23282 . Acesso em: 31 mai. 2025.

MONTEIRO, Susana; MOREIRA, Amílcar. O Ciclo da Política Pública: da formulação à avaliação Ex Post. In: FERRÃO, João; PAIXÃO, José Manuel Pinto. *Metologias de Avaliação de Políticas Públicas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018.

SARMENTO, Manuel Jacinto; FERNANDES, Natália; TOMÁS, Catarina. Políticas públicas e participação infantil. *Educação, Sociedade e Culturas*, n. 25, p. 183-206, 2007. Disponível em: https://ciudadesamigas.org/wp-content/uploads/2012/12/sarmento.pdf . Acessado em: 31 mai. 2025.

SILVEIRA, Isabela Fernanda Azevedo. Experiências em mediação cultural para a infância no Espaço Xisto Bahia: a tia do nosso teatro. In: KUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia (org.). *Um lugar para os espaços culturais: gestão, território, públicos e programação*. Salvador: EDUFBA, 2019. (Coleção Cult). p. 249-279.

SOARES, Márcia. Relatório final de avaliação ex post do Plano Nacional de Cultura: pesquisa de avaliação *ex post* do Plano Nacional de Cultura. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública – Enap, 2022. Disponível em: https://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/7371/1/Relatorio%20Final%20de%20Avaliacao%20Ex%20Post%20do%20Plano%20Nacional%20de%20Cultura%20%281%29.pdf . Acesso em: 31 mai. 2025.

GOVERNANÇA COLABORATIVA E FORMAÇÃO EM ARTES E OFÍCIOS: O ECOSSISTEMA INSTITUCIONAL DA ESCOLA THOMAZ POMPEU SOBRINHO NO CONTEXTO DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES

Giusévilly Mello[1]
Camila Mafra[2]

RESUMO:
Este artigo analisa a governança colaborativa e o ecossistema institucional da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS), equipamento público de cultura do Ceará, no contexto da Política Nacional das Artes (PNA). O estudo investiga como o modelo de gestão por Organização Social (OS), adotado pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), articula diversos atores na execução de políticas públicas de cultura e formação e tem resultados relevantes para a PNA. O trabalho baseou-se em referenciais teóricos sobre políticas culturais, ecossistemas culturais e a PNA. A metodologia incluiu análise documental, entrevista com a gestão da escola e revisão de fontes institucionais. A pesquisa concluiu que a EAOTPS é um equipamento estratégico no sistema cultural cearense, concretizando eixos da PNA.

PALAVRAS-CHAVE: Ecossistema Cultural, Organização Social, Política Nacional das Artes e Patrimônio Cultural

1. Introdução

A gestão cultural contemporânea no Brasil delineia-se pela busca de novos arranjos administrativos entre as esferas pública, privada e a sociedade civil, cenário no qual o modelo de Organização Social (OS) emerge como uma estratégia de modernização e eficiência na implementação de políticas públicas. No Estado do Ceará, a Secretaria da Cultura (Secult-CE) consolidou essa tendência ao adotar contratos de gestão em sua Rede Pública de Equipamentos Culturais (RECE), estabelecendo um sistema de governança compartilhada. Um dos expoentes desse modelo é a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS), equipamento que articula de

[1] Pós-Graduando do Mestrado Profissional em Administração e Controladoria - Gestão Cultural, Universidade Federal do Ceará e Fundação Itaú, atualmente servidor estadual na função de Analista de Gestão Cultural na Secretaria da Cultura do Ceará - giusevilly@gmail.com.
[2]Pós-graduanda do Mestrado Profissional em Administração e Controladoria - Gestão Cultural, Universidade Federal do Ceará e Fundação Itaú,Assessora de Gestão do Inst. Dragão do Mar, Dir. Presidente do Inst. Juventude Inovação - cvbmaia@gmail.com.

forma singular a formação técnico-profissional, a preservação do patrimônio e o fomento à economia criativa (Ceará, 2014).

Atualmente gerida pelo Instituto Dragão do Mar (IDM) — pioneiro na gestão de cultura por OS no país —, a escola funciona como um laboratório de políticas de educação patrimonial, operando em estreita consonância com as diretrizes da Política Nacional das Artes (PNA), especialmente nos eixos de salvaguarda de saberes e difusão cultural.

A análise do ecossistema institucional da EAOTPS revela uma estrutura complexa e interdependente, conforme as perspectivas teóricas de Lázaro, Custódio e Barbalho (2023) e Silva (2021). Este sistema de governança em rede integra o núcleo governamental, representado pela Secult-CE, a organização gestora. IDM, e uma diversidade de agentes externos, incluindo universidades, órgãos de controle e comunidades locais. Cada ator desempenha funções específicas que garantem a sustentabilidade do equipamento e sua inserção territorial. Todavia, a gestão dessas organizações apresenta muitos desafios territoriais e identitários que, por vezes, os desviam desta vocação (Santos, 2018).

Do ponto de vista acadêmico, o estudo da EAOTPS permite compreender como os princípios da Política Nacional das Artes, especialmente nos eixos de formação, difusão e salvaguarda de saberes, são materializados no âmbito das políticas culturais estaduais e locais. Ao funcionar sob o modelo de gestão por Organização Social, a escola oferece um campo fértil para analisar os impactos, potencialidades e desafios da gestão pública na execução de políticas culturais. Assim, a escolha deste objeto se ancora também na sua capacidade de articular território, patrimônio e cidadania cultural, dimensões centrais para o desenvolvimento sustentável das políticas culturais.

O estudo da EAOTPS, portanto, permite analisar empiricamente um caso que sintetiza princípios de democratização do acesso, valorização dos saberes tradicionais e fortalecimento das políticas públicas de cultura, servindo como referência para políticas de formação em artes e ofícios e gestão de equipamentos culturais em outros contextos do país.

2. Referencial Teórico

2.1 Políticas Culturais: conceitos, trajetórias e desafios no Brasil

As políticas culturais no Brasil, conforme sintetizado por Rubim (2010), configuram-se como um conjunto estratégico de ações e diretrizes voltadas à garantia dos direitos culturais e ao desenvolvimento social, estabelecendo-se como arenas de disputa simbólica entre o Estado, o mercado e a sociedade civil. Esse recente processo de consolidação institucional, entretanto, é historicamente marcado por descontinuidades que refletem as oscilações políticas e econômicas do país (Barbalho, 2007).

Apesar desses percalços, avanços significativos foram registrados com a implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Programa Cultura Viva, além da institucionalização de conselhos e planos que fomentaram uma gestão mais descentralizada e participativa (Calabre, 2012), fortalecendo o papel da sociedade civil na governança cultural (Barbalho, 2007).

Contudo, persistem desafios estruturais severos, como a fragilidade institucional, as desigualdades territoriais no acesso a recursos e a falta de integração intersetorial (Rubim, 2010; Mota & Moreira, 2020). Tais limitações tornam-se ainda mais evidentes na análise da atuação do terceiro setor na execução dessas políticas, reforçando a necessidade de compreender as dinâmicas de articulação dentro dos ecossistemas culturais brasileiros.

2.2 Ecossistemas Culturais: redes, territórios e governança

O conceito de ecossistema cultural emerge na contemporaneidade como uma lente analítica essencial para compreender o campo cultural a partir da lógica de interdependência entre agentes, territórios, fluxos e infraestruturas (Silva, 2021). Inspirada por metáforas ecológicas e pelas teorias de sistemas complexos, essa abordagem descreve a cultura como um ambiente vivo e dinâmico, onde múltiplos

atores interagem em redes que produzem e reproduzem sentidos, práticas e bens culturais (Nogueira, 2019).

No âmbito da gestão cultural, o foco desloca-se da ação isolada e direta do Estado para uma compreensão sistêmica que abrange não apenas artistas, produtores e instituições, mas também as políticas públicas, os meios de comunicação, as tecnologias, os espaços simbólicos e as comunidades que sustentam e transformam tais relações (Rocha, 2018).

Essa visão relacional é particularmente estratégica para contextos como o do Ceará e outras regiões brasileiras, onde as dinâmicas culturais estão intrinsecamente vinculadas aos territórios, às identidades locais e às redes de colaboração, permitindo o mapeamento de fluxos de recursos e conhecimentos que favorecem a sustentabilidade do sistema (Barbalho, 2021).

Além disso, pensar a cultura sob a perspectiva ecossistêmica implica o reconhecimento da importância da governança colaborativa, na qual decisões e responsabilidades são compartilhadas entre diferentes atores. Essa premissa dialoga diretamente com os princípios da gestão pública moderna e com o papel das organizações sociais de cultura, que atuam como mediadoras fundamentais entre o Estado e a sociedade civil, ampliando a capacidade de inovação e ação no campo (Rocha, 2018; Silva, 2021).

Conforme aponta Lázaro, Custódio e Barbalho (2023), essa discussão complementa a estrutura tradicional dos sistemas nacionais, estaduais e municipais de cultura ao propor uma leitura "ecológica" e relacional. Diferentemente da rigidez normativa e hierárquica de estruturas como o SNC, o ecossistema caracteriza-se pela flexibilidade e pela horizontalidade das "redes de multiatores" que interagem formal e informalmente em torno de temas ou territórios específicos.

Em última análise, a noção de ecossistema amplia o escopo das políticas públicas ao focar nas interações orgânicas, nos processos de inovação cultural e nos fluxos de saberes que garantem a vitalidade e a sustentabilidade das práticas culturais (Tsujimoto et al., 2018; Lázaro,Custódio e Barbalho, 2023).

2.3 A Política Nacional das Artes: diretrizes e articulações com os ecossistemas culturais

A Política Nacional das Artes, formulada pelo Ministério da Cultura e pela Funarte, estabelece-se como um marco na integração das políticas públicas para as artes no Brasil, fundamentando-se em princípios de liberdade criativa, diversidade, territorialidade e participação social (Funarte, 2023). Estruturada em eixos que compreendem desde a criação e formação até a memória e internacionalização, a PNA reafirma a arte como um direito fundamental e componente da cidadania, transcendendo visões meramente instrumentais da cultura (Brasil, 2023).

Sob a perspectiva da governança, a política promove um avanço na articulação federativa entre União, estados e municípios, estimulando a formação de redes e ecossistemas culturais que respeitem as regionalidades e fomentem a descentralização (Lázaro, Custódio e Barbalho, 2024).

Essa abordagem ecossistêmica encontra aplicação prática em experiências como a da EAOTPS, no Ceará, onde a gestão por Organização Social via Instituto Dragão do Mar configura um ecossistema institucional híbrido. Tal modelo permite a coexistência entre a regulação do Estado, a autonomia da OS e a participação de universidades e comunidades, traduzindo os princípios de governança colaborativa.

Ao reconhecer os ecossistemas como base do fomento, a PNA conecta-se à agenda da economia criativa e do desenvolvimento sustentável, oferecendo ao terceiro setor um referencial sólido para a inovação em modelos de gestão compartilhada (Funarte, 2023; Lázaro, Custódio e Barbalho, 2023).

3. Contextualização e lugar da EAOTPS

A Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS) integra a Rede de Equipamentos Culturais do Ceará (RECE), instituída pela Lei 18.012/2022 (Ceará, 2022), e consolida-se como um modelo de governança pública não estatal gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), a primeira Organização Social de Cultura do Brasil.

Este ecossistema institucional articula atores governamentais, comunitários e privados em torno de políticas de formação, patrimônio e economia criativa. Em 2024, a eficácia dessa gestão refletiu-se em indicadores robustos, com 33 ações formativas que certificaram 575 alunos em mais de 1.200 horas-aula. Estratégica para a cultura cearense, a EAOTPS une a preservação de ofícios tradicionais e técnicas de restauro à experimentação de novas tecnologias, sendo financiada prioritariamente pelo Tesouro Estadual, embora possua um histórico de captação via Fundo Estadual de Combate à Pobreza (FECOP) e leis de incentivo federal (Lei Rouanet).

A análise da EAOTPS demonstra que a interação entre o Estado e o terceiro setor, sob princípios de transparência e corresponsabilidade, permite a construção de políticas públicas inclusivas e inovadoras, alinhadas às diretrizes de descentralização e sustentabilidade da Política Nacional das Artes.

Este arranjo reflete uma transição de modelos burocráticos para estruturas flexíveis e em rede, onde o Estado assume um papel regulador e articulador. Organizado de forma interdependente, o ecossistema da escola estrutura-se em quatro dimensões fundamentais: o núcleo governamental, a OS gestoraInstituto Dragão do Mar, a estrutura interna da unidade e os parceiros externos, reafirmando a cultura como vetor essencial do desenvolvimento sustentável e da democracia.

a) Núcleo governamental

O Governo do Estado do Ceará, via Secretaria da Cultura, atua como o órgão planejador e fiscalizador no ecossistema da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho. Com base na Lei Estadual nº 12.781/1997 e no Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (Lei nº 13.019/2014), a Secult exerce funções estratégicas de regulação, monitoramento e fomento, garantindo que as ações da escola estejam alinhadas às diretrizes estaduais e nacionais.

Dentro desta estrutura, a Coordenação de Patrimônio da Secult formula e supervisiona as políticas de formação e salvaguarda, enquanto a Coordenação da Rede de Equipamentos Culturais (RECE) estabelece as metas e indicadores de desempenho que regem o contrato de gestão com o Instituto Dragão do Mar. Cabe ainda às equipes

técnicas da Secretaria a responsabilidade de fiscalizar o cumprimento dessas metas, validar relatórios financeiros e autorizar o repasse de recursos. Compete à Coordenação de Patrimônio desta secretaria a responsabilidade de formular e supervisionar as políticas públicas de formação e patrimônio, assegurando a coerência das ações com as diretrizes estaduais e nacionais da cultura. Cabe à Coordenação da Rede de Equipamentos Culturais do Estado do Ceará estabelecer metas e indicadores de desempenho que orientam o contrato de gestão celebrado com a Organização Social e fiscalizar e avaliar o cumprimento das metas pactuadas, tanto sob a ótica técnica quanto financeira.

Assim, o núcleo governamental funciona como uma instância indutora e reguladora, assegurando a transparência, a legalidade e o interesse público na execução das políticas culturais pela organização gestora.

b) Organização Social gestora

A Organização Social gestora, o Instituto Dragão do Mar (IDM), é responsável pela gestão técnica, administrativa e pedagógica da Escola de Artes e Ofícios, atuando como elo intermediário entre o poder público e a sociedade civil. No âmbito institucional, a escola integra a Diretoria de Formação e Produção de Conhecimento, uma das quatro diretorias do Instituto, o que lhe garante suporte estrutural e técnico em áreas estratégicas como planejamento, finanças, comunicação, jurídico, gestão de pessoas, inovação e infraestrutura.

“Na escola atuamos no intuito de sermos responsáveis pela gestão do funcionamento pedagógico e administrativo. Cabe à nossa gestão planejar, executar e monitorar as ações firmadas no contrato de gestão exercendo papel também de articuladores com outras instituições e a sociedade civil”, diz Maninha Morais, atual gestora da Escola de Artes e Ofícios. De forma geral, o IDM, através da gestão e da equipe da escola, garante que o funcionamento de maneira estruturada, responsável e orientada para resultados, tanto na formação dos alunos quanto na gestão pública do equipamento. Além desses benefícios, há também ganhos para o Estado com a

possibilidade de gestão compartilhada com a sociedade civil através da OS. São ganhos expressivos em relação a redução da rigidez burocrática, a inovação pedagógica e administrativa e aproximação da sociedade civil com a gestão institucional (Constin, 2025).

No ecossistema institucional da Escola de Artes e Ofícios, o IDM assume, portanto, a posição de organização intermediária, responsável por articular a dimensão pública das políticas culturais com a participação e a corresponsabilidade da sociedade civil. Seu modelo de atuação baseia-se em uma lógica de gestão pública colaborativa, que combina autonomia operacional, compromisso social e responsabilidade pública.

c) Estrutura interna da Escola de Artes e Ofícios

A estrutura interna da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS) reflete uma natureza multidimensional, integrando setores pedagógicos, técnicos e administrativos sob a gestão transversal do Instituto Dragão do Mar (IDM). No nível pedagógico e técnico, a Coordenação de Formação e a Equipe Pedagógica supervisionam o planejamento didático e a execução de cursos em linguagens como restauro, design e cerâmica, garantindo a qualidade técnica e a salvaguarda de saberes tradicionais.

Essa atuação é potencializada pelo setor de ação cultural do IDM, que articula projetos com instituições de pesquisa, a exemplo da Universidade Federal do Ceará (UFC), e comunidades detentoras de patrimônio imaterial.

No plano operacional, a escola conta com suporte administrativo, logístico e de comunicação, essenciais para a manutenção predial, a visibilidade pública das ações e a integração à Rede de Equipamentos Culturais do Estado (RECE).

Essa articulação evidencia que a EAOTPS funciona como um ecossistema formativo ampliado: além da oferta de cursos, a instituição integra processos de produção, circulação e valorização cultural. Dessa forma, desempenha um papel estratégico na formação de mão de obra qualificada e na preservação de técnicas

tradicionais, alinhando-se diretamente aos objetivos de cidadania cultural previstos na Política Nacional das Artes.

d) Atores e Parceiros Externos

O ecossistema da Escola de Artes e Ofícios é ampliado por um conjunto de atores externos que participam ativamente de sua governança, execução e legitimidade social. Esses stakeholders formam uma rede complexa que conecta o campo cultural às esferas pública, privada e comunitária, configurando um modelo de governança em rede típico das políticas culturais contemporâneas.

Entre os principais grupos de parceiros, destacam-se:

- Sociedade civil e comunidades locais, composta por artistas, mestres de ofício, artesãos, estudantes, educadores e lideranças comunitárias que participam das formações e co-produzem projetos culturais e de patrimônio. Esse grupo representa o público beneficiário direto e indireto da escola e exerce papel ativo de controle social e retroalimentação institucional, por meio de fóruns, conselhos e consultas públicas. A presença desses atores garante que as ações da escola estejam ancoradas nas demandas reais dos territórios e nas dinâmicas socioculturais locais. A Escola faz projetos em parcerias com a comunidade ao redor, corpo de bombeiros, sistema S e coletivos de artistas locais.
- Universidades e centros de pesquisa, que constituem parceiros estratégicos para o desenvolvimento de projetos de pesquisa aplicada, extensão universitária e formação técnica. Essas parcerias possibilitam o intercâmbio de metodologias, saberes e práticas entre a academia e o campo da cultura, fortalecendo a dimensão formativa e a legitimidade científica das ações desenvolvidas. O IDM, possui aproximação com as Universidades Federal e Estadual do Ceará, estendendo essa relação para as ações da Escola.
- Empresas, fundações e organismos internacionais, que atuam como patrocinadores e parceiros institucionais, oferecendo apoio financeiro e

técnico a projetos específicos de formação, inovação e difusão cultural. Essa relação amplia as fontes de financiamento e contribui para a sustentabilidade da escola, em consonância com o princípio da diversificação de recursos previsto no modelo de gestão das Organizações Sociais. Através das suas ações formativas a Escola já realizou várias intervenções como a restauração dos vitrais da sede da Secretaria da Fazenda do Ceará (Sefaz-CE), o restauro de esculturas sacras das Igrejas Nossa Senhora dos Remédios e Nossa Senhora dos Navegantes, entre outros.

- Órgãos de controle e regulação, como o Tribunal de Contas do Estado (TCE), a Controladoria e Ouvidoria Geral do Estado (CGE), o Ministério Público do Estado do Ceará (MPCE) e a Procuradoria-Geral do Estado (PGE), que exercem papel essencial na fiscalização e auditoria dos contratos de gestão e na garantia da integridade administrativa. Ainda que atuem indiretamente sobre a OS, esses órgãos constituem instâncias fundamentais para a manutenção da transparência e da credibilidade do modelo de gestão pública não estatal.
- Rede de equipamentos culturais e outras Organizações Sociais, como o Instituto Mirante, que desenvolvem parcerias técnicas, compartilham diretrizes e trocam experiências em gestão cultural. Essa articulação horizontal fortalece o sistema estadual de cultura, favorecendo a integração entre formação, difusão e fruição cultural em escala ampliada. Através das ações da Escola já foram restaurados espaços do Cineteatro São Luiz e do Theatro José de Alencar.

Figura 01 - Ecossistema Cultural da EAOTPS



Fonte: elaboração própria, 2025

Esses atores, embora possuam naturezas e funções distintas, compartilham um mesmo objetivo: a promoção do acesso à cultura, da qualificação profissional e da preservação dos saberes e práticas tradicionais. Sua interação constante com a escola reforça o caráter colaborativo, participativo e descentralizado da gestão cultural no Ceará.

3.1 Estrutura normativa e regulatória

O funcionamento da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho é sustentado por um arcabouço normativo, que combina legislações federais, estaduais e instrumentos internos de gestão.

Principais normativos aplicáveis:

- Lei Federal nº 13.019/2014 – Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) (Brasil, 2014);
- Lei Estadual nº 12.781/1997 – Qualificação de Organizações Sociais no Ceará (Ceará, 1997);
- Decretos e Portarias da Secretaria da Cultura (Secult/CE) – que orientam o funcionamento dos equipamentos culturais e a execução dos contratos de gestão;

- Contrato de Gestão IDM–Secult – instrumento jurídico que define metas, indicadores, obrigações mútuas e repasses financeiros;
- Política Nacional das Artes (PNA) – orienta o alinhamento da escola a diretrizes nacionais de formação artística e salvaguarda de saberes.

O ecossistema da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS) estrutura-se como uma rede articulada de governança que integra o planejamento estatal, a execução autônoma via Organização Social (IDM) e a participação comunitária. Amparada por um conjunto de normas que asseguram a ética, a transparência e a legalidade, a instituição transcende a função de equipamento isolado para se tornar um nó estratégico do sistema cultural cearense, conectando formação técnica, preservação patrimonial e economia criativa.

Nesse arranjo, o modelo de Organização Social oferece a flexibilidade administrativa e a capacidade de inovações necessárias para o campo cultural, embora demande mecanismos robustos de controle social. Essa arquitetura institucional traduz os princípios da Política Nacional das Artes em práticas de governança colaborativa e sustentável, consolidando a escola como um modelo exemplar para políticas de formação e patrimônio no cenário brasileiro.

4. A Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, as Escolas de Ofícios no Brasil e a Política Nacional das Artes

Este texto analisa a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS) como equipamento estratégico na implementação da Política Nacional das Artes (PNA), destacando sua relevância para a formação técnico-profissional, a preservação patrimonial e a inclusão sociocultural. Integrada à Rede de Equipamentos da Secretaria da Cultura do Ceará (RECE) e gerida pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), a escola é apresentada como um exemplo contemporâneo que articula tradições históricas de liceus e escolas técnicas ao modelo de gestão por Organização Social (OS).

A pesquisa, fundamentada em fontes institucionais e acadêmicas, discute como a gestão por OS potencializa a flexibilidade e a capilaridade da instituição, permitindo

uma melhor articulação com as diretrizes da PNA. Contudo, o estudo também aponta desafios de governança e a necessidade de coesão institucional para superar lacunas de desenvolvimento organizacional. Conclui-se que a EAOTPS é um nó vital para as políticas de memória e economia criativa, servindo de modelo para a integração entre formação artística e gestão pública modernizada.

4.1 Metodologia

Parte-se da análise documental inicial do IDM, de entrevista semi-estruturada com a gestão da escola e da revisão de fontes institucionais e acadêmicas para compreender a função social e pedagógica da escola e a interface entre sua gestão por OS e a PNA. Todos esses caminhos indicam três funções centrais da escola:

Quadro 01 - Eixos de Atuação Estratégica da EAOTPS

Dimensão de Atuação	**Descrição e Ações Principais**	**Impacto e Parcerias**
Formação Técnico-Profissional	Oferta de cursos especializados em restauro, conservação, ofícios tradicionais e técnicas artesanais.	Qualificação de mão de obra para intervenção técnica em bens tombados e preservação de saberes.
Educação Patrimonial e Memória	Articulação entre formação técnica e educação pública, funcionando em sede histórica e promovendo mediação comunitária.	Parceria com a Secretaria de Educação (SEDUC) via Projeto Patrimônio Para Todos, fortalecendo a memória local.
Economia Criativa e Inclusão	Fomento ao empreendedorismo cultural	Geração de renda e circulação de produtos

Dimensão de Atuação	Descrição e Ações Principais	Impacto e Parcerias
	através de técnicas como xilogravura, cerâmica, bordado e couro.	em feiras criativas realizadas no próprio equipamento.

Fonte: elaboração própria, 2025

Esses três eixos — formação, patrimônio e economia — colocam a escola em posição estratégica para operacionalizar diretrizes previstas pela Política Nacional das Artes, especialmente no eixo de formação e salvaguarda de saberes e práticas.

Historicamente, o Brasil possui uma linhagem institucional de escolas de ofícios e liceus que remontam ao século XIX (Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e subsequentes liceus regionais). A literatura mostra que, essas escolas não funcionam mais do mesmo formato que a EAOTPS. Algumas foram transformadas em colégios tradicionais e outras continuaram como escolas de ofícios na área das engenharias. São encontrados cursos na área das artes e ofícios, como conservação e restauro, sendo ministrado em instituições de formação, mas não necessariamente uma escola com esse propósito.

A gestão por Organização Social (OS) traz longevidade e sustentabilidade para está Escola há mais de 10 anos o que impacta a interface entre o equipamento e a PNA em múltiplas dimensões:

Quadro 02 - Impactos do Modelo de Gestão por OS na Articulação com a PNA

Dimensão Analítica	Potencialidades e Benefícios	Desafios e Pontos de Atenção

Flexibilidade Administrativa	Maior autonomia para inovação curricular, parcerias acadêmicas e respostas rápidas às demandas locais (Constin, 2005).	Necessidade de evitar que a agilidade administrativa se sobreponha ao rigor das diretrizes culturais públicas.
Mecanismos de Responsabilidade	Monitoramento rigoroso via contratos de gestão e prestação de contas técnica e financeira.	Risco de tensão entre metas puramente quantitativas e os objetivos qualitativos e difusos da PNA.
Articulação e Capilaridade	Facilidade em conectar a escola a redes de pesquisa, editais e instituições do terceiro setor.	Dependência de uma governança proativa e alinhamento formal entre o Plano de Trabalho e a PNA.
Sustentabilidade Financeira	Diversificação de receitas (Editais, Lei Rouanet, FECOP) além do Tesouro Estadual.	Vigilância para que a busca por patrocínio não desvie a escola de suas finalidades formativas e de preservação.

Fonte: elaboração própria, 2025

A existência da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho cumpre funções centrais (formação técnica, preservação, inclusão) alinhadas com e potencializados pela Política Nacional das Artes. A gestão por OS, representada pelo IDM, propicia capacidade operacional e articulação multissetorial, desde que haja mecanismos explícitos de alinhamento entre contratos de gestão, planos de trabalho e diretrizes da política pública de cultura. O risco principal reside na possível dissociação

entre metas contratuais e objetivos qualitativos da PNA, o que exige instrumentos de governança e participação social.

5. Conclusão

Esta pesquisa analisou a dinâmica institucional da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS), em Fortaleza, sob a ótica da governança colaborativa entre o Estado e o terceiro setor, no contexto da Política Nacional das Artes (PNA).

O estudo evidencia que a EAOTPS materializa eixos estratégicos da PNA, notadamente na formação técnico-profissional, educação patrimonial e fomento à economia criativa. A gestão, operacionalizada pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), fundamenta-se no conceito de ecossistema cultural, priorizando redes de interdependência e multiatores em detrimento de estruturas puramente hierárquicas. Tal ecossistema organiza-se em quatro dimensões interdependentes: o Núcleo Governamental (Secult-CE), a Organização Social Gestora (IDM), a estrutura interna da unidade e os parceiros externos.

Nesse arranjo de gestão compartilhada, o IDM detém a autonomia técnica e pedagógica necessária para a inovação e captação de recursos, enquanto a Secult-CE atua como instância reguladora e fiscalizadora, balizando a execução do contrato de gestão por meio de metas e indicadores de desempenho. A sinergia entre esses agentes, somada à colaboração de universidades e comunidades, permite que a escola articule ofícios tradicionais — como o restauro — ao desenvolvimento cultural sustentável. Conclui-se que, embora o modelo de Organização Social proporcione flexibilidade e capilaridade, sua eficácia para a PNA depende de um alinhamento rigoroso entre indicadores administrativos e objetivos culturais qualitativos. O sucesso da EAOTPS reside, portanto, em uma arquitetura institucional que equilibra planejamento estatal, execução autônoma e participação social para consolidar uma governança cultural resiliente.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, A. Governança e políticas culturais no Ceará. Fortaleza: EdUECE, 2021.

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: tramas, desafios e perspectivas. Fortaleza: UECE, 2007.

BRASIL. [Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014]. Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC). Brasília, DF, 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2014-2018/2014/lei/l13019.htm. Acesso em: 29 nov. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Brasil das Artes: uma política nacional. Brasília, DF: MinC/Funarte, 2023.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

CEARÁ. [Lei nº 12.781, de 30 de dezembro de 1997]. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais. Fortaleza, CE, 1997. Disponível em: https://www.al.ce.gov.br. Acesso em: 29 nov. 2025.

CEARÁ. [Lei nº 18.012, de 1º de abril de 2022]. Institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC. Diário Oficial do Estado, Fortaleza, CE, 1 abr. 2022. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/10/1.1.LOC_.pdf. Acesso em: 29 nov. 2025.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho: oito anos de educação, cultura, história e sociabilidade. Fortaleza, CE, 30 maio 2014. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/2014/05/30/escola-de-artes-e-oficios-thomaz-pompeu-sobrinho-oito-anos-de-educacao-cultura-historia-e-sociabilidade/. Acesso em: 21 fev. 2026.

COSTIN, Claudia. Organizações sociais como modelo para gestão de museus, orquestras e outras iniciativas culturais. Administração em Diálogo, São Paulo, n. 7, p. 107-117, 2005.

ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS THOMAZ POMPEU SOBRINHO. Apresentação e cursos. Fortaleza: EAOTPS, [202-]. Disponível em: http://www.eao.org.br. Acesso em: 29 nov. 2025.

FUNARTE. Texto-base da Política Nacional das Artes (PNA). Brasília, DF: Governo Federal, 2023.

INSTITUTO DRAGÃO DO MAR (IDM). Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho. Fortaleza: IDM, [2021]. Disponível em: http://www.idm.org.br. Acesso em: 29 nov. 2025.

LÁZARO, José Carlos. Ecossistemas Culturais: Uma abordagem complementar às Políticas Públicas da Cultura. In: ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; NOGUEIRA, M.

Ecossistemas culturais e redes colaborativas: uma perspectiva sistêmica para a gestão cultural. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 25, 2019.

ROCHA, R. Governança e gestão em cultura: novas perspectivas de articulação social. Revista do Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 19, 2018.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Fabiana Pimentel; DAVEL, Eduardo. Gestão de equipamentos culturais e identidade territorial: potencialidades e desafios. Pensamento & Realidade, v. 33, n. 1, p. 109-134, 2018.

SILVA, C. F. Ecossistemas culturais e gestão pública: desafios contemporâneos da cultura em rede. Revista CPC, São Paulo, v. 16, n. 1, 2021.

TSUJIMOTO, M. et al. A review of the ecosystem concept — Towards coherent ecosystem design. Technological Forecasting and Social Change, [s. l.], v. 136, p. 49–58, 2018.

A ATUAÇÃO DO COLETIVO CULTURAL GELEIA TOTAL À LUZ DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES

Noé Rodrigues de Holanda Filho[1]
Francis Wilker de Carvalho[2]

RESUMO:
O presente artigo analisa a atuação do coletivo cultural piauiense Geleia Total à luz dos princípios e eixos da Política Nacional das Artes (PNA), a partir da caracterização do coletivo e de seu ecossistema cultural, bem como da identificação dos pontos de alinhamento e das limitações de sua atuação em relação à PNA, investigando a relação entre práticas culturais territoriais e diretrizes de políticas públicas. Os resultados indicam forte alinhamento com a maioria dos princípios e eixos da PNA, ao mesmo tempo em que evidenciam limitações no fazer cultural da Geleia Total, relacionadas aos desafios estruturais do campo cultural no contexto piauiense. O estudo demonstra que a construção participativa da PNA favoreceu sua aproximação com a realidade dos coletivos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Geleia Total, Política Nacional das Artes, Políticas Culturais, Ecossistema Cultural, Inovação Social.

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, coletivos culturais têm assumido um papel cada vez mais relevante na produção, mediação e difusão das artes no Brasil, operando como atores centrais em processos de inovação social, especialmente em territórios historicamente à margem do acesso a políticas públicas. Esses coletivos articulam práticas artísticas, comunicação, formação e incidência política, contribuindo para a ampliação do acesso à cultura, para a valorização de identidades locais e para a construção de ecossistemas criativos mais democráticos e inclusivos.

[1]Noé Filho é coordenador do coletivo Geleia Total. Atua como produtor cultural no Sesc Piauí, e é Agente Territorial de Cultura pelo MinC. Bacharel em Administração (UNINOVAFAPI) e Mestrando no Mestrado Profissional em Administração e Controladoria ((FEAC/ICA-UFC/Itaú). E-mail: noerhfilho@gmail.com.
[2] Francis Wilker atua como docente na graduação em Teatro e no PPGARTES (ICA/UFC), no Mestrado Profissional em Artes do IFCE e no Mestrado Profissional em Administração e Controladoria (FEAC/ICA-UFC/Itaú). Possui Doutorado e Mestrado em Artes (ECA-USP). E-mail: franciswilker@gmail.com.

Este artigo parte da seguinte questão de pesquisa: como a atuação de um coletivo cultural se relaciona com a Política Nacional das Artes (PNA)? A partir dessa pergunta, o objetivo geral consiste em compreender a atuação da Geleia Total à luz da PNA, tomando o coletivo piauiense Geleia Total como um caso empírico que permite observar, na prática, como o texto-base da Política Nacional das Artes, dialoga com a realidade de coletivos já atuantes no cenário artístico.

Como desdobramentos, definem-se os seguintes objetivos específicos: a) caracterizar a atuação da Geleia Total e seu ecossistema criativo; b) identificar os pontos de alinhamento da Geleia Total com a Política Nacional das Artes; c) identificar limitações da atuação da Geleia Total em relação às diretrizes da PNA.

A Geleia Total, enquanto coletivo cultural atuante no Piauí, pode expressar de forma concreta diversas funções, princípios e eixos que formulados pela Política Nacional das Artes e pelo Plano Nacional de Cultura. Ao mesmo tempo, o caso revela limites estruturais, financeiros, institucionais e de reconhecimento, que revelam a importância de políticas públicas capazes de dialogar com práticas já existentes nos territórios, reconhecendo, fortalecendo e cofinanciando essas experiências, como será exposto a seguir.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Coletivos culturais

Os modos de atuação de coletivos culturais tensionam os modelos tradicionais de instituições culturais e de políticas públicas. Marino (2013, p. 11) caracteriza o coletivo cultural como “um movimento independente e desierarquizado, formado por um grupo de pessoas [na maioria das vezes oriundas de territórios subalternos] unidas por interesses comuns, e que desenvolvem ações de ‘cultura de oposição’ com um forte potencial de ‘mídia radical’”. Essa definição ressalta, de um lado, a dimensão política da ação cultural, entendida como disputa de narrativas e de visibilidade, e, de outro, o uso estratégico da comunicação como ferramenta de intervenção no espaço público.

Para além das especificidades de cada contexto, a gestão desses coletivos demanda abordagens que levem em conta as particularidades do campo cultural. Ramos (2023, p. 47) destaca que a "gestão da cultura há de encontrar os referentes próprios de sua ação, respeitando as suas peculiaridades, e buscando evidenciar, de forma original, os critérios de eficácia, eficiência e avaliação". Isso implica reconhecer que práticas colaborativas, arranjos horizontais, informalidade e múltiplos vínculos de trabalho fazem parte da lógica de funcionamento de muitos coletivos, o que desafia modelos gerenciais convencionais.

O diagnóstico recente do Plano Nacional de Cultura, enviado pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva ao Congresso Nacional no dia 17 de novembro de 2025, corrobora com este cenário ao afirmar que "os trabalhadores e trabalhadoras da cultura enfrentam condições cada vez mais precarizadas, marcadas pela informalidade, intermitência e insegurança econômica." (BRASIL, 2025b, p.19). O diagnóstico aponta que o fazer cultural na realidade brasileira é lidar com precariedades, desigualdades e dificuldade de acesso a oportunidades de capacitação e políticas públicas, e a partir deste contexto muitos coletivos atuam de forma decisiva na democratização o acesso à cultura e às artes em seus territórios, encontrando caminhos superar os desafios inerentes ao fazer cultural em nosso país e tendo um importante papel no diálogo direto com comunidades, artistas e públicos pouco contemplados pelas políticas públicas.

2.2 Ecossistemas de Inovação Social

A inovação social é um importante vetor de desenvolvimento econômico, e responsabilidade por enfrentar problemas ambientais e sociais deixa de ser exclusiva do Estado ou do mercado e passa a ser compartilhada por uma pluralidade de atores, organizações públicas, privadas, coletivos, redes locais e movimentos sociais, que atuam de forma articulada na geração de bem-estar (KOMATSU CIPRIANI; KALETKA; PELKA, 2020). Nesse sentido, coletivos culturais podem ser compreendidos como parte de ecossistemas de inovação social que operam em

diferentes escalas, de seus territórios ao alcance nacional, produzindo soluções criativas, simbólicas e institucionais para questões sociais complexas.

A partir do conceito de ecossistemas de inovação social, a noção de ecossistema cultural oferece uma lente analítica útil para compreender como diferentes atores, instituições, normas e recursos se articulam em torno da cultura. Lázaro (2023) argumenta que a inovação social pode se materializar tanto em artefatos tecnológicos voltados a demandas sociais quanto em arranjos, processos e práticas que, mesmo não sendo mercantilmente viáveis, respondem a necessidades coletivas e ampliam direitos. Ao tratar do ecossistema de inovação, o autor destaca a importância de observar organizações e coletivos de atores, muitas vezes emergentes, o papel do Estado e de suas regulamentações, bem como as interações entre esses sujeitos e o contexto institucional mais amplo.

Já Komatsu Cipriani, Kaletka e Pelka (2020) propõem analisar ecossistemas de inovação social a partir do chamado “modelo cebola” (*onion model*), que diferencia quatro níveis inter-relacionados: (1) Contexto de papéis (*roles*): diz respeito aos perfis socioeconômicos e às funções exercidas pelos diferentes atores e beneficiários; (2) Contexto de funções (*functions*): engloba modos de gestão, formas de colaboração, modelos de negócio e de governança; (3) Contexto de estruturas (*structures*): refere-se a instituições, marcos legais, imperativos econômicos, políticos e tecnológicos que condicionam as ações; (4) Contexto de normas (*norms*): abarca padrões éticos e profissionais, condições históricas e legais, códigos e normas socialmente aceitas.

Ainda segundo Lázaro (2023), os ecossistemas de cultura seriam, portanto, uma rede de multiatores e seu contexto em torno de um tema ou mesmo território, interagindo para a sua sobrevivência e crescimento. Assim, o “modelo cebola” também proporciona uma melhor compreensão de ecossistemas de cultura e como suas estruturas e atuações contribuem na produção de soluções inovadoras para questões sociais que pulsam em cada território.

2.3 Políticas públicas para a Cultura

O pujante crescimento das indústrias culturais traz cada vez mais para o centro a discussão sobre a importância das políticas públicas para a cultura, tanto no que diz respeito à importância da democratização e acesso à cultura quanto nos desafios de regular as indústrias culturais que passam por mudanças contínuas. García Canclini (2019, p. 32) destaca que "é de interesse público legislar sobre as indústrias culturais, porque elas têm agora um papel destacado e estratégico no desenvolvimento socioeconômico".

No Brasil, a construção das políticas culturais é marcada por um processo de institucionalização gradual, que se consolida a partir da Constituição Federal de 1988, especialmente em seu artigo 215, ao reconhecer a cultura como direito e ao estabelecer a obrigação do Estado em garantir o acesso, a proteção e a promoção da diversidade cultural. Desde então, as políticas públicas voltadas para a cultura vêm sendo desenvolvidas e aprimoradas, apesar de momentos de retrocessos, na criação de marcos legais, sistemas de gestão e planos estruturantes, com o objetivo de orientar políticas públicas de longo prazo e reduzir desigualdades que afetam trabalhadores da cultura, valorizando a diversidade cultural dos territórios brasileiros.

> Com o governo Lula, tem-se uma reavaliação do que seria a identidade nacional brasileira que aponta para o pluralismo e a incorporação de expressões culturais historicamente excluídas. A diversidade não resulta mais em uma síntese, pelo contrário, é o pólo identitário que cede à diversidade e se multiplica em identidades. Há, por sua vez, a crítica à concepção mercadológica da cultura e a cobrança do papel fundamental do Estado como elaborador e executor de políticas culturais (BARBALHO, 2007, p. 56).

Nesse contexto, destaca-se o Plano Nacional de Cultura (PNC) 2025-2035, como principal ferramenta de planejamento estratégico da política cultural brasileira para a próxima década. O PNC resulta de um amplo processo participativo, envolvendo conferências, oficinas territoriais, consultas públicas e debates setoriais, e articula princípios, diretrizes, transversalidades e objetivos estratégicos que orientam a política cultural em escala nacional (BRASIL, 2025b). O plano reafirma a cultura como direito,

valor simbólico e econômico, e como eixo estruturante da democracia, da diversidade e do desenvolvimento sustentável, organizando as políticas culturais em oito eixos estratégicos, entre eles Gestão e Participação Social, Fomento, Formação, Cultura Digital, Economia Criativa e Patrimônio.

A implementação do PNC se articula diretamente com o Sistema Nacional de Cultura (SNC), concebido como um "SUS da Cultura", isto é, uma política de Estado que organiza a cooperação entre União, estados e municípios. O SNC estabelece mecanismos de governança compartilhada, pactuação federativa, financiamento contínuo e espaços de participação social, buscando garantir que a política cultural seja executada de forma articulada e com controle social. O PNC funciona, assim, como documento orientador do sistema, enquanto o SNC assegura sua operacionalização, continuidade e monitoramento.

A federalização das políticas públicas de cultura constitui um princípio central dos marcos recentes, ao enfrentar a histórica concentração de recursos em grandes capitais e no eixo Sul-Sudeste e ao ampliar o alcance territorial dos investimentos culturais. A Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), aprovada em 2023, é um exemplo disso, ao instituir repasses anuais e obrigatórios a estados e municípios e ao fortalecer a descentralização em diálogo com os princípios e eixos do novo PNC. Para Marighella (2024), esse processo representa uma "virada histórica", ao substituir um modelo de concentração por uma lógica federativa de investimentos articulados, voltada à redução de desigualdades e ao reconhecimento da cultura como direito do povo brasileiro.

No cenário piauiense, o Plano Estadual de Cultura do Piauí (PEC 2022-2027) dialoga com o PNC ao estabelecer princípios como diversidade cultural, liberdade de expressão, direito à memória, sustentabilidade socioambiental, democratização das políticas culturais e participação social (PIAUÍ, 2023). Entre seus objetivos estão a valorização das criações artísticas, a universalização do acesso, o fortalecimento do patrimônio cultural, o estímulo à economia da cultura, a qualificação da gestão e a descentralização territorial. O plano prevê ainda diretrizes voltadas à criação de fundos municipais de cultura, à formação de consórcios intermunicipais, ao apoio a festivais e à

visibilidade de artistas piauienses, incluindo ações afirmativas para povos indígenas, afrodescendentes, mulheres, juventudes, pessoas com deficiência e outros grupos historicamente marginalizados.

A Política Nacional das Artes (PNA), coordenada pela Funarte e pelo Ministério da Cultura, instituída no dia 30 de março de 2026 por meio do Decreto nº 12.916 (BRASIL, 2026), emerge como política setorial integrada a essa arquitetura institucional. Enquanto o PNC orienta o sistema de políticas culturais em sentido amplo, a PNA concentra-se na cadeia das artes, criação, difusão, formação, memória e condições de trabalho, reforçando o reconhecimento de artistas e trabalhadores da arte como sujeitos de direitos e não apenas beneficiários de políticas. A PNA incorpora dimensões como reparação cultural, ações afirmativas, descentralização territorial, ampliação da acessibilidade, estímulo à invenção artística e valorização do trabalho artístico, constituindo-se como um marco para o fortalecimento das artes no Brasil (BRASIL, 2025a).

Dessa forma, o país vive um momento de reconstrução e reorganização de seu sistema cultural, sustentado em três pilares interdependentes: o PNC como horizonte estratégico, o SNC como mecanismo federativo de coordenação e a PNA como política setorial para as artes.

3 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Este artigo adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, fundamentada em estudo de caso e em pesquisa documental. Segundo Yin (2007), os estudos de caso representam uma boa estratégia de pesquisa quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", e quando a pessoa pesquisadora pesquisador tem pouco controle sobre os eventos. Logo, este o estudo de caso tem como unidade de análise o coletivo cultural piauiense Geleia Total, permitindo examinar em profundidade suas práticas, narrativas e relações com o campo das políticas públicas de cultura.

A Geleia Total é um coletivo de valorização da arte e da cultura do Piauí que, desde 2014, vem construindo espaços de diálogo artístico e de aproximação entre o público piauiense (e de outras regiões) e a produção cultural do território. Sua atuação se dá por meio da produção de conteúdos em portal próprio e em redes sociais, da realização de espetáculos e ações formativas, da comercialização de produtos culturais locais e da prestação de serviços de produção cultural para artistas piauienses.

> Com o intuito de preservar a autoestima e as lutas artísticas, o objetivo da Geleia Total é gerar impacto social, valorizando e divulgando a cultura do Piauí, proporcionando visibilidade para quem está produzindo cultura, frente às oportunidades, pois um artista divulgado pela Geleia muitas vezes consegue ter mais público, mais seguidores, oportunidades de entrevistas e alcançar uma teia de relações e contatos em outras mídias (LIMA, 2022, p. 40).

A pertinência da escolha deste coletivo se justifica por sua atuação em um território à margem do acesso às políticas públicas e dos centros financeiros do país, e que desempenha há 10 anos ações voltadas para a valorização da cultura local, possibilitando uma interessante análise sobre o diálogo da Política Nacional das Artes com a atuação concreta de um coletivo cultural. Lima (2025, p. 55) ressalta acerca do papel exercido pela Geleia Total sobre a comunicação comunitária, afirmando que o coletivo “desempenha um papel essencial na construção de identidades coletivas e no fortalecimento do senso de pertencimento. Ao amplificar as vozes locais, enriquece a compreensão da realidade com perspectivas diversas e autênticas”.

Do ponto de vista metodológico, Haraway (1995) nos apresenta o conceito de “saberes localizados”, pondo em xeque a visão de que a produção do saber científico deva ser isenta de perspectiva, de corpo, almejando uma pretensa objetividade ou ausência de vieses.

> Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso e finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento “objetivo” (HARAWAY, 1995, p. 36).

Assim sendo, é importante ressaltar que este pesquisador também é o Idealizador e Coordenador Geral do coletivo cultural piauiense Geleia Total, fazendo uso do "privilégio da perspectiva parcial" para produzir os conhecimentos e aprendizados presentes neste artigo. Aprendizados estes que partem, principalmente, a partir dos corpos que compõem o coletivo Geleia Total, corpos dotados das cores e vinculando "o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear" (HARAWAY, 1995, p. 21).

Além da análise documental, que incluiu a Política Nacional das Artes (2025), o Plano Nacional de Cultura 2025-2035, o Plano Estadual de Cultura do Piauí 2022-2027, o portal da Geleia Total e, em especial, o Manifesto da Geleia Total (2018), foi realizada uma pesquisa quanti-qualitativa por meio de formulário *on-line* no *Google Forms*, destinado a pessoas integrantes do coletivo e ao público das ações realizadas a fim de possibilitar maior embasamento para esta pesquisa.

O instrumento buscou captar percepções sobre o papel da Geleia Total no ecossistema cultural piauiense, bem como avaliar o alinhamento entre suas práticas e os princípios e os eixos de implementação presentes na PNA, por meio da apresentação de uma série de afirmações avaliadas por escala *Likert* (1 a 5), que mediam o grau de concordância sobre a aderência do coletivo Geleia Total aos princípios (diversidade, liberdade de expressão, inventividade, territorialidade) e aos eixos de implementação (difusão, memória, formação, pesquisa, reflexão crítica e desenvolvimento socioeconômico) da Política Nacional das Artes.

Além da parte quantitativa, o formulário incorporou perguntas abertas destinadas a coletar impressões qualitativas sobre pontos fortes, fragilidades, sugestões e exemplos concretos de ações relevantes do coletivo com vistas a possibilitar uma compreensão mais aprofundada dos dados coletados.

4 DISCUSSÕES

4.1 O Ecossistema da Geleia Total

À luz do “modelo cebola” de análise de ecossistemas de inovação social (KOMATSU CIPRIANI; KALETKA; PELKA, 2020), o caso da Geleia Total pode ser descrito a partir de quatro contextos interrelacionados.

No contexto de normas, atualmente, o coletivo atua em um ambiente fortemente condicionado pelos marcos legais da cultura em níveis nacional, estadual e municipal, como o PNC, o PEC-PI e a PNA, bem como por normas informais associadas a redes de artistas, práticas colaborativas e valores de solidariedade, diversidade e valorização da cultura local. E a atuação do coletivo também é bastante influenciada pelos editais de cultura, e suas exigências de participação, o que impactaram na formalização do coletivo como pessoa jurídica.

O contexto de estruturas é marcado por restrições econômicas e institucionais. A inexistência de uma fonte de receita recorrente dificulta o planejamento de longo prazo e torna o coletivo dependente de editais, políticas públicas e parcerias com instituições culturais e educacionais. A ausência de regulamentação mais robusta do trabalho na cultura, aliada à oferta limitada de oportunidades de formação artística e de produção cultural em nível local, limita as possibilidades de expansão e de sustentabilidade da iniciativa.

No contexto de funções, a Geleia Total se organiza como um coletivo multifacetado, composto por artistas, produtores culturais e comunicadores de diferentes áreas, o que gera complementaridade de competências e amplia sua capacidade de atuação. A gestão, ainda que marcada por informalidade em alguns aspectos, envolve funções distribuídas de curadoria, produção, desenvolvimento do portal, fotografia, edição de imagem e vídeo, produção de conteúdo, redação, revisão, entre outras funções, configurando um arranjo colaborativo e dinâmico.

Por fim, o contexto de papéis e atores evidencia um intenso diálogo com outros coletivos culturais, portais de cultura, instituições de ensino e equipamentos culturais, especialmente no Piauí. A Geleia Total ocupa o papel de mediadora entre artistas locais

e diferentes públicos, articulando redes e estabelecendo conexões que extrapolam a dimensão estritamente artística, alcançando debates sobre políticas culturais, identidade e desenvolvimento territorial.

4.2 Alinhamentos com a Política Nacional das Artes

A análise do Manifesto da Geleia Total e dos resultados do formulário indicam grande convergência entre a atuação do coletivo e os princípios e eixos da Política Nacional das Artes (PNA). No que diz respeito aos princípios, a Geleia Total demonstra compromisso sistemático com a diversidade ao valorizar múltiplas linguagens, identidades e territorialidades do Piauí, dialogando diretamente com diretrizes de reparação e ações afirmativas da PNA, como pode-se perceber no item dois do manifesto: “Acreditamos na importância da valorização da arte em toda sua diversidade: tipos de arte, estilos artísticos, gênero, faixa etária, origens, influências” (HOLANDA FILHO, 2018).

A liberdade de expressão aparece igualmente consolidada, com o coletivo promovendo debates, entrevistas e coberturas que reforçam a arte como espaço de crítica social. Inventividade e territorialidade se destacam na combinação de formatos comunicacionais, como texto, fotografia, vídeo, áudio e eventos, além da construção de narrativas profundamente enraizadas no território piauiense, que reposicionam o estado no cenário cultural brasileiro, e estão assaz presentes no conteúdo do manifesto, como no item nove: “Sonhamos com um povo orgulhoso de suas potencialidades e que acredite que o futuro pode e deve ser cada vez melhor, e que a valorização da nossa arte e nossa cultura é um dos caminhos fundamentais para que isso aconteça” (HOLANDA FILHO, 2018).

Os resultados do formulário aplicado aos membros do coletivo, sete respondentes entre vinte e seis pessoas membras ativas, reforçam essa percepção de alinhamento. Todos os princípios estruturantes da PNA receberam 100% de concordância total, indicando unanimidade na compreensão de que a prática cotidiana do coletivo incorpora de maneira efetiva diversidade, liberdade, inventividade e

territorialidade. Entre o público respondente, os princípios de inventividade e territorialidade também alcançaram 100% de concordância total, enquanto diversidade e liberdade registraram 86% de concordância total e 14% de concordância parcial. Esses resultados demonstram que o coletivo é reconhecido externamente como um espaço plural, criativo e comprometido com a defesa das liberdades artísticas conectadas à valorização das potencialidades do território piauiense.

> No nosso caso, valorizar a arte e a cultura piauiense contribui bastante na movimentação da economia criativa e em instigar os diversos agentes da sociedade a fazer uso do poder criativo da nossa cultura e dos nossos artistas, além de provocar mudanças importantes na nossa sociedade e empoderar projetos relevantes (Impacta Nordeste, 2021).

No que se refere aos eixos da PNA, a atuação da Geleia Total apresenta pontos de grande força. Memória, difusão e desenvolvimento socioeconômico atingiram os maiores índices entre o público. Memória recebeu 100% de concordância total, enquanto difusão e desenvolvimento socioeconômico alcançaram 86% de concordância total. Acesso e reflexão crítica apresentaram 71% de concordância total, confirmando que o coletivo é percebido como mediador central na circulação de artistas, na democratização da informação cultural e na promoção de debates qualificados.

4.3 Limitações em relação à PNA

A despeito do forte alinhamento da Geleia Total com os princípios e eixos da Política Nacional das Artes (PNA), a análise das respostas das pessoas membras do coletivo e do público evidencia algumas limitações que apontam para limitações estruturais e áreas com menor grau de consolidação. Entre as pessoas membras, as menores pontuações concentram-se nos eixos de Internacionalização, Formação e Pesquisa. Internacionalização apresentou 71% de concordância total e 29%, indicando que, embora o coletivo reconheça avanços, há consciência de que faltam condições materiais e institucionais para desenvolver ações mais amplas nesse campo. Formação e Pesquisa também apresentaram variações relevantes nas respostas, incluindo índices de

discordância parcial, o que sugere que, apesar de existirem iniciativas nessas áreas, ainda não são percebidas como eixos plenamente estruturados da atuação do coletivo.

A percepção do público reforça e aprofunda essas lacunas. O eixo de Formação apresentou a maior dispersão de respostas, com apenas 29% de concordância total, 43% de concordância parcial e 29% de neutralidade, indicando que parte significativa do público não reconhece ações formativas como componente central ou contínuo da atuação da Geleia Total. O eixo de Criação também obteve índices relativamente baixos, com 57% de concordância total e 43% de concordância parcial, revelando que o estímulo à criação artística é percebido mais como consequência indireta da difusão do que como ação programática e estruturada. O eixo de Pesquisa apresentou 71% de concordância total, mas 14% de neutralidade, logo, pode-se concluir que que tais iniciativas possuem alcance ou visibilidade limitada. Já o eixo de Internacionalização, com 71% de concordância total e 29% de neutralidade, demonstra que grande parte do público não identifica de forma clara ações voltadas à circulação internacional, o que sugere um campo ainda incipiente.

Essas percepções apontam para desafios estruturais que extrapolam a atuação do coletivo. A baixa consolidação de ações de formação e pesquisa, bem como a dificuldade de fomentar criação artística de modo direto, estão diretamente relacionadas à fragilidade de recursos financeiros, à ausência de políticas continuadas ao longo do período de atuação do coletivo e à informalidade característica dos coletivos culturais. No caso da internacionalização, esses desafios se intensificam devido à necessidade de investimentos específicos em tradução, circulação e capacitação.

Mesmo o eixo de acesso, bem avaliado, revela limitações quando analisado qualitativamente, especialmente no que diz respeito à acessibilidade plena, inclusão de públicos com baixo acesso à internet e adaptação de conteúdos para pessoas com deficiência. Essas restrições dialogam com os gargalos percebidos pelo diagnóstico do Plano Nacional de Cultura, como desigualdades de infraestrutura, conectividade e oferta de equipamentos culturais no território brasileiro.

As limitações observadas resultam dos caminhos de atuação priorizados pelo coletivo, dada sua equipe, possibilidades e limitações, e das fragilidades das políticas públicas para a cultura em nível municipal, estadual e federal ao longo dos dez anos de atuação da Geleia Total.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou compreender a atuação do coletivo cultural Geleia Total à luz da Política Nacional das Artes, situando o caso no contexto mais amplo das políticas culturais brasileiras e dos debates sobre coletivos culturais e ecossistemas de inovação social. A partir de uma abordagem qualitativa, baseada em estudo de caso e pesquisa documental, foi possível concluir que a Geleia Total desempenha papel atuante para o ecossistema cultural piauiense, operando como veículo de comunicação, espaço de formação, agente de memória e articulador de redes.

Os resultados indicam forte alinhamento entre a prática do coletivo e diversos princípios e eixos da PNA, especialmente no que se refere à diversidade, liberdade de expressão, inventividade, territorialidade, difusão, memória, formação, pesquisa, reflexão crítica e desenvolvimento socioeconômico. A Geleia Total configura-se, assim, como exemplo de como coletivos culturais em seus territórios já vêm realizando, de forma autônoma e criativa, ações que a política nacional busca reconhecer e fortalecer.

Por outro lado, foram identificadas lacunas e desafios relacionados à internacionalização, à criação e ao acesso, que expõem tanto limites organizacionais do coletivo quanto barreiras estruturais do campo cultural brasileiro, como a insuficiência de financiamento contínuo, a precarização do trabalho da cultura, a concentração de oportunidades e as desigualdades de infraestrutura e conectividade. Esses elementos reforçam a necessidade de políticas públicas que não apenas estabeleçam diretrizes e princípios, mas que também criem mecanismos de apoio concreto, diálogo permanente e cofinanciamento das iniciativas da sociedade civil.

Como principal contribuição, este artigo sugere que a construção coletiva da PNA e do Plano Nacional de Cultura (PNC), por meio de conferências, escutas públicas

e processos participativos descentralizados, impactou diretamente o alinhamento desses marcos normativos com a realidade dos agentes culturais nos territórios brasileiros. O caso da Geleia Total, atuante em um estado historicamente à margem dos grandes investimentos públicos e das indústrias culturais, evidencia como esse modelo participativo amplia o alcance, o enraizamento territorial e a efetividade das políticas culturais.

Nesse sentido, é fundamental o protagonismo do governo federal na coordenação das políticas públicas para a cultura e no amadurecimento do federalismo cultural, desde que articulado aos princípios do PNC, como o "o respeito e a valorização da diversidade e das identidades culturais em todas as suas manifestações" (BRASIL, 2025b, p. 22) e da PNA, como o "respeito ao vínculo de indivíduos, grupos, sociedades e/ou povos e comunidades tradicionais com seus territórios, para os quais tal dimensão se configura como condição essencial ao exercício da criação, expressão e fruição artísticas" (BRASIL, 2025a, p. 22).

As análises apontam, ainda, para a importância de fortalecer programas que integrem comunicação, formação, pesquisa e fomento à criação em parceria com coletivos culturais, reconhecendo-os como atores estratégicos da política de Estado para a cultura e como promotores da inovação social nos territórios. Políticas culturais efetivas exigem o reconhecimento das identidades, práticas e dinâmicas próprias dos sujeitos que produzem cultura. Ao mesmo tempo em que o setor cultural precisa avançar em processos de profissionalização para ampliar seus impactos, o Estado e suas instituições devem se adaptar para atuar com sinergia de forma colaborativa com coletivos e iniciativas culturais já existentes.

Por fim, como limites, destaca-se que este estudo se concentrou em um único caso e utilizou um instrumento de pesquisa ainda exploratório. Pesquisas futuras podem ampliar o universo empírico, comparando diferentes coletivos culturais em outros estados, bem como aprofundar a análise quantitativa sobre impactos socioeconômicos e simbólicos dessas iniciativas. Ainda assim, o caso da Geleia Total permite afirmar que a construção de uma Política Nacional das Artes efetiva passa, necessariamente, pelo

reconhecimento e pelo fortalecimento de coletivos culturais que, como este, têm atuado de forma decisiva na garantia dos direitos culturais e na afirmação da diversidade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Decreto nº 12.916, de 30 de março de 2026**. Institui a Política Nacional das Artes. Brasília, DF: Presidência da República, 2026. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2026/decreto/D12916.htm. Acesso em 07 abr. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes - Funarte. **Brasil das Artes:** uma política nacional. Brasília, 2025a.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura do povo brasileiro:** resumo executivo do Projeto de Lei do Plano Nacional de Cultura 2025-2035. Brasília, 2025b.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Por que legislar sobre Indústrias Culturais. *In:* ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (orgs.). **Política cultural:** conceito, trajetória e reflexões. Salvador: EDUFBA, 2019.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminino e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, ano 5, p. 07-41. 1995.

HOLANDA FILHO, Noé. Manifesto da Geleia Total. **Geleia Total**, Teresina, 14 mai. 2018. Disponível em: https://www.geleiatotal.com.br/2018/05/14/manifesto-da-geleia-total/. Acesso em: 02 dez. 2025.

Geleia Total utiliza a comunicação para valorizar a arte e a cultura do Piauí. **Impacta Nordeste**, 06 jan. 2021. Disponível em: https://impactanordeste.com.br/geleia-total-utiliza-a-comunicacao-para-valorizar-a-arte-e-a-cultura-do-piaui/. Acesso em: 02 dez. 2025.

KOMATSU CIPRIANI, T.; KALETKA, C.; PELKA, B. **Transition through design:** enabling innovation via empowered ecosystems. European Planning Studies, v. 28, n. 5, p. 1010-1025, 2020. DOI: https://doi.org/10.1080/09654313.2019.1680612.

LÁZARO, José Carlos. Ecossistemas culturais: uma abordagem complementar às políticas públicas da cultura. *In:* ALMEIDA, Custódio; BARBALHO, Alexandre; AZEVEDO JR., Ivânio (orgs.). **Cultura, inovação e inclusão social:** estudos de políticas culturais no Ceará. Fortaleza: EdUECE, 2023.

LIMA, Francisco Luanderson Rodrigues. **A função social e comunicacional do coletivo cultural Geleia Total:** um estudo de caso. 2022. TCC (Graduação em Jornalismo) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2022.

LIMA, Francisco Luanderson Rodrigues. **Nas margens do mercado:** jornalismo e cultura no coletivo Geleia Total. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

MARIGHELLA, Maria. De falsos dilemas a uma política nacional para as artes. **Revista Fórum**, São Paulo, seção Debates, 24 set. 2024. Disponível em: https://revistaforum.com.br/debates/2024/9/24/de-falsos-dilemas-uma-politica-nacional-para-artes-por-maria-marighella-166189.html. Acesso em: 02 dez. 2025.

MARINO, Aluízio. **Coletivos culturais na cidade de São Paulo:** "Ação cultural como ação política". 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação) - Centro Latino-Americano de Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

PIAUÍ. **Lei nº 7.956, de 23 de janeiro de 2023**. Institui o Plano Estadual de Cultura de 2022 a 2027 e cria o Sistema Estadual de Informações e Indicadores Culturais (SEIIC). Diário Oficial do Estado do Piauí, Teresina, 23 jan. 2023. Disponível em: https://sapl.al.pi.leg.br/media/sapl/public/normajuridica/2023/5515/lei_no_7956_de_23_de_janeiro_de_2023.pdf. Acesso em: 02 dez. 2025.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO; Alexandre (orgs.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

RAMOS, Bárbara Heliodora Andrade. **Gestão cultural em movimento.** São Paulo: Editora Dialética, 2023.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso:** planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

O PLANO SETORIAL DE MÚSICA DO RS: PERSPECTIVAS DA AGIMOS - AGÊNCIA DE INDÚSTRIA CRIATIVA E MOBILIZAÇÃO SOCIAL PARA A TRANSVERSALIZAÇÃO DA POLÍTICA NACIONAL DAS ARTES

Leandro Maia[1]

RESUMO:
Apresentam-se as perspectivas da Agimos sobre o Plano Setorial de Música do Estado do Rio Grande do Sul. Produzido pelo Colegiado Setorial de Música do RS, instância do Sistema Estadual de Cultura, este plano se encontra em sua primeira versão, não existindo anteriormente. A Agimos vincula-se ao Projeto Produção e Políticas Culturais e atuou na sistematização do Plano Municipal de Cultura de Pelotas (Lei 7.048/2022) e também em outras produções. Sobre os processos de discussão e documentos anteriores, cabe resgatar os *Relatórios das reuniões da Câmara Setorial de Música e Plano Setorial de Música* (MinC 2010) como componentes estruturantes do setor. Este trabalho articula diretrizes, metas e ações do Plano Setorial de Música do RS ao Decreto 12.916/2026): *Brasil das Artes - Uma Política Nacional das Artes (PNA)* .

PALAVRAS-CHAVE*:* Plano Setorial de Música do RS, Política Nacional das Artes, Agimos UFPel, Brasil das Artes, Colegiado Setorial de Música

A Agimos - Agência de Indústria Criativa e Mobilização Social

A Agimos constitui um programa de extensão vinculado ao projeto de pesquisa *Produção e Políticas Culturais*, desenvolvido no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Concebido neste contexto das artes, as ações da Agimos partem do ponto de vista de trabalhadoras e trabalhadores da cultura, contribuindo para a produção cultural e a gestão do setor enquanto campo profissional, levando em conta os capitais simbólicos específicos da área e suas relações com elos da cadeia da economia criativa.

A Agimos também se articula, na graduação, por meio da disciplina de *Produção Cultural* junto aos Cursos de Bacharelado em Música e na pós-graduação através do componente *Processos Criativos no Campo da Produção Musical* no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel). O objetivo central da Agimos, em Ensino, Pesquisa e Extensão, é

[1] Universidade Federal de Pelotas. leandro.maia@ufpel.edu.br. Doutor em Música pela Bath Spa University/Reino Unido. Docente, cantor, compositor, pesquisador e ativista cultural.

produzir reflexões a partir da triangulação de indicadores e de instrumentos de planejamento. Dentre as realizações, encontram-se a publicação do *Caderno Agimos Observa: Mapeamento da Dança no RS* (FALKEMBACH, 2024), o catálogo *Pelotas Território Sonoro: Prêmio Agimos de Produção Musical* (MAIA, 2024), bem como artigos, palestras, oficinas e participações em coletâneas musicais. No campo da música, a Agimos atua como incubadora, selo fonográfico e atua na gestão do *Estúdio UFPel de Produção Musical*, viabilizando lançamentos de álbuns, singles, videoclipes, trilhas sonoras, festivais e campanhas de interesse público.

Para viabilizar sua representação institucional, A Agimos atua em parceria com a Fundação Delfim Mendes Silveira (FDMS)[2] buscando estruturar estratégias de infraestrutura, produção cultural e circulação artística. Destacam-se projetos incentivados em andamento como *Palco Agimos* (Pronac 2511920), que objetiva estruturar equipamentos culturais universitários e promover programação continuada de Artes Cênicas e o projeto *Revitalização da Antiga Escola de Belas Artes* (Pronac 220857), contemplado pelo Edital BNDES *Resgatando a História*, que visa a preservação e a modernização do patrimônio histórico e a inauguração da *Sala EBA Multiartes*, de caráter multiconfiguracional.[3]

Dentre as realizações e reconhecimentos, a Agimos recebeu recursos da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC-RS), por meio do Edital 005/2022 - Territórios Criativos, para lançamento de livro, álbum virtual, realização de mentorias e capacitações. Além disso, a Agimos foi indicada como finalista no *Prêmio Profissionais da Música 2025*, na categoria *Convergência – Agência de Serviços e Estratégias Digitais para Lançamentos, Artistas e Eventos*.

O Plano Setorial de Música do RS (PSMRS): processos e metodologias

Após atuar no Conselho Municipal de Cultura de Pelotas (Concult-Pel) e na relatoria do Plano Municipal de Cultura (PMC-Pel), a Agimos expandiu sua atuação em

[2] Site: https://fundacoesufpel.com.br/fdms
[3] Os espaços multiconfiguracionais surgem como propostas da Funarte como estruturas versáteis de espaços cênicos (SILVA e SERRONI, 2016)

nível estadual, representando a Região Funcional 5 (RF-5) como sociedade civil junto ao Colegiado Setorial de Música do RS. Naquele contexto, a agência contribuiu ativamente para a elaboração do *Plano Setorial de Música do RS* (PSMRS) e nas sistematizações das *Priorizações do Segmento de Música* no *Encontro Setorial de Música* da *6ª Conferência Estadual de Cultura*.[4]

O Plano Setorial de Música, de 29 de maio de 2023, foi elaborado pelo Colegiado Setorial de Música, designado pela Portaria SEDAC nº 64/2021. O grupo iniciou o processo de construção do plano ainda durante a pandemia de Covid-19. Este Colegiado é composto por dez representantes da sociedade civil - eleitos por seus pares - e 05 representantes do poder público indicados pela SEDAC-RS. O número de membros é de 15 titulares e 15 suplentes para cada representação, obedecendo a distribuição geográfica entre as nove Regiões Funcionais (RFs) do estado e um assento da capital. O mandato dos representantes é voluntário e ocorre no período de dois anos, permitindo uma recondução por igual período. A atuação no CSM não implica recebimento nem gestão de recursos O processo de construção do PMSMRS é esquematizado abaixo:

Tabela 1 – Metodologia Plano Setorial de Música do RS

Método	Descrição e Funcionalidade	Links de Referência (URLs)
Consultas Online	Uso de formulários digitais e recebimento de propostas da comunidade via e-mail e blog.	https://colegiadosetorialdemusicars.blogspot.com/
Colaboração Direta	Disponibilização de "documento base" para edições e comentários públicos via link e redes sociais.	https://www.instagram.com/colegiadosetorialmusicars/ https://www.facebook.com/colegiadodamusicars/
Reuniões Abertas Semanais	Encontros públicos via Conferência Web (RNP), com transmissão e gravação pelo	https://conferenciaweb.rnp.br/ https://www.youtube.com/@colegiadosetorialdemusicars

[4] https://cultura.rs.gov.br/priorizacoes-do-segmento-de-musica e https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/202401/31152234-relatorio-final-encontros-setoriais.pdf

	YouTube e divulgação em redes.	
Aprovação do Documento-Base	Aprovação da versão preliminar (07/10/2022) em formato de texto dissertativo.	https://colegiadosetorialdemusicars.blogspot.com/2022/10/plano-setorial-de-musica-rs-aprovado-em.html
Estruturação Técnica	Revisão final (29/05/2023) seguindo o modelo da SEDAC-RS (Metas, Prazos e Indicadores).	https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/202407/08164040-plano-setorial-de-musica.pdf

Fonte: AUTOR (2026)

Observando os princípios de participação social, transparência e controle social do Sistema Nacional de Cultura, o processo de elaboração do Plano teve como ponto central a **colaboração direta** através da disponibilização de um documento-base para edição, comentários e sugestões. A construção coletiva foi articulada através de links compartilhados no blog do Colegiado e em redes sociais como Instagram e Facebook. Paralelamente, foram realizadas **consultas online** via formulários digitais (*Google Forms*) no Blog do Colegiado, mantendo-se o recebimento de propostas por e-mail, ampliando sempre o alcance da escuta social de forma assíncrona.

A consolidação dessas contribuições ocorreu por meio de **reuniões abertas semanais síncronas**, conduzidas na plataforma de software livre *Conferência Web da Rede Nacional de Pesquisa* (RNP), sob administração da Agimos/UFPel. O caráter público e transparente dos debates foi assegurado pela transmissão ao vivo e pela gravação das sessões no YouTube, cujos links eram amplamente divulgados em listas de e-mail, WhatsApp e mídias sociais. Através da *Conferência Web* e dos *chats* e comentários no Youtube, também eram recebidas sugestões de formulações para o Plano, lidas e discutidas pelo colegiado. Outras plataformas, como *Zoom* e *Jitsi*, sempre com transmissão no Youtube, foram também utilizadas. Sobre a elaboração do Plano Setorial de Música, há 15 sessões transmitidas ao vivo e gravadas entre os dias 27 de junho de 2022 e 29 de maio de 2023.

Este percurso metodológico resultou na **aprovação do documento-base** em 07 de outubro de 2022, apresentando um formato dissertativo alinhado aos eixos do Plano

Estadual de Cultura. Não havia, até então, nenhuma diretriz do Sistema Estadual de Cultura que estabelecesse orientações sobre formato e itens específicos do plano, que vieram mais tarde. Finalmente, em 29 de maio de 2023, ocorreu a **estruturação técnica** definitiva, na qual o conteúdo foi transposto para o modelo de formulário da SEDAC-RS. Esta etapa final detalhou o plano em iniciativas, metas, prazos, responsáveis e indicadores, possibilitando o olhar comparativo com os documentos produzidos pelos outros colegiados.

(Re)Construção de Processos

A construção do Plano Setorial de Música (PSMRS), assim como os demais planos de outras setoriais, foi marcado pelas tensões características do momento histórico brasileiro. No âmbito local, a Secretaria de Estado da Cultura do RS chegou a ser extinta pelo Governador José Ivo Sartori (PMDB), gestor entre 2015 e 2019, ao suceder Tarso Genro (PT), de 2011 a 2014. Foi na gestão Tarso que foram realizadas Conferências, Pré-Conferências e a instalação dos Colegiados Setoriais, processos que culminaram na construção do Plano Estadual de Cultura e na estruturação do Sistema Estadual de Cultura. Paradoxalmente, enquanto o Plano Estadual era instituído pela Lei Nº 14.778 de 04 de Dezembro de 2015, a SEDAC-RS era extinta, inviabilizando a sua implementação. Assim, o governo Sartori asfixiava a área da cultura, fundindo-a com o Turismo e outras pastas enquanto também extinguia cerca de vinte fundações estaduais. Órgãos como a Fundação Cultural Piratini, responsável pelas emissoras TVE-RS e FM Cultura, foram extintos, atrelando as emissoras - antes públicas - a gabinetes e secretarias governamentais. Nesta leva, outras entidades como o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), a Fundação Zoobotânica (FZB) e a Fundação de Economia e Estatística (FEE-RS) foram eliminadas como parte do processo de “enxugamento da máquina estatal” típica dos governos neoliberais.

O Governo Sartori, portanto, alinhava-se às articulações de Temer e dos setores que culminariam no golpe parlamentar com a deposição da presidenta Dilma Rousseff através do impeachment de 2016. Antecipava–se, em nível local, a escalada nacional da extrema direita que promoveria a ascensão de Jair Messias Bolsonaro à Presidência da

República em 2018. No entanto, na mesma eleição, José Ivo Sartori - repaginado para Sartonaro - perderia o Governo do Rio Grande do Sul para o jovem candidato de centro-direita, Eduardo Leite (então PSDB), que governaria o estado de 2019 a 2022 e reeleger-se-ia para mais um mandato subsequente.

O governo Eduardo Leite, no início de sua primeira gestão, chegou a oferecer perspectiva mais otimista à classe artística, refundando a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC-RS) e comprometendo-se com as decisões judiciais que determinavam não avançar imediatamente sobre a extinção das fundações e emissoras que resistiam. No entanto, novas dinâmicas de gestão cultural no âmbito do Sistema Estadual de Cultura (SEC) rearticularam recursos do Fundo Estadual de Apoio à Cultura (FAC) para repasse direto a municípios e instituições conveniadas, substituindo parte significativa dos editais diretos realizados pela SEDAC-RS. Enquanto isso, trabalhadoras e trabalhadores da cultura viam nos mecanismos de participação do Sistema Estadual de Cultura, seus Colegiados e Conferências, como as únicas formas de diálogo com as instâncias de governo. As tratativas nem sempre foram bem sucedidas, dada a articulação da cultura cada vez mais centrada na relação com municípios e associações, e menos com a população de agentes culturais de forma mais direta.

Dentre alguns fatos notáveis relacionados à mobilização da sociedade civil da cultura, talvez o mais significativo tenha sido o *Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul*[5], que recenseou mais de 1572 agentes individuais, abrangendo 155 municípios. Realizado pelo Colegiado Setorial da Dança entre os anos de 2020 e 2021. Com a participação de quase duas dezenas de entidades, incluindo coletivos, associações e sindicatos, esta pesquisa aplicou amplo e inédito questionário com o objetivo de compreender as demandas do setor e contribuir efetivamente para as políticas específicas na iminência da implementação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei Federal 14.017/2020). O cientista social Társon Núñez faz importantes reflexões em seu capítulo *O Mapeamento da dança e seu papel na construção da democracia*

[5] MAPEAMENTO DA DANÇA NO RS. Disponível em: https://sites.google.com/view/mapeamentodancars. Acesso em: 22 fev. 2024.

(FALKEMBACH, 2024). NÚñEZ registra a obstinação da classe da dança nesta iniciativa:

> É importante destacar o pequeno envolvimento do Poder Executivo nesse processo. Se por um lado a Secretaria de Estado da Cultura foi parte da construção do mapeamento, na medida em que os representantes do Executivo fazem também parte do Colegiado, não houve, de parte da Sedac, nada além de uma anuência tácita à realização do mapeamento. Tanto que essa iniciativa foi restrita ao setor da dança, onde os participantes do Colegiado que representam a sociedade civil propuseram, organizaram e implementaram o processo. E não houve qualquer iniciativa similar nos demais colegiados, o que demonstra que a Sedac foi apenas uma participante secundária no mapeamento da dança, além de não fazer qualquer esforço para reproduzir a iniciativa nos demais colegiados. (NÚñEZ in FALKEMBACH, 2024, 83)

O mapeamento de outros setores no RS, incluindo a música, ainda não foi realizado até o presente momento. O Colegiado de Artes Visuais, excepcionalmente, já lançou seu processo de investigação, que está em andamento. Isto demonstra a inédita iniciativa de mobilização do setor da dança e o pouco envolvimento do Governo Estadual nos processos conduzidos pelos Colegiados Setoriais durante aquela gestão. Cabe mencionar que, em 2025, houve troca no comando da SEDAC-RS, sem mudanças estruturais significativas, mas com o acréscimo visível e exponencial de políticas dedicadas exclusivamente ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), historicamente alinhado ao agronegócio e aos setores mais conservadores do Estado. Isto nos permite identificar a movimentação de realinhamento do executivo estadual à direita na véspera das eleições de 2026.

No âmbito da música, as mobilizações de trabalhadoras e trabalhadores do setor foram fundamentais, em anos anteriores, na defesa da Fundação Cultural Piratini e das emissoras TVE e FM Cultura, rádio e televisão públicas do RS. Destaca-se a ocupação simbólica do Palácio Piratini por trabalhadoras e trabalhadores do setor em 20 de Dezembro de 2017 (CAVALO DE TROIA, 2017). Naquela ocasião, foi lançado o Manifesto em Defesa da TVE, FM Cultura e Fundações Estaduais. Em 25 de junho de 2018, uma mobilização inédita reuniu mais de 200 artistas nos palcos temáticos em solidariedade aos trabalhadores das TVE, FM Cultura e Fundações Estaduais. O evento

ocorreu no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre e intitulou-se *Festival Salve Salve*[6] e contou com a publicização do *Manifesto Salve Salve a TVE a FM Cultura e As Fundações*.

O movimento em defesa das emissoras foi realizado pela sociedade civil com grande adesão da classe musical. As mobilizações receberam registros e reflexões no livro *Comunicação Pública no Brasil: desafios e perspectivas; memórias e depoimentos* (SANTOS, SILVA e OLIVEIRA, 2019). Nesta obra, o capítulo *A TVE e a FM Cultura na formação do habitus musical: questões pessoais, implicações coletivas* (MAIA *in* SANTOS, SILVA e OLIVEIRA, 2019, p. 127-148), aprofundou a importância das emissoras na construção de *habitus* musical, do *capital* cultural e de mecanismos de posicionamento no *campo* da produção cultural de Porto Alegre a partir das categorias propostas Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1993). O texto cristaliza a publicação do *Manifesto Salve Salve* com o objetivo de evitar seu apagamento, registrar suas contribuições a futuras formulações, além de introduzir reflexões sobre capital cultural e sua dinâmica de produção local. Outro trabalho dedicado ao tema é a dissertação de mestrado *Música, política e comunicação pública: uma abordagem etnomusicológica na TVE-RS e Rádio FM Cultura* (MOLLETA, 2022), que analisa a forma como arquivos audiovisuais, práticas profissionais, eventos, festivais e conflitos institucionais moldaram a história das emissoras públicas no estado.

Agimos, (Re)Construção, Universidades e Guerra Cultural

No contexto descrito, a Agimos foi se constituindo como instrumento de interlocução entre setor público e classe cultural, visando contribuir com processos e metodologias de sistematização de dados. Foi assim que a Agência protagonizou a redação de documentos e estudos como o Plano Municipal de Cultura de Pelotas (Lei 7.048/2022), além do Plano Setorial de Música (PSMRS). Estas iniciativas confluem

[6] Registros na imprensa https://jornalggn.com.br/musica/festival-em-porto-alegre-denuncia-desmonte-da-cultura-e-artes/ e https://sul21.com.br/ultimas-noticias-politica-areazero-2/2018/06/festival-reune-80-artistas-gauchos-em-defesa-da-campanha-salve-salve-tve-e-fm-cultura/

com a percepção de Antonio Albino Canelas Rubim (RUBIM, 2019), que identifica a vocação das universidades para as políticas culturais.

> A universidade, no âmbito da cultura, pode atuar em: criação, transmissão, difusão, distribuição, veiculação, preservação, consumo, pesquisa, crítica, curadoria, organização e legitimação. Ou seja, todo ciclo sonoro da cultura pode ser mobilizado pela universidade, dada a complexidade e envergadura potencial de sua atuação neste registro. (RUBIM, 2019, 282)

A Agimos orienta-se nesta direção ao considerar a relação intrínseca entre universidade e cultura em sua vinculação com a sociedade, a importância do diálogo com os saberes populares e a compreensão da diversidade dos modos de produção como elementos característicos de campo artístico e cultural. Além de contribuir com processos participativos como Conferências, Conselhos, Colegiados e Planos de Cultura, as universidades também realizam o enfrentamento necessário da Guerra Cultural promovida pela extrema direita avessa aos processos participativos e à diversidade de manifestações culturais, políticas, religiosas e artísticas.

Sobre a guerra cultural, cabe mencionar o trabalho *Lei Aldir Blanc: A Cultura Brasileira na Corda Bamba de sombrinha* (CAMPOS, 2023), onde o autor, vinculado ao campo da música e ao Projeto Produção e Políticas Culturais, realizou estudo de caso da aplicação da lei emergencial na cidade de Itajaí/SC. Naquela ocasião, um projeto que abordava a temática LGBTQIA+ teve sua *live*, intitulada *"criança viada"*, censurada pelo prefeito municipal, que também interferiu na comissão de análise de projetos da Fundação Cultural da cidade. O argumento da extrema direita ecoou na justificativa do prefeito de Itajaí:

> Como prefeito e médico pediatra, determinei à superintendência das fundações, a suspensão da referida *live*, pois o assunto foi remetido para a apreciação da procuradoria geral do município e do ministério público. Também determinei a imediata destituição dos membros componentes da comissão que promoveu a escolha dos projetos. Que seja aberto o competente procedimento administrativo com o objetivo de apurar os fatos. A criança exige cuidado integral. (Morastoni, 2021 apud Campos, 2023, p. 38-39)

O ato do prefeito de Itajaí recebeu manifestação de apoio pelo twitter do então Secretário Especial de Cultura do Governo Bolsonaro, ator e mais tarde deputado Mário Frias, que fez coro às manifestações de vereadores e autoridades conservadoras. O trabalho de CAMPOS (2023) observa e fornece indicadores sobre a implementação da LAB em Itajaí, enquanto aprofunda as estratégias de Guerra Cultural da extrema direita e sua vinculação com termos como "ideologia de gênero" e "marxismo cultural", a partir dos estudos de MIGUEL (2016) e outros autores. NÚñEZ ilustra a questão no Rio Grande do Sul, onde disputas políticas em torno do setor cultural vem ocupando o centro dos debates:

> Temos no Rio Grande do Sul quase uma década de disputas políticas em torno do setor cultural. O ciclo recente da política brasileira, que se abre com as manifestações de 2013, passa pelo golpe parlamentar que derrubou a presidente Dilma Rousseff em 2016 e culmina com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, se caracteriza justamente por colocar o tema da cultura no centro das atenções. A extrema direita que chega ao poder com Jair Bolsonaro se caracteriza justamente por uma política de extrema hostilidade para com o setor cultural. Ao identificar as dimensões criativas e críticas da cultura como uma ameaça aos seus valores conservadores, a direita bolsonarista identificou os artistas como uma parte importante dos seus maiores inimigos. (NÚñEZ in FALKEMBACH, 2024, 83).

Os desafios da construção democrática já seriam monumentais mesmo sem o avanço da extrema-direita por meio da guerra cultural. Neste cenário, a atuação das universidades junto às políticas culturais torna-se um imperativo que visa proteger o capital intelectual, científico e simbólico da sociedade, desmascarando formulações falaciosas, *fake news* e a pós-verdade, além de combater tentativas de censura e asfixia cultural. Cada vez mais, as instituições brasileiras de ensino superior precisam se dedicar às políticas culturais atuando em observatórios e laboratórios de políticas públicas, participando como sociedade civil em conselhos e conferências e - talvez de forma ainda mais urgente - produzindo e fomentando manifestações artísticas contra-hegemônicas.

O Plano Setorial de Música do RS e os debates nacionais

O documento do PSMRS possui 45 páginas, dividido em seis eixos: Gestão do Setor, Diversidade, Acesso, Desenvolvimento Sustentável, Participação Social e Territorialidade. Apresenta 22 iniciativas, 59 metas e 128 atividades/ações para realização 2023-2033. A extensão e a ousadia do documento recebeu elogios, mas também críticas, dada a exposição de demandas reprimidas ao longo do tempo e ainda persistentes frente a novos desafios, caracterizando um documento vasto e complexo.

Cabe salientar que o Colegiado Setorial de Música complementou a proposta inicial da SEDAC-RS, que estabelecia apenas cinco eixos de atuação, contemplando um sexto eixo adicional - territorialidade - tal como previsto no Plano Estadual de Cultura (Lei Nº 14.778 de 04 de Dezembro de 2015). A decisão do Colegiado demonstrou-se acertada, uma vez que o termo "territorialidade", encontra-se também presente no documento *Brasil das Artes - uma política nacional das Artes - PNA (BRASIL, 2025*).

Houve a preocupação, nas discussões, de resgatar documentos produzidos ao longo dos últimos vinte anos, dado o acúmulo de discussões e a permanência de questões estruturantes ainda não enfrentadas pelas políticas públicas. Como marco inicial deste período, a consolidação dos *Relatórios das reuniões da Câmara Setorial de Música e Plano Setorial de Música* referentes aos anos de 2005 a 2010 (BRASIL, 2005-2010), precederam e influenciaram o recente Plano Setorial de Música do RS. Outros marcos legais incluem o Plano Nacional de Cultura (PNC), o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Plano Estadual (PEC) e o Sistema Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul (SEC), que sempre estiveram no radar dos debates e sistematização.

Memória e Debates Pertinentes

Vamos indicar, à guisa de sistematização, alguns tópicos do Plano Setorial de Música do RS (PSMRS) que receberam particular atenção da Agimos em sua formulação, pois dialogam com temas recorrentes e estruturantes dos referenciais em política cultural no Brasil e que ainda não receberam a devida atenção das mais diversas esferas de governo. No PSMRS, lê-se

> I Estado/Gestão Cultural: (...) 2) Sistema Estadual de Música 2.1) Articulação da **Rede Estadual de Música**, incluindo instituições, conselheiros municipais de música, CSM, CEC e IEM. 2.2) Criação e implementação de **Fundo específico para o Setor Musical** (RIO GRANDE DO SUL, 2023 p. 8, grifos nossos)

Esta formulação dialoga diretamente com os *Relatórios* (BRASIL, 2005-2010), que preconizavam

> LINHAS DE AÇÃO 1.1) Captação de recursos oriundos de fontes e fundos vinculados às questões da formação (FAT, FUNDEB, FNDE, FUST, CNPQ e outros); 1.2) Criação de outros fundos destinados à formação musical; 1.3) Criação de um fundo de direitos autorais, destinado à formação musical; (BRASIL, 2005-2010, p. 15).

O item 2.1 do PSMRS dá grande importância para os princípios de participação social, organização, comunicação, transversalidade e integração dos agentes dos diversos entes federados. Trata-se de uma iniciativa de maior viabilidade atualmente, considerando a capilarização do Sistema Nacional de Cultura a partir da Política Nacional Aldir Blanc e a consolidação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC). O momento atual permite o aprofundamento e transversalização das discussões pelo uso de tecnologias seguras e acessíveis de informação e comunicação, incluindo plataformas de *Webconferência*, sistemas de votação como *Helios Voting* e ecossistemas como *Mapa Cultural.*[7]

No que se refere ao financiamento, embora seja tema bem mais complexo, cabe destacar a plena viabilidade da criação de fundos setoriais de música pelas quinze fontes propostas no Capítulo 11 do documento *Brasil das Artes - Uma Política Nacional das Artes* (PNA). Com destaque para o item abaixo:

> XII. contribuições que tenham por fato gerador a comercialização de bens e a prestação de serviços advindos de ações ou atividades artísticas (BRASIL, 2025, p. 44)

[7] Cabe recordar que, entre 2005 e 2010, quando da implementação das Câmaras Setoriais de Música, entidades como o Fórum Nacional de Música e Fóruns Permanentes estaduais necessitavam recorrer a unidades do Serpro nas capitais dos estados para realizar suas plenárias virtuais por meio de conferências virtuais.

Assim, é importante estudar a viabilidade da tributação sugerida - comercialização de bens e prestação de serviços. É, cada vez mais essencial, que plataformas de streaming, tais como Spotify, Deezer, Apple Music, Youtube Music e outras contribuam com o Fundo Nacional de Cultura e/ou Fundo Setorial de Música. O mesmo aplica-se ao Ecad - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais, que necessita rever sua metodologia, regionalizar sua amostragem e contribuir para as políticas culturais por meio de aportes, conforme sugerido pelos *Relatórios*. Cabe mencionar a urgência, também, de tributar plataformas de inteligência artifical (IA), tais como Moises, Suno, Musicful, Udio, entre outras, treinadas a partir do capital criativo de compositores e comunidades reais de hoje e de ontem. Esses serviços e plataformas poderiam sofrer taxação com destinação a Fundos Setorial de Música e Fundos de Cultura com destinação para projetos musicais nas mais diversas indicações. Cabe destacar que o Plano Setorial de Música do RS (PSMRS) sugere a execução de recursos através da integração com outras fontes, tais como

> III - Acesso. 1.1.2. Integrar à Lei Cultura Viva o financiamento a projetos sociomusicais do terceiro setor, estudando sua articulação com o Fundo Estadual da Criança e do Adolescente (FECA) e outras fontes, tais como Fundos Provenientes de Penas Pecuniárias da Justiça Estadual, entre outras. (RIO GRANDE DO SUL, 2023 p. 25-26)

Considerando a existência de Fundos específicos como o Audiovisual (FSA), que originou a Lei Paulo Gustavo, seria plausível justificável destinar recursos advindos das plataformas de streaming, ECAD e IAs - que possuem a maior parte de sua renda proveniente da comercialização de música - fossem destinados para fundos como o Fundo Setorial da Música (FSM). Ainda que se tratem de itens de desafiadora pactuação, é pertinente retomar e intensificar essas discussões e mobilizações, sobretudo no momento em que novos debates sobre justiça contributiva e reforma tributária vêm assumindo o primeiro plano no âmbito do Ministério da Fazenda e do Governo Federal. Ainda no que tange ao financiamento, cabe recordar que os *Relatórios*, já indicavam:

> Linha de Ação Incentivo à criação de fundos e leis de incentivo municipais e estaduais de financiamento direto, geridos por administração paritária (governo e sociedade civil organizada), distribuídos mediante concurso público de projetos. Estes fundos

> poderão receber recursos federais mediante convênio do Sistema Nacional de Cultura, nos moldes dos matching grants norte-americanos. (Ex: A União repassa até R$ 1 para cada R$ 1 depositado pelo Município ou Estado em seu próprio fundo) BRASIL, 2005-2010, p. 31)

Cabe, por fim, chamar a atenção novamente para as contribuições do Plano Setorial de Música no que se refere à comunicação pública como direito e serviço público estratégico, com especial atenção às já mencionadas emissoras TVE-RS e FM Cultura. O PSMRS propõe a instituição de mecanismos de salvaguarda e memória, envolvendo ações como:

> 2) Sistema Estadual de Música 2.5) Criação de uma política integrada de gestão e financiamento de patrimônio, acervos arquivísticos, bibliográficos, midiáticos e museológicos, integrando Discotecas, Acervos Televisivos, Radiofônicos e Digitais. 2.5.1 Criar o Museu da Imagem e Som, catalogando, organizando e digitalizando o acervo musical do Museu Hipólito José da Costa, TVE e FM Cultura, Discoteca Natho Henn, Acervo IGTF e outros, disponibilizando para pesquisa e consulta pública. (RIO GRANDE DO SUL, 2023 p. 8-10).

Os debates junto ao Colegiado Setorial de Música do Rio Grande do Sul intensificaram-se e seguiram reverberando a conexão intrínseca entre produção musical, difusão, cidadania, descentralização cultural, fomento e comunicação pública. São dispositivos do PSMRS:

> 4) Fortalecimento, estruturação administrativa e ampliação do alcance da TVE e da FM Cultura para todos os municípios de todas as 9 Regiões Funcionais do Estado, incluindo a licenciamento e produção de conteúdo midiático para mídias digitais e internet. 4.1) Descentralização da TVE e da FM Cultura. 4.1.1) Criar polos de produção musical e transmissão em todo o Estado, produzindo canais digitais regionais, integrando redes de emissoras governamentais, públicas, educativas e comunitárias com interação, veiculação e publicidade na internet e outros meios. 4.1.2) Desenvolver, no âmbito da TVE e da FM Cultura, assim como em suas emissoras conveniadas e outras instituições, sistemas de licenciamento de produtos culturais, com vistas ao desenvolvimento de discos, programas, brinquedos, jogos, séries e outros bens relacionados à indústria criativa como forma de fomentar e valorizar o imaginário e as identidades locais. (RIO GRANDE DO SUL, 2023 p. 8-10)

Percebe-se a compatibilidade dos dispositivos do Plano Setorial de Música do RS com o documento *Priorizações do Segmento Música* (SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2024), junto à Conferência Estadual de Cultura com o tratamento prioritário aos veículos da Rede de Comunicação Pública Brasileira, conforme previsto no Brasil das Artes - Uma Política Nacional das Artes (PNA):

> III. difusão: c) ações que promovam a difusão e a distribuição de espetáculos, obras e trabalhos artísticos em veículos de comunicação, prioritariamente aqueles vinculados à Rede de Comunicação Pública brasileira (BRASIL, 2025, p. 32).

É fundamental, por fim, expandir o papel das emissoras da Rede de Comunicação Pública Brasileira, aos moldes do que foi concebido no Plano Setorial de Música do RS compreendendo seu papel central para a democracia e a soberania do país num tempo de *fake news* e Guerra Cultural. Tendo participado ativamente das formulações do setor desde 2005, membros da Agimos - Agência de Indústria Criativa e Mobilização Social da UFPel reforçam, ao lado do Colegiado Setorial de Música do RS, a perspectiva expressa pelo Plano Setorial de Música (PSMRS) de que é fundamental a "criação de programa permanente de descentralização da música, promovendo atividades de formação, produção, circulação e intercâmbio, fortalecendo polos de produção e difusão de música em todas as regiões" (RIO GRANDE DO SUL, 2024). Isto deve ser realizado integrando redes de emissoras governamentais, públicas, educativas e comunitárias de forma sistemática, descentralizada e participativa. A defesa da democracia exige expansão cada vez mais capilarizada e integrada dos Sistemas de Cultura com uma robusta e soberana rede brasileira de comunicação pública que concilie produção, difusão e distribuição de conteúdo nacional formado pela diversidade de conteúdos regionais.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production: Essays on art and literature**. New York: Columbia University Press, 1993.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 3 dez. 2010.

BRASIL. Conselho Nacional de Políticas Culturais e Fundação Nacional de Artes (Funarte); Ministério da Cultura. **Relatórios das reuniões da Câmara Setorial de Música e Plano Setorial de Música.** Rio de Janeiro: Funarte / MinC, 2005–2010. Disponível em:

https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/handle/20.500.11997/6919/224.%20Relat%C3%B3rios%20das%20reuni%C3%B5es%20da%20C%C3%A2mara%20Setorial%20de%20M%C3%BAsica.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura 2025–2035.** Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2025. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/plano-nacional-de-cultura-2025-2035/PNC_digital.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

CAMPOS, Thiago Alexandre. **Lei Aldir Blanc: A Cultura Brasileira na Corda Bamba de Sombrinha**. 2023. Dissertação de Mestrado. Universidade do Minho (Portugal). Disponível em https://repositorium.uminho.pt/server/api/core/bitstreams/e5df1f82-89a0-4c19-93a2-9b36dd78f742/content Acesso em: 21 fev. 2026

CAVALO DE TROIA. Manifesto pela TVE, FM Cultura e Fundações Estaduais. Coletivo “Vozes do Laranjal”. Porto Alegre: Coletivo Catarse, 20 dez. 2017. Vídeo (15 min). Disponível em: https://www.facebook.com/coletivocatarse/videos/10155993059678185/. Acesso em: 22 fev. 2026.

COLETIVO FUNDO DE AMOR A PELOTAS. **Fundo de Amor a Pelotas**. Pelotas: Agimos/UFPel, 2024. 1 arquivo sonoro (03 min 25 s). Disponível em: https://soundcloud.com/agimos-ufpel/fundo-de-amor-a-pelotas. Acesso em: 4 out. 2024

FALKEMBACH, Maria Fonseca (org.). **Caderno Agimos Observa: mapeamento da dança no Rio Grande do Sul – a pesquisa e reflexões**. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2024. Disponível em: https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/12189. Acesso em: 21 fev. 2026.

MAIA, Leandro (org.). **Pelotas território sonoro: Prêmio Agimos de Produção Musical.** Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2024. Recurso eletrônico. Disponível em: https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/12331. Acesso em: 21 fev. 2026.

MAIA, Leandro. **Pelotas Território Criativo: Agência de Indústria Criativa e Mobilização Social**. Pelotas: Projeto Produção e Políticas Culturais, 2023. Livreto promocional. Disponível em: https://docs.ufpel.edu.br/index.php/s/vVFkaU5tp7dAqGf. Acesso em: 21 fev. 2026.

MAPEAMENTO DA DANÇA NO RS. **Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul**. Disponível em: https://sites.google.com/view/mapeamentodancars/o-que-%C3%A9. Acesso em: 22 fev. 2024.

MIGUEL, Luis Felipe. Da “doutrinação marxista” à" ideologia de gênero"-Escola Sem Partido e as leis da mordaça no parlamento brasileiro. **Revista Direito e práxis**, v. 7, n. 3, p. 590-621, 2016.

MOLETTA, Bernardo Florentino. **Uma abordagem etnomusicológica na TVE-RS e Rádio FM Cultura.** 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/249809. Acesso em: 22 fev. 2026.

PELOTAS território sonoro: Prêmio Agimos de Produção Musical. Artistas diversos (Intérpretes, diversos instrumentos). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas / AGIMOS – Agência de Indústria Criativa e Mobilização Social, 2024. Áudio digital (SoundCloud). Disponível em: https://soundcloud.com/agimos-ufpel/sets/pelotas-territorio-sonoro-premio-agimos-de-producao-musical. Acesso em: 21 fev. 2026.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. **Portaria SEDAC nº 64, de 29 de setembro de 2021**. Dispõe sobre a designação de representantes para o Colegiado Setorial de Música. Porto Alegre: SEDAC, 2021. Disponível em: https://www.pge.rs.gov.br/upload/arquivos/202110/01082340-doe-2021-10-01.pdf. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. **Plano Setorial de Música do Rio Grande do Sul**. Colegiado Setorial de Música. Porto Alegre: SEDAC, 2023. Disponível em:

https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/202407/08164040-plano-setorial-de-musica.pdf . Acesso em: 22 fev. 2026.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Planos de cultura**. EDUFBA, 2019. Disponível em https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31289. Acesso em: 21 fev. 2026.

SANTOS, Nadia Maria Weber; SILVA, Newton Pinto da; OLIVEIRA, Rodrigo Cássio (Orgs). **Comunicação Pública no Brasil: desafios e perspectivas; memórias e depoimentos.** Porto Alegre, Editora Fi, 2019. Disponível em https://www.editorafi.org/681tvebrasil. Acesso em: 22 fev. 2026.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. **Priorizações do segmento de música**. Porto Alegre: Colegiado Setorial de Música, 2024. Disponível em: https://cultura.rs.gov.br/priorizacoes-do-segmento-de-musica. Acesso em: 22 fev. 2026.

SILVA, João Batista da; SERRONI, J. C. (Coord.). **Teatros multiconfiguracionais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. 1 recurso online (132 p.). (Coleção Cadernos de Arquitetura de Teatros, v. 1). Disponível em: https://funartemaisdigital.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/Teatros-Multiconfiguracionais-WEB.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

MESA XXVI

Comitês de Cultura

DESIGN E LINGUAGEM SIMPLES NA MEDIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: O JOGO DO PNCC[1]

Thais Scaglione[2]
João Paulo Mehl[3]
Marta Karina Leite[4]

RESUMO:
Este artigo analisa o Design e a Linguagem Simples como meios para qualificar a compreensão de políticas públicas de cultura e fortalecer engajamento e pertencimento de Agentes Territoriais de Cultura e Comitês de Cultura. A pesquisa adota o método Design Science Research, estruturado em fases de compreensão do problema, desenvolvimento, prototipagem, avaliação e difusão, e reflexão. Apresenta-se o Jogo do PNCC, aplicado em três contextos formativos. O artefato atuou como dispositivo pedagógico e relacional, conectando diretrizes institucionais às vivências territoriais. Os resultados indicam avanços na clareza comunicacional, no reconhecimento dos papéis dos agentes e na articulação em rede, evidenciando o Design e a linguagem simples como meios de mediação na implementação de políticas culturais participativas.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais, Mediação territorial, Participação social, Linguagem simples, Design para políticas públicas.

1. Introdução

As políticas públicas de cultura no Brasil receberam maior institucionalidade, com o fortalecimento da atuação federal, a ampliação dos mecanismos de participação social e a expansão da agenda de direitos culturais, a partir dos anos 2000, especialmente nos governos Lula (Calabre, 2007; Rubim, 2007; Barbalho, 2015).

[1] A presente pesquisa só é possível graças aos recursos aportados pelo MinC via Termo de Execução Descentralizada na UFPR chamado Laboratório de Cultura Digital. O projeto de extensão é uma iniciativa de articulação, reflexão, elaboração e desenho de soluções ligadas às políticas de cultura e cultura digital no Brasil, conectando estratégias de participação social, educação, tecnologias e comunicação.
[2] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Integrante do Núcleo de Design e Sustentabilidade da UFPR e do eixo de Design do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC). Professora no curso de Graduação em Design da PUCPR – E-mail: scaglione.design@gmail.com
[3] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, atua como gestor de projetos do Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC), fundador e diretor do Coletivo Soylocoporti – E-mail: jpmehl@gmail.com
[4] Professora Doutora no Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, é professora no curso de graduação em Desenho Industrial da UTFPR, atua como voluntária Laboratório de Cultura Digital (LabCD-UFPR/MinC) – E-mail: martaleite@utfpr.edu.br

Entretanto, esse processo foi interrompido, a partir de 2016, o que causou o declínio das estruturas federais de cultura, a descontinuidade de programas e a retração dos espaços institucionais de participação. Consequentemente, impactou diretamente a implementação territorial das políticas e fragilizou os arranjos de articulação entre o Estado e a sociedade civil (Barbalho, 2018; Calabre, 2020).

Em 2023, com a retomada do Ministério da Cultura e a ampliação do investimento federal por meio da Política Nacional Aldir Blanc (ALDIR BLANC), reforçou-se a execução territorial das políticas culturais no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC) (Brasil, 2022; Brasil, 2023a; Calabre; Lima, 2023). Esse contexto evidenciou simultaneamente a centralidade dos territórios e os limites persistentes nos processos de comunicação, formação e mediação institucional na ponta. Nesse cenário, o Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) surge como estratégia de articulação territorial entre diretrizes institucionais e práticas locais (Brasil, 2023b), ainda que sua existência não assegure, por si só, a apropriação qualificada das políticas (Calabre; Lima, 2023). Além do apoio operacional, o PNCC integra a arquitetura de implementação da ALDIR BLANC e de consolidação do SNC nos territórios.

É nesse contexto que este artigo investiga como o Design e a linguagem simples podem operar como dispositivos de mediação no âmbito do PNCC, qualificando a compreensão das políticas culturais, fortalecendo a articulação em rede e ampliando a participação social vinculada ao acesso ao orçamento público.

2. Fundamentação teórica

2.1. Linguagem simples como dimensão estruturante das políticas culturais

Nas políticas públicas culturais, a forma como as informações, os critérios e os procedimentos são comunicados interfere diretamente na possibilidade de participação efetiva. Em contextos marcados por desigualdades socioeconômicas, assimetrias institucionais e trajetórias formativas distintas, a comunicação excessivamente técnica tende a operar como barreira, dificultando a apropriação das políticas pelos públicos (Felix; Zimkovicz, 2025; Calabre; Lima, 2023).

No caso da ALDIR BLANC, a ampliação do volume e da capilaridade dos recursos não assegura a participação qualificada quando não acompanhada de processos comunicacionais e formativos territorialmente situados (Calabre; Lima, 2023). Nesse sentido, a linguagem simples pode operar como estratégia de mediação orientada à clareza e à inteligibilidade da política pública, incidindo sobre a compreensão dos papéis institucionais e das possibilidades de atuação, para além da simplificação textual de editais ou de normativas (Felix; Zimkovicz, 2025).

Desse modo, a linguagem simples além de se apresentar como uma estratégia comunicacional, torna-se uma condição de equidade no acesso à política pública. Visto que a complexidade excessiva pode operar como barreira institucional, impactando quem compreende e quem acessa os recursos disponíveis.

2.2. Design como mediação em políticas públicas

Abordagens de Design têm sido mobilizadas para apoiar a mediação entre diretrizes institucionais, práticas territoriais e processos participativos, contribuindo para traduzir orientações abstratas em dispositivos compreensíveis e acionáveis, com efeitos sobre aprendizagem institucional, coordenação e engajamento social (Bason, 2014; Kimbell, 2015).

Ao tratar do Design de Serviços e do Design para a Inovação Social vê-se que esses enfatizam processos de co-criação e aprendizagem situada (Manzini, 2017) e podem ser utilizados no campo das políticas culturais. Por outro lado, o Design de Jogos compreende o jogo como sistema relacional que articula regras, interações e experiências simbólicas, sendo empregado como dispositivo pedagógico em contextos formativos e institucionais, com potencial para favorecer reflexão crítica, cooperação e construção coletiva de conhecimento (Hunicke; Leblanc; Zubek, 2004).

Nessa perspectiva, o Design desloca-se de uma atuação meramente instrumental para um campo de práticas que intervém nos modos de formular, comunicar e implementar políticas públicas, por meio da criação de artefatos, processos e espaços de experimentação coletiva (Richardson et al., 2026).

Diante desse quadro, o presente artigo parte da seguinte pergunta de pesquisa: **como o Design, por meio de um artefato lúdico-pedagógico, pode contribuir para qualificar a compreensão das políticas públicas de cultura no contexto do PNCC, além de fortalecer o sentimento, de pertencimento e apoiar a articulação em rede?**

3. Método de Pesquisa

Esta pesquisa é qualitativa, de natureza exploratória e aplicada, e adota a Design Science Research (DSR) como abordagem metodológica, por articular a compreensão do problema, a proposição, a testagem e a reflexão sobre um artefato (Lacerda et al., 2013). Para isso, a DSR foi operacionalizada em cinco fases: (1) compreensão do problema; (2) desenvolvimento do artefato; (3) prototipagem; (4) avaliação e difusão; (5) reflexão.

Na sequência são expostos os procedimentos de cada fase juntamente com suas análises.

4. Resultados e Análises

4.1 Etapa 1: Compreensão do problema

Por meio de pesquisa bibliográfica e de palestra formativa sobre PNCC, Comitês de Cultura, ALDIR BLANC e SNC, esta etapa permitiu identificar um conjunto de obstáculos recorrentemente enfrentados por Agentes Territoriais de Cultura e por integrantes dos Comitês de Cultura no contexto de implementação das políticas culturais. Dentre eles, pode-se citar: a existência de limites persistentes nos processos de mediação entre diretrizes nacionais e práticas territoriais, referentes ao PNCC; dificuldades de compreensão dos instrumentos normativos e dos editais; assimetrias de informação entre territórios; fragilidades nos processos formativos e barreiras comunicacionais (que impactam diretamente na capacidade de apropriação e de operacionalização das políticas públicas de cultura na ponta).

Por conseguinte, o problema central refere-se à insuficiência de estratégias pedagógicas e comunicacionais que aproximem PNCC, ALDIR BLANC e SNC da

experiência concreta nos territórios. Considerando Agentes Territoriais de Cultura[5] e Comitês de Cultura[6] como públicos estratégicos de mediação. Por meio da construção de um briefing e de um mapa mental esta etapa buscou delinear a necessidade de uma experiência formativa e relacional capaz de: qualificar a compreensão das políticas públicas; fortalecer o reconhecimento dos papéis institucionais; produzir sentimento de pertencimento e de participação social a partir do diálogo entre saberes institucionais e vivências territoriais.

4.2 Etapa 2: Desenvolvimento do Artefato

A partir do problema formulado na etapa de compreensão, realizaram-se sessões de ideação, com discussões coletivas, para geração de ideias, explorando formatos capazes de promover uma experiência formativa e relacional, conforme as figuras 1 e 2. Então, optou-se pelo desenvolvimento de uma dinâmica em formato de oficina, apoiada por um artefato lúdico-pedagógico, concebido como dispositivo de mediação entre os conteúdos institucionais do PNCC e as vivências territoriais dos agentes envolvidos. O objetivo central foi favorecer a compreensão dos principais conceitos do programa, identificando o que poderia ser tornado mais objetivo, acessível e significativo para a população, subsidiando a produção e o aprimoramento de materiais explicativos.

FIGURAS 1 e 2: Oficina 0





[5] Agentes Territoriais de Cultura são artistas, produtores e outros fazedores de cultura selecionados pelo Ministério da Cultura para atuar no fortalecimento das dinâmicas culturais nos territórios, por meio de ações de mapeamento, mobilização de atores locais e disseminação de políticas públicas (Brasil, 2024).

[6] Os Comitês de Cultura são instâncias territoriais de articulação e mediação entre o poder público e os agentes culturais locais, voltadas à difusão de informações e ao fortalecimento da participação na implementação de políticas culturais (Brasil, 2023b).

Fonte: os autores

O artefato (versão beta do jogo) desenvolvido nesta etapa compreendeu dois tabuleiros (um do PNCC e um de Territórios) e um conjunto de 40 cartas (organizadas em quatro categorias: “O que é o PNCC?”, “Quem faz parte?”, “O que fazemos?” e “Por que isso importa?”). A dinâmica foi estruturada em dois momentos principais: (1) classificação coletiva das cartas segundo o grau de compreensão percebido pelos participantes, como estratégia de mapeamento de barreiras comunicacionais, no tabuleiro do PNCC; (2) construção de conexões entre conceitos do PNCC e referências territoriais, por meio de registros simbólicos e narrativos no tabuleiro de territórios. A aplicação piloto ocorreu na Oficina 0 e evidenciou a necessidade de ajustes no nível de complexidade dos conteúdos e no suporte aos facilitadores do jogo, em função da heterogeneidade dos repertórios dos participantes.

4.3 Etapa 3: Prototipagem

A prototipagem ocorreu durante o a Oficina 1 no “Encontro Nordeste dos Agentes Territoriais de Cultura (2025)” (figura 3), a partir de uma versão ajustada do artefato.

FIGURA 3: participantes da Oficina 1



Fonte: os autores

A dinâmica foi organizada em dois momentos articulados. O primeiro foi a classificação coletiva dos conteúdos do PNCC segundo o grau de compreensão percebido pelos participantes, com a utilização do tabuleiro do PNCC, conforme a figura 4, e das cartas, exemplificadas na figura 5.

FIGURA 4: tabuleiro do PNCC



Fonte: os autores

FIGURA 5: exemplos de cartas



Fonte: os autores

No segundo momento, houve a construção de conexões entre os conteúdos do PNCC e as referências territoriais de cada participante, para mobilizar narrativas, símbolos e práticas locais. Para isso, os participantes utilizaram o tabuleiro de territórios, de acordo com a figura 6. O objetivo foi observar, em situação de uso, como os conteúdos institucionais eram compreendidos e relacionados às experiências dos territórios.

FIGURA 6: tabuleiro de territórios



Fonte: os autores

A partir das classificações das cartas, pelos participantes, ficaram expressos padrões de compreensão heterogêneos. Por exemplo, conteúdos associados às práticas cotidianas dos Comitês e Agentes Territoriais concentraram-se no nível “fácil”, enquanto noções de caráter mais institucional e conceitual foram majoritariamente classificadas como “médias” ou “difíceis”. Esse mapeamento permitiu identificar quais conteúdos demandam maior esforço de tradução e mediação nos processos formativos do PNCC. A atividade territorial, por sua vez, favoreceu a explicitação de vínculos entre as diretrizes do programa e as experiências locais, tornando visíveis sentidos atribuídos pelos participantes às políticas no contexto de seus territórios.

Os resultados da prototipagem apresentaram variações relevantes na compreensão dos conteúdos do PNCC, especialmente entre as dimensões conceituais e

as operacionais, o que orientou mais ajustes no artefato e no desenho da mediação para a etapa posterior, de avaliação.

4.4 Etapa 4: Avaliação e Difusão

Para essa etapa, foi necessário realizar mais ajustes incrementais no artefato, com a incorporação de cartas relativas à ALDIR BLANC e isso ampliou o escopo temático do jogo para além do PNCC. Posteriormente ocorreu uma nova aplicação do Jogo, em contexto formativo, na Oficina 2: “1 ano do Seminário Nacional de Cultura Digital do LabCD (2025)” (figuras 8 e 9). Posteriormente, foi necessária a triangulação dos resultados com revisão de literatura e discussão em grupo para melhorias.

FIGURAS 8 e 9: Oficina 2 – Participantes





Fonte: os autores

Desta vez, a aplicação permitiu observar o desempenho da dinâmica em um grupo com maior heterogeneidade de repertórios e níveis de familiaridade com as políticas culturais. Alguns dos resultados observados são apresentados a seguir.

Na dinâmica do tabuleiro do PNCC, os participantes relataram maior dificuldade na classificação dos conteúdos devido às diferenças de trajetória e de conhecimento prévio sobre o programa e sobre a ALDIR BLANC, o que impactou diretamente as interpretações dos cartões. As discussões em torno de termos específicos e formulações institucionais concentraram as principais tensões, indicando a necessidade de ajustes na linguagem de alguns conteúdos e no suporte oferecido aos facilitadores durante a dinâmica. A ausência de tempo para criação de novas cartas foi apontada como limitação da dinâmica.

No tabuleiro de territórios (figura 10), os grupos conseguiram estabelecer conexões entre os conteúdos do PNCC/ALDIR BLANC com suas experiências locais, utilizando notas adesivas e barbantes como suportes de visualização e síntese. A atividade foi avaliada positivamente por permitir que os participantes reconhecessem a amplitude de suas próprias ações ao longo do ano, ainda que o tempo reduzido tenha limitado o mapeamento completo das práticas desenvolvidas. Surgiram sugestões de aprimoramento relacionados à aplicação da ferramenta em outros públicos e ao cuidado com elementos visuais específicos (o uso de cores vermelha ou verde nos cartões poderiam induzir leituras de complexidade ou facilidade).

FIGURA 10: Oficina 2 – Tabuleiro de Territórios



Fonte: os autores

A classificação dos cartões pelas duas equipes revelou variações significativas na percepção de dificuldade entre conteúdos conceituais, institucionais e operacionais do PNCC e da ALDIR BLANC, reafirmando que os níveis de compreensão não são homogêneos e dependem fortemente do repertório prévio dos participantes. Esses achados orientaram novos ajustes no conteúdo dos cartões e no suporte aos facilitadores, reforçando a necessidade de calibragem da linguagem e da mediação comunicacional.

Como desdobramento da etapa de avaliação e difusão, o Jogo do PNCC[7] foi disponibilizado publicamente para todos os Comitês de Cultura, acompanhado de material de orientação para aplicação.

4.5 Etapa 5: Reflexão

A análise conjunta das etapas de desenvolvimento, prototipagem e avaliação indica que o artefato desenvolvido respondeu de forma consistente ao problema identificado na fase de compreensão: a dificuldade de apropriação dos conteúdos do PNCC e da ALDIR BLANC por parte dos Agentes que atuam nos territórios, em um contexto marcado por assimetrias de repertório, de letramento institucional e de acesso à informação. A classificação recorrente de conteúdos estruturantes como “difíceis”, observada nas aplicações, confirmou a necessidade de mediações comunicacionais e formativas contínuas para que as políticas culturais sejam compreendidas e operadas de forma efetiva na ponta.

Concomitantemente, as oficinas destacaram que a dinâmica proposta favoreceu processos de engajamento e reconhecimento do lugar dos participantes na política pública. As conexões estabelecidas no tabuleiro de territórios, os relatos de identificação com as práticas mapeadas e a visualização coletiva das ações desenvolvidas ao longo do ano indicaram a emergência de sentidos de pertencimento e de reconhecimento do próprio fazer como parte da política cultural. Esses achados dialogam diretamente com

[7] https://bit.ly/JOGODOPNCC

o problema inicial, que apontava a necessidade de criar ambientes de aprendizagem e acolhimento capazes de produzir o sentimento de “eu faço parte disso”, ao mesmo tempo em que comunicam com clareza as estruturas, metas e desafios do PNCC.

Os resultados também indicam que a utilização da linguagem simples operou como condição para a circulação dos conteúdos do programa nos grupos. As discussões ao redor de termos considerados confusos, as sugestões de ajustes no vocabulário e na forma de apresentação das cartas, comprovaram que a compreensão dos marcos institucionais não se resolve apenas pela existência de documentos normativos. A experiência empírica demonstra que a clareza comunicacional influencia diretamente na capacidade de os Agentes reconhecerem seus papéis, acessarem os instrumentos de política pública e se engajarem nos processos de implementação tanto da ALDIR BLANC quanto do PNCC.

Do ponto de vista do Design, os achados reforçam seu papel como meio de mediação entre diretrizes institucionais e práticas territoriais. A própria dinâmica do jogo criou condições para a explicitação de divergências de entendimento, para a negociação de significados e para a construção coletiva de leituras sobre o PNCC e a ALDIR BLANC. O valor do processo esteve menos na estabilização de uma solução final e mais na criação de um espaço relacional de aprendizagem, escuta e articulação em rede, coerente com o desenho participativo dessas políticas.

A disponibilização do jogo para todos os Comitês de Cultura, acompanhada de apresentação digital e orientações de aplicação, ampliou o alcance do artefato para além dos contextos de pesquisa, contribuindo para sua circulação como recurso formativo no âmbito do PNCC. Essa etapa de difusão reforça o papel do Design como estratégia de apoio à implementação das políticas culturais, ao oferecer instrumentos que podem ser apropriados, adaptados e recontextualizados nos territórios, em consonância com os princípios do PNCC e com a lógica descentralizada da ALDIR BLANC.

Por fim, os resultados apontam que o fortalecimento das políticas públicas de cultura passa pela articulação entre desenho institucional, ampliação de recursos e investimento em estratégias de mediação comunicacional e formativa. A experiência

analisada indica que iniciativas como o PNCC ganham densidade política quando se apoiam em dispositivos capazes de qualificar a compreensão das políticas, produzir pertencimento e sustentar processos de articulação em rede nos territórios. Nesse sentido, o uso do Design e da linguagem simples mostrou-se aderente às necessidades identificadas no campo empírico, contribuindo para a consolidação das políticas culturais como práticas públicas efetivamente apropriadas por seus públicos.

5. Discussão

Os achados indicam que a efetividade de políticas culturais estruturantes, como a ALDIR BLANC, articuladas ao PNCC e ao SNC, depende da existência de dispositivos de mediação que tornem seus conteúdos compreensíveis e apropriáveis nos territórios, corroborando os apontamentos de Calabre e Lima (2023) sobre os limites da descentralização financeira quando não acompanhada de processos de comunicação e de formação continuada. A variação na classificação dos cartões sinaliza que conceitos institucionais e operacionais não são assimilados de forma homogênea, mesmo entre agentes diretamente envolvidos na política, o que reforça a centralidade da formação continuada e da comunicação pública qualificada para ampliar o acesso às políticas culturais e ao orçamento público. Nesse sentido, conforme discutem Felix e Zimkovicz (2025) e Calabre e Lima (2023), observou-se, na prática, que a participação social implica na capacidade concreta de acessar e operar os instrumentos do orçamento cultural.

O debate sobre políticas estruturais como o SNC, a ALDIR BLANC e o PNCC por meio de metodologias de linguagem simples e de Design, não se restringiu à qualificação técnica da política pública, mas tensionou seus modos de circulação e apropriação social. Destacou-se que a comunicação excessivamente técnica pode produzir exclusão simbólica; por outro lado, a mediação comunicacional e lúdica pode operar como mecanismo de democratização do acesso à política, ampliando quem compreende, quem decide e quem acessa recursos.

As oficinas demonstraram que a incorporação de elementos lúdicos e populares não reduz a complexidade das políticas, mas cria condições para que elas sejam debatidas coletivamente. O jogo funcionou como um espaço de convergência entre diretrizes institucionais e experiências territoriais, em consonância com o que Bason (2014) e Kimbell (2015) discutem sobre o papel do design na mediação entre formulação, implementação e uso das políticas, permitindo que os participantes reconhecessem suas práticas como parte da política pública.

Durante o percurso, observou-se que o debate não permaneceu restrito ao PNCC e à ALDIR BLANC. Emergiram referências ao Sistema Nacional de Cultura, à Política Nacional Cultura Viva, aos Territórios da Cultura, e até iniciativas de outras áreas. Ainda que o recorte da pesquisa tenha sido delimitado, a experiência sugere a potência do uso de dispositivos lúdico-pedagógicos como espaços de interseção e convergência entre políticas públicas, especialmente em contextos territoriais marcados por sobreposição de agendas e por trajetórias institucionais fragmentadas.

Nesse sentido, observou-se que o Design deixou de operar apenas como ferramenta metodológica e passou a atuar como campo de disputa sobre os modos de implementação das políticas. Ao criar espaços de escuta, negociação de sentidos e construção coletiva de entendimento, o artefato contribui para fortalecer a dimensão pública das políticas culturais, ampliando sua apropriação social, em diálogo com a perspectiva de Richardson et al. (2026), que situam o design como prática situada nos processos políticos e institucionais.

Como limitações, o estudo concentrou-se em aplicações pontuais e produziu indicadores qualitativos, sem acompanhamento longitudinal. Como estudos futuros, propõe-se aplicar o Jogo em diferentes territórios, aprofundar a análise da incorporação de dispositivos lúdicos e de linguagem simples como mecanismos estruturantes de democratização das políticas culturais e explorar sua aplicação na interseção entre diferentes políticas públicas no âmbito territorial.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: trajetória, disputas e desafios contemporâneos. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 19, p. 16–29, 2015.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: rupturas institucionais e desafios recentes. Revista de Políticas Públicas, São Luís, v. 22, n. 2, p. 789–806, 2018.

BASON, Christian. *Design for policy*. Farnham: Gower Publishing, 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB). Brasília, DF: MinC, 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. Ministério da Cultura é recriado e retoma agenda de políticas culturais no país. Brasília, DF: MinC, 2023a.

BRASIL. Ministério da Cultura. Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC): diretrizes e orientações operacionais. Brasília, DF: MinC, 2023b.

BRASIL. Ministério da Cultura**.** Agentes Territoriais de Cultura: definição institucional. Brasília: MinC, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pncc/agentes-territoriais. Acesso em: 23 fev. 2026

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 1, p. 37–48, 2007.

CALABRE, Lia. Políticas culturais em tempos de crise: descontinuidades institucionais no Brasil. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 26, p. 20–33, 2020.

CALABRE, Lia; LIMA, Deborah Rebello. Políticas culturais, territórios e participação social no Brasil contemporâneo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 84, p. 1–20, 2023.

FELIX, Alicia Moreira; ZIMKOVICZ, Rafaela. Estratégias de linguagem simples para ampliar a participação em políticas culturais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 21., 2025, Salvador, BA. Anais eletrônicos… 21º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), v. 2. Salvador, BA: ENECULT, 2025. Disponível em: https://cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2025/09/ANAIS-21ENECULT-2025.pdf. Acesso em: 01 fev. 2026.

FELIX, Alicia Moreira et al. Perspectivas de comunicação popular para democratizar a cidadania cultural: análise das práticas comunicacionais do Programa Nacional dos Comitês de Cultura. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 34., 2025, [S.l.]. Anais eletrônicos… 34º Encontro Anual da Compós. [S.l.]: Compós, 2025. Disponível em: https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/index. Acesso em: 01 fev. 2026.

HOWLETT, Michael; RAMESH, M.; PERL, Anthony. *Studying public policy: policy cycles and policy subsystems*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

HUNICKE, Robin; LEBLANC, Marc; ZUBEK, Robert. MDA: a formal approach to game design and game research. In: AAAI WORKSHOP ON CHALLENGES IN GAME AI, 2004. Proceedings… [S.l.]: AAAI, 2004.

KIMBELL, Lucy. Applying design approaches to policy making: discovering policy lab. Policy Design and Practice, Londres, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2018.

MANZINI, Ezio. *Design, quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

RICHARDSON, Liz et al. Design for public policy: new practices and challenges. Policy & Politics, Bristol, v. 54, n. 2, p. 345–360, 2026.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 1, p. 11–36, 2007.

POLÍTICAS CULTURAIS, DIREITOS E DEMOCRACIA: O PROGRAMA NACIONAL DE COMITÊS DE CULTURA COMO ESTRATÉGIA DE TERRITORIALIZAÇÃO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Patrícia Martins[1]

Rosilene Komarchesk[2]

RESUMO:
Este texto analisa o Programa Nacional de Comitês de Cultura (PNCC) como uma estratégia de política cultural orientada à garantia dos direitos culturais e ao fortalecimento da democracia no Brasil. A partir de uma experiência implicada de gestão pública, o artigo discute a territorialização, a atuação em rede e a participação social como princípios estruturantes da política. Destaca-se o papel dos Comitês de Cultura e dos Agentes Territoriais de Cultura na mediação entre Estado e territórios. Argumenta-se que o PNCC aponta caminhos para políticas culturais mais inclusivas, responsivas e democraticamente construídas.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; direitos culturais; democracia; territorialização; participação social.

1. Introdução

O debate contemporâneo sobre políticas culturais no Brasil é atravessado por um processo histórico de transição que desloca a cultura de um campo residual, ornamental ou instrumental para o centro das disputas em torno da democracia, da cidadania e dos direitos. Ao longo do século XX, as políticas culturais brasileiras oscilaram entre iniciativas pontuais, marcadas pela tutela estatal e pela valorização de expressões consideradas legítimas, e momentos de retração institucional, nos quais a cultura foi compreendida sobretudo como mercado ou entretenimento.

[1] Antropóloga – SAFC/MinC – e-mail: patricia.martins@cultura.gov.br

[2] Socióloga – SAFC/MinC -email: rosilene.komarcheski@cultura.gov.br

A partir do início dos anos 2000, esse cenário começa a se transformar de maneira mais consistente. O programa delineado a partir do texto “A imaginação a serviço do Brasil” elaborado no contexto do primeiro governo Lula, expressa de forma paradigmática essa inflexão ao afirmar a cultura como dimensão estratégica do desenvolvimento, da soberania simbólica e da democracia. Nessa formulação, a cultura deixa de ser tratada como acessório das políticas públicas e passa a ser compreendida como direito, como campo de produção de sentidos e como espaço de participação social.

Como analisa Lia Calabre, esse período inaugura uma transição fundamental nas políticas culturais brasileiras, marcada pela ampliação da institucionalidade, pela valorização da diversidade cultural e pela incorporação da participação social como princípio estruturante da ação estatal. Trata-se de um deslocamento que não se dá de forma linear ou homogênea, mas que reconfigura as bases sobre as quais se passa a pensar a relação entre Estado, cultura e sociedade.

É nesse horizonte histórico e político que se insere o Programa Nacional de Comitês de Cultura (PNCC), política pública desenvolvida pelo Ministério da Cultura a partir de 2023, instituída formalmente pela portaria MINC Nº 64, DE 28 DE SETEMBRO DE 2023. O PNCC retoma e atualiza essa agenda ao propor uma arquitetura institucional baseada na territorialização, na atuação em rede e na ampliação dos mecanismos de participação social, buscando responder às desigualdades estruturais que historicamente marcaram o acesso aos direitos culturais no país.

O debate contemporâneo sobre políticas culturais têm enfatizado a centralidade da cultura para a promoção dos direitos humanos, da cidadania e da democracia. Em diferentes contextos nacionais e internacionais, a cultura vem sendo reconhecida não apenas como setor econômico ou campo simbólico, mas como dimensão constitutiva da vida social, atravessada por desigualdades históricas, disputas de poder e demandas por reconhecimento.

No Brasil, marcado por profundas assimetrias sociais, territoriais e raciais, as políticas culturais enfrentam o desafio histórico de superar modelos centralizados e pouco sensíveis às realidades locais. Como aponta Albino Rubim, a trajetória das políticas culturais brasileiras é marcada por descontinuidades institucionais e pela dificuldade de consolidar a cultura como eixo estruturante de projetos democráticos de desenvolvimento. Nesse sentido, a construção de políticas culturais democráticas exige não apenas ampliação de recursos, mas estratégias capazes de garantir participação social, territorialização das ações e reconhecimento da diversidade cultural existente no país.

O PNCC propõe uma arquitetura institucional baseada na articulação entre Estado e sociedade civil, apostando na criação de redes territoriais de participação e mobilização cultural. Ao reconhecer os territórios como espaços centrais de construção da política pública, o programa busca contribuir para a efetivação dos direitos culturais e para o fortalecimento da democracia.

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o PNCC enquanto estratégia de política cultural orientada à garantia de direitos e à consolidação democrática. A análise é construída a partir de uma posição implicada: as autoras atuam como gestoras da política pública, acompanhando seus processos de formulação, implementação e reconfiguração. Essa condição permite refletir não apenas sobre os objetivos normativos do programa, mas também sobre seus efeitos concretos nos territórios e os dilemas enfrentados na tentativa de traduzir princípios democráticos em práticas institucionais.[3]

[3] Este artigo resulta de um processo coletivo de formulação e reflexão no âmbito da Coordenação-Geral de Comitês de Cultura (CGCOC/MinC), sendo fruto de debates sistemáticos realizados com a equipe técnica da coordenação, sob a direção de Desiree Tozzi. As análises aqui apresentadas, no entanto, são de responsabilidade das autoras.

2. Políticas culturais, direitos culturais e democracia

A noção de direitos culturais consolidou-se progressivamente no campo dos direitos humanos e encontra, no Brasil, respaldo constitucional e teórico. Para Carlos Frederico Marés, os direitos culturais dizem respeito às condições materiais e simbólicas que permitem a existência e a reprodução dos modos de vida dos grupos sociais, sendo, portanto, direitos fundamentalmente coletivos. Como afirma o autor, "não há direito cultural sem território, sem memória e sem possibilidade concreta de continuidade das práticas culturais" (MARES, 2012).

Essa compreensão desloca a cultura de uma dimensão acessória para o centro do debate sobre cidadania e democracia. Lia Calabre reforça esse argumento ao demonstrar que políticas culturais orientadas apenas pela lógica do fomento ou da difusão tendem a beneficiar grupos já organizados e com maior capacidade de interlocução institucional, reproduzindo desigualdades históricas. Para a autora, a consolidação de políticas culturais democráticas exige a criação de mecanismos permanentes de participação, capazes de incorporar sujeitos e territórios historicamente afastados do Estado.

Nesse sentido, políticas culturais orientadas exclusivamente por lógicas distributivas — centradas na transferência de recursos, na oferta de editais ou na ampliação de equipamentos — tendem a ignorar as profundas assimetrias de informação, organização social, capital político e acesso institucional existentes nos territórios. Quando essas desigualdades não são consideradas, a política pública corre o risco de reforçar exclusões já existentes, ainda que sob o discurso da democratização.

Nesse sentido, políticas culturais orientadas exclusivamente por lógicas distributivas tendem a reproduzir desigualdades, uma vez que desconsideram as assimetrias de informação, organização e poder existentes nos territórios. A consolidação da democracia cultural exige políticas públicas que promovam participação social qualificada, ampliem espaços de escuta e reconheçam os sujeitos culturais como protagonistas na construção das políticas que lhes dizem respeito.

3. O PNCC como política cultural em rede

O Programa Nacional de Comitês de Cultura foi concebido como uma política pública estruturada em rede, articulando diferentes escalas e atores: o Ministério da Cultura, organizações da sociedade civil, Comitês de Cultura, instituições de ensino e pesquisa e agentes atuantes nos territórios. Essa arquitetura rompe com modelos hierárquicos tradicionais e aposta na construção de uma governança distribuída, baseada na cooperação e na circulação de informações.

Essa concepção dialoga com a produção de Albino Rubim, que destaca a importância das políticas culturais como políticas estruturantes do desenvolvimento democrático, e com Alexandre Barbalho, ao analisar os conflitos, disputas e sentidos políticos que atravessam os arranjos institucionais da cultura no Brasil. Para esses autores, políticas culturais não são neutras: elas expressam projetos de sociedade e modos específicos de relação entre Estado e cultura.

Lia Calabre, por sua vez, ressalta a centralidade da institucionalidade cultural e da participação social para a consolidação de políticas públicas capazes de articular Estado, sociedade civil e territórios. O PNCC se insere nesse esforço ao criar instâncias permanentes de articulação local, fortalecendo redes culturais e ampliando a capacidade de incidência política dos sujeitos culturais.

A concepção do PNCC como política pública em rede está explicitada em seus instrumentos normativos. A portaria que institui o programa define como seus objetivos a promoção da participação social, o fortalecimento de redes territoriais de cultura e a articulação entre Estado e sociedade civil, reconhecendo a diversidade de contextos socioculturais do país. A rede, nesse sentido, não se configura apenas como arranjo discursivo, mas como forma concreta de organização da política pública.

Essa rede se realiza tanto no plano institucional — por meio da articulação entre o Ministério da Cultura, organizações da sociedade civil, Comitês de Cultura, instituições federais de ensino e pesquisa e outros entes públicos — quanto no plano territorial, a partir da atuação direta nos territórios. Instrumentos como o Marco

Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) constituem ferramentas centrais para essa arquitetura, ao possibilitar parcerias que reconhecem a autonomia da sociedade civil e sua capacidade de produzir tecnologias sociais adequadas às realidades locais.

A articulação com instituições federais de ensino, em especial os Institutos Federais, reforça esse caráter de rede ao integrar formação, pesquisa e extensão às dinâmicas territoriais da política cultural. Assim, o PNCC opera simultaneamente como política institucionalizada e como política vivida, produzida na relação entre sujeitos, territórios e Estado.

4. Territorialização das políticas culturais e Comitês de Cultura

A territorialização proposta pelo PNCC rompe com concepções tradicionais que associam política cultural prioritariamente à existência de equipamentos culturais formais. Na experiência do programa, o território não é definido pela presença de infraestruturas, mas pelas relações sociais, culturais e políticas que ali se constroem. A política cultural desloca-se, assim, dos edifícios para as práticas, das estruturas fixas para as redes vivas.

Nesse sentido, as tecnologias sociais produzidas no âmbito do PNCC emergem da vivência cotidiana nos territórios, da escuta das demandas locais e da experimentação de formas de organização coletiva. A cultura é reconhecida como prática social situada, e a política pública passa a operar a partir dessa vivência, valorizando saberes locais, trajetórias comunitárias e formas não institucionalizadas de produção cultural.

A centralidade do território no PNCC não se limita a um recorte geográfico-administrativo. O território é compreendido como espaço social, histórico e cultural, marcado por relações de poder, desigualdades estruturais e formas próprias de organização coletiva. Ao operar a partir dos territórios, o programa reconhece que os direitos culturais só podem ser efetivados quando dialogam com realidades concretas.

Os Comitês de Cultura desempenham papel estratégico nesse processo, atuando como instâncias locais de articulação, mobilização social e formação política. Por meio de encontros, debates e ações formativas, os comitês contribuem para ampliar o conhecimento sobre políticas culturais, fortalecer redes locais e estimular a participação social nos processos decisórios.

Essa compreensão do território como espaço vivido e relacional aproxima-se das contribuições de John Comerford (2003), ao enfatizar que as formas de organização social e política não podem ser reduzidas a estruturas formais, mas devem ser compreendidas a partir das práticas cotidianas, das redes de relações e dos modos de fazer que emergem nos contextos locais. Nesse sentido, a política cultural territorializada exige uma atenção às dinâmicas concretas dos territórios, reconhecendo-os como espaços de produção de conhecimento e ação coletiva.

Os dados de monitoramento das ações dos Comitês de Cultura permitem dimensionar empiricamente o alcance e a natureza dessa estratégia no interior do PNCC. Considerando um período de 18 meses de atuação, os Comitês realizaram 1.465 ações, envolvendo diretamente 87.982 participantes e totalizando mais de 8 mil horas de atividades, o que evidencia a capacidade de mobilização e capilarização da política em escala nacional.

A distribuição territorial dessas ações revela forte presença nas regiões Nordeste (31,7%), Sudeste (23,8%) e Norte (17,5%), indicando uma atuação significativa em contextos historicamente marcados por desigualdades no acesso às políticas culturais. Além disso, 84% das ações foram realizadas em regiões imediatas prioritárias, o que reforça o direcionamento estratégico da política para territórios com maior vulnerabilidade social e menor presença estatal.

Do ponto de vista da natureza das atividades, observa-se um equilíbrio entre ações de mobilização (53%) e formação (47%), indicando que os Comitês operam simultaneamente na ampliação do acesso às políticas públicas e na qualificação dos sujeitos para participação nessas políticas. A predominância de atividades presenciais

(86,9%) reforça a centralidade da presença territorial e do encontro direto como dimensão constitutiva da política cultural.

A análise da temporalidade das ações demonstra ainda um processo de consolidação progressiva da política, com crescimento significativo ao longo de 2024 e 2025, especialmente nas atividades de mobilização e formação, indicando a capacidade dos Comitês de estruturar agendas contínuas e de se enraizar nos territórios.

Diferentemente da atuação dos Agentes Territoriais de Cultura, que se caracteriza por uma presença capilar, individualizada e contínua nos territórios, os Comitês operam em uma escala coletiva e articuladora, funcionando como espaços de encontro, organização e incidência política. Enquanto os agentes atuam como mediadores cotidianos da política, os Comitês constituem instâncias de agregação, visibilidade e estruturação das dinâmicas culturais locais.

No entanto, mais do que estratégias paralelas, Comitês e Agentes se articulam de forma convergente no interior do PNCC. Os dados indicam que as ações dos Comitês frequentemente se apoiam em redes locais já mobilizadas, muitas vezes ativadas ou acompanhadas pelos agentes territoriais, produzindo uma dinâmica em que a política se constrói simultaneamente na escala da presença cotidiana e da articulação coletiva. Essa interseção entre estratégias evidencia que a efetivação dos direitos culturais depende tanto da construção de vínculos territoriais quanto da existência de espaços organizados de participação e incidência.

Assim, se os Agentes Territoriais de Cultura operam na dimensão relacional e processual da política, os Comitês de Cultura consolidam sua dimensão pública e institucional, tornando visíveis as demandas, articulando atores e contribuindo para a formação de uma esfera pública cultural nos territórios. É nessa convergência entre presença e articulação, entre experiência e institucionalidade, que o PNCC se configura como uma política cultural efetivamente democrática.

5. Agentes Territoriais de Cultura e participação democrática

A estratégia dos Agentes Territoriais de Cultura aprofunda de maneira decisiva a dimensão democrática do PNCC. Esses agentes atuam em diferentes regiões do país e são oriundos, majoritariamente, dos próprios territórios em que desenvolvem suas atividades. São jovens, mulheres, lideranças comunitárias, educadores populares, produtores culturais, artistas e trabalhadores da cultura vinculados a contextos periféricos, rurais, indígenas, quilombolas e de povos e comunidades tradicionais.

Essa inserção social confere aos agentes territoriais uma posição singular na política pública. Mais do que executores de ações, eles atuam como mediadores culturais e institucionais, capazes de identificar desigualdades de acesso aos direitos culturais, traduzir a política pública para contextos específicos, fortalecer processos de organização social e produzir informações qualificadas sobre os territórios para a gestão pública.

Ao operar na interface entre Estado e sociedade, os Agentes Territoriais de Cultura evidenciam que a participação democrática nas políticas culturais depende da existência de sujeitos que transitam entre diferentes linguagens, temporalidades e formas de organização, contribuindo para que a política pública seja apropriada, transformada e ressignificada nos territórios.

Os dados de monitoramento e avaliação da estratégia reforçam empiricamente essa dimensão da política. Levantamento realizado com 521 Agentes Territoriais de Cultura ativos, em novembro de 2025, evidencia um perfil social fortemente vinculado a contextos populares e territoriais, com ampla presença no interior do país e em regiões historicamente menos atendidas por políticas culturais.

A distribuição territorial dos agentes demonstra a capilaridade da política, com presença em todas as regiões e forte concentração em municípios do interior, onde residem aproximadamente 81% dos agentes. Esse dado é particularmente relevante, pois

indica um deslocamento das políticas culturais para além dos grandes centros urbanos, historicamente privilegiados pela ação estatal.

Do ponto de vista socioeconômico, observa-se que a maioria dos agentes possui renda familiar de até quatro salários-mínimos, sendo 21% com renda de até um salário-mínimo e 36% entre um e dois salários-mínimos. Esse perfil evidencia que a política alcança sujeitos que, em grande medida, estão situados em contextos de vulnerabilidade social, ampliando o acesso às políticas culturais para além dos circuitos tradicionalmente institucionalizados.

A composição racial dos agentes também expressa a diversidade social e cultural dos territórios: 37% se autodeclaram pardos, 33% pretos e 7% indígenas, além de 32,1% declararem pertencimento a povos e comunidades tradicionais. Esses dados indicam que a política se materializa a partir de sujeitos historicamente sub-representações nas instâncias formais de decisão, contribuindo para a democratização da própria estrutura das políticas culturais.

No que se refere à trajetória social, destaca-se ainda a forte presença de jovens — cerca de 38% têm entre 18 e 29 anos — e de mulheres, que representam a maioria dos agentes. Esse perfil reforça o papel do PNCC como política de formação e inserção socioprofissional no campo da cultura, especialmente para segmentos historicamente marginalizados.

Os dados de avaliação da atuação dos agentes evidenciam impactos significativos na formação e na trajetória profissional. Aproximadamente 77% dos respondentes atribuíram nota máxima à contribuição do programa para sua formação, e cerca de 68% indicaram impacto elevado na ampliação de oportunidades de inserção socioprofissional na cultura.

Além disso, a atuação dos agentes está fortemente vinculada a redes sociais já existentes: 55,1% participam de coletivos culturais e 34,7% de movimentos sociais, indicando que o PNCC não cria atores isolados, mas se articula com dinâmicas organizativas pré-existentes nos territórios.

Esses dados permitem compreender os Agentes Territoriais de Cultura não apenas como executores de uma política pública, mas como sujeitos que encarnam, em sua própria trajetória social, as desigualdades e as potências dos territórios. Ao atuar a partir desses lugares, os agentes contribuem para reconfigurar a relação entre Estado e sociedade, produzindo uma política cultural que se constrói no encontro entre institucionalidade e experiência vivida.

Mais do que executores de ações, os agentes territoriais contribuem para identificar desigualdades de acesso aos direitos culturais, traduzir a política pública para contextos específicos, fortalecer processos de organização social e retroalimentar a gestão pública com informações qualificadas sobre os territórios. Essa atuação evidencia que a participação democrática nas políticas culturais depende da existência de sujeitos capazes de operar na interface entre Estado e sociedade

6. Direitos culturais, inovação como prática democrática

Pensar os direitos culturais como prática democrática implica reconhecê-los não apenas como enunciados normativos, mas como construções históricas e políticas. Conforme argumenta Carlos Frederico Marés, os direitos culturais se realizam na medida em que os sujeitos coletivos têm asseguradas condições de existência, expressão e reprodução de seus modos de vida.

Essa leitura aproxima-se das reflexões de Marilena Chauí, para quem a democracia cultural pressupõe o reconhecimento da pluralidade cultural como valor político e a ampliação das condições de participação social. Nesse sentido, o PNCC contribui para a construção de uma democracia cultural ao fortalecer redes territoriais, ampliar espaços de escuta e promover a participação social como princípio estruturante da política pública.

A experiência do PNCC permite compreender os direitos culturais como práticas democráticas em construção. Conforme argumenta Carlos Frederico Marés, os direitos culturais não se realizam apenas por meio de normas jurídicas, mas na medida em que

os sujeitos coletivos dispõem de condições concretas para existir, expressar-se e projetar seus modos de vida no tempo.

Nesse sentido, a principal novidade do PNCC reside menos em seus instrumentos formais e mais em sua capacidade de articular território, participação social e inovação institucional. Ao apostar em uma política em rede, territorializada e mediada por sujeitos oriundos dos próprios territórios, o programa atualiza a agenda das políticas culturais brasileiras e aprofunda a compreensão da cultura como direito e como base da democracia.

O PNCC não se apresenta como modelo acabado, mas como processo em disputa, aberto à aprendizagem institucional e à incorporação das experiências territoriais. Essa característica constitui, ao mesmo tempo, seu principal desafio e sua maior potência, ao indicar caminhos para a construção de políticas culturais mais inclusivas, responsivas e comprometidas com a ampliação da cidadania cultural no Brasil.

7. Considerações finais

O Programa Nacional de Comitês de Cultura constitui uma experiência relevante para pensar políticas culturais orientadas à garantia de direitos e à consolidação democrática. Ao apostar na territorialização, na participação social e na construção de redes colaborativas, o PNCC aponta caminhos para a superação de modelos centralizados e pouco sensíveis às desigualdades territoriais. Mais do que um conjunto de ações, o PNCC pode ser compreendido como uma estratégia de fortalecimento da cidadania cultural, capaz de contribuir para a ampliação dos direitos, o reconhecimento da diversidade e o aprofundamento da democracia no Brasil. Os dados produzidos pela própria política reforçam esse argumento ao evidenciar que o PNCC alcança sujeitos historicamente sub-representações nas políticas culturais, com forte presença de jovens, mulheres, populações negras, indígenas e de comunidades tradicionais, majoritariamente situados em territórios do interior do país.

Ao demonstrar impactos significativos na formação, na inserção socioprofissional e na articulação em redes culturais, a experiência dos Agentes Territoriais de Cultura, em diálogo com a atuação dos Comitês de Cultura, indica que a democratização cultural não se limita ao acesso a recursos, mas se realiza na ampliação concreta das capacidades de participação, organização e incidência política dos sujeitos. Nesse arranjo, os Comitês operam como instâncias de articulação coletiva e enraizamento territorial, enquanto os agentes atuam como mediadores cotidianos da política, evidenciando que a construção dos direitos culturais se dá na interação entre institucionalidade e vida social. Assim, os dados não apenas confirmam os objetivos da política, mas evidenciam sua potência como estratégia de construção democrática a partir dos territórios. Essa atuação reforça a compreensão de que a participação social não se constrói apenas por meio de instâncias formais, mas também a partir de processos contínuos de diálogo, presença institucional e reconhecimento mútuo entre Estado e sociedade.

Referências Bibliográficas

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

BRASIL. Portaria n. 64, de 28 de setembro de 2023. Institui o Programa Nacional de Comitês de Cultura – PNCC. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 24 mar. 2023.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. São Paulo: Cortez, 2006.

COMERFORD, John. Como uma família: sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MARES, Carlos Frederico. Direitos culturais e cidadania. Curitiba: Juruá, 2012. RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2011.

A DISPUTA PELOS SENTIDOS DA TRANSPARÊNCIA NO MROSC: REFLEXÕES A PARTIR DO PORTAL DA TRANSPARÊNCIA DO PNCC[1]

João Paulo Mehl[2]
Maria Tarcisa Bega[3]
Deborah Rebello Lima[4]
Rachel Callai Bragatto[5]

RESUMO:
O artigo analisa a disputa pelos sentidos da transparência no Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) a partir da experiência do Portal da Transparência do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC). Inspirado em Evelina Dagnino (2004), compreende "parceria" e "transparência" como arenas de disputa entre projetos políticos. Examina como o protótipo operacionaliza a prestação de contas por objeto como eixo da transparência ativa, organizando evidências sobre ações, públicos e territórios. O dispositivo desloca o foco do controle contábil para a demonstração pública da execução pactuada, convertendo registros administrativos em base estruturada de dados. Ao evidenciar tensões burocráticas na implementação, argumenta-se que o Portal fortalece a accountability democrática e contribui para a qualificação da governança do Sistema Nacional de Cultura.

PALAVRAS-CHAVE: MROSC; Transparência; Prestação de contas por objeto; Políticas culturais; PNCC.

---

[1] A presente pesquisa é possível graças aos recursos aportados pelo Ministério da Cultura via Termo de Execução Descentralizada na UFPR chamado Laboratório de Cultura Digital (LabCD - UFPR/MINC), sob a coordenação geral da professora Maria Tarcisa Bega, do Departamento de Sociologia. Registrado como projeto de extensão é uma iniciativa de articulação, reflexão, elaboração e desenho de soluções ligadas às políticas de cultura e cultura digital no Brasil, conectando estratégias de participação social, educação, tecnologias e comunicação.
[2] Mestrando em Sociologia (UFPR). Fundador do Coletivo Soylocoporti, participou da implementação do Comitê de Cultura do Paraná (PNCC/MinC) e do Laboratório de Cultura Digital (LabCD - UFPR/MINC). Integrou a Comissão Nacional dos Pontos de Cultura. Email: jpmehl@gmail.com
[3] Professora titular do Departamento de Sociologia e do programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR. Pós-doutora em Sociologia pela Universidade de Lisboa, pesquisadora do INCT Observatório das Metrópoles e coordenadora geral do Laboratório de Cultura Digital (LabCD - UFPR/MINC). Email: tarcisa@ufpr.br.
[4] Docente no Departamento de Artes da UFPR. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Email: deborahrebello@ufpr.br
[5] Professora no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Doutora em Sociologia e coordenadora do eixo Desenho de Políticas Públicas no Laboratório de Cultura Digital (LabCD - UFPR/MINC). Email: rachelbragatto@ufpr.br.

Introdução

A transparência nas parcerias entre Estado e organizações da sociedade civil é, ao mesmo tempo, um requisito administrativo e um campo de disputa política. No Brasil, essa disputa ganhou forma no Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), sobretudo quando a "prestação de contas por objeto" busca deslocar o foco do controle contábil — historicamente consolidado na administração pública e associado à lógica do regime licitatório — para a demonstração pública do que foi realizado: quais ações ocorreram, em quais territórios, com quais públicos e com quais resultados. Em políticas de base territorial, como as políticas culturais, esse deslocamento é decisivo: a aplicação de gramáticas burocráticas concebidas para compras, obras e serviços padronizados mostrou-se insuficiente para reconhecer processos comunitários, bens simbólicos e dinâmicas locais, produzindo insegurança, exclusões e conflitos recorrentes entre Estado e sociedade civil.

Para compreender essas tensões, este artigo mobiliza a perspectiva de Evelina Dagnino 2004), segundo a qual a relação entre Estado e sociedade civil é atravessada por disputas entre projetos políticos. Nessa chave, categorias como "participação", "parceria", "controle" e a própria "transparência" não são neutras: elas podem operar como instrumentos de democratização ou serem capturadas por sentidos restritivos, reforçando assimetrias e deslegitimando práticas sociais. A transparência é aqui entendida não apenas enquanto procedimento ou técnica. Ela expressa uma correlação de forças sobre o que é tido como evidência de correta realização das metas previstas, sobre quem define estes critérios e sobre quais resultados são reconhecidos como legítimos no interior do Estado.

É nesse terreno que o artigo analisa a experiência do Portal da Transparência dos Comitês de Cultura, desenvolvido no âmbito do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC). O Portal foi construído a partir de parceria entre o Ministério da Cultura — por meio da Secretaria de Articulação Federativa e Comitês de Cultura —, os Comitês estaduais e o Laboratório de Cultura Digital da Universidade Federal do Paraná, tendo como referência inicial o Portal da Transparência do Comitê de Cultura

do Paraná, desenvolvido pelo Coletivo Soylocoporti. Concebido em caráter experimental durante o primeiro ciclo do programa, o dispositivo buscou responder, ainda no processo de implementação, à necessidade de traduzir a prestação de contas por objeto em linguagem pública inteligível. Estruturado a partir de tipologias de ação, eixos programáticos, territorialização por municípios, categorias de público e articulação em rede entre organizações executoras, organiza informações extraídas dos relatórios de execução e as converte em painéis de indicadores comparáveis. Disponível em ambiente digital aberto, não se limita à exposição de dados financeiros ou comprovações documentais, mas prioriza a demonstração substantiva da execução do objeto pactuado no Termo de Colaboração — instrumento do MROSC em que o objeto é previamente definido pelo poder público. A tese central sustenta que o Portal opera como dispositivo político-institucional: ao organizar evidências em base estruturada, aposta na prestação de contas por objeto como instrumento de transparência ativa e produz dados e indicadores que ampliam a capacidade pública de análise da política cultural. Essa produção de inteligibilidade tensiona, na prática, a fronteira entre controle burocrático e transparência substantiva, evidenciando a disputa cotidiana pelos sentidos da accountability nas parcerias entre Estado e sociedade civil.

Metodologicamente, o texto adota uma abordagem qualitativa e analítico-interpretativa, combinando análise documental (normativas do MROSC e do PNCC, formulários e orientações de prestação de contas), sistematização de registros institucionais (reuniões e notas orientadoras) e reflexão crítica a partir do envolvimento direto do primeiro autor na concepção e implementação do Portal.

A partir desse material, o artigo organiza-se em quatro partes: (i) apresenta, de forma sintética, o debate sobre a transparência por objeto no MROSC e a disputa que a atravessa; (ii) retoma o conceito Cultura Viva como laboratório institucional dessa inflexão — incluindo experiências pioneiras de transparência e o Termo de Compromisso Cultural como marco dessa trajetória; (iii) descreve e analisa a experiência do Portal como estudo de caso, destacando sua arquitetura, sua potência como infraestrutura de dados e as tensões institucionais que emergem na definição do “objeto” e de seus critérios de comprovação; e (iv) conclui resgatando o caráter

políticodo debate, sintetizando as contribuições do caso para a accountability democrática e indicando uma agenda de pesquisa futura.

2. O MROSC E A DISPUTA SOBRE A PRESTAÇÃO DE CONTAS POR OBJETO

2.1. A virada do MROSC e a centralidade do “objeto”

A promulgação da Lei nº 13.019/2014 institui, no ordenamento jurídico brasileiro, um regime próprio para as parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil, representando uma inflexão relevante no paradigma de governança das políticas públicas. O Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC) não se limita a reorganizar procedimentos administrativos; ele introduz uma mudança conceitual ao deslocar o eixo da relação Estado–sociedade civil da lógica contratual de fornecimento de bens e serviços para a lógica da realização de um objeto pactuado, orientado a finalidades públicas e resultados sociais.

Até então, a aplicação difusa da Lei nº 8.666/1993 às parcerias com as Organizações da Sociedade Civil (OSCs) produzia um descompasso estrutural. Concebido para disciplinar compras e obras padronizadas, o regime licitatório operava a partir de critérios de menor preço, detalhamento exaustivo de insumos e conferência documental minuciosa. Essa gramática mostrou-se inadequada para políticas de base territorial, nas quais o que está em jogo são processos formativos, mobilização social, produção simbólica e articulação em rede. Como sintetiza Lopes (2017), o MROSC nasce de um processo de incidência política que buscou superar essa inadequação, afirmando a necessidade de um regime jurídico específico capaz de reconhecer a singularidade das organizações da sociedade civil e a natureza não mercantil de suas ações.

O MROSC consolida princípios que reorientam essa relação: centralidade do objeto, proporcionalidade dos mecanismos de controle, transparência ativa e prestação de contas orientada a resultados. O Manual do MROSC (BRASIL, 2025) explicita que a verificação da execução da parceria deve priorizar a comprovação do cumprimento do objeto e das metas pactuadas, não se restringindo à conferência de documentos fiscais.

Essa mudança não elimina a dimensão financeira da prestação de contas, mas redefine sua hierarquia: a despesa passa a ser meio para realização de um fim previamente pactuado e socialmente justificável.

Estudos de balanço da primeira década do MROSC indicam que essa inflexão representou avanço institucional significativo, ainda que marcado por ambiguidades na implementação (GIFE, 2020; MENDONÇA et al., 2025). A chamada "prestação de contas orientada a resultados" procura alinhar a accountability pública à efetividade da política, permitindo que o controle incida sobre a realização do objeto e seus impactos, e não exclusivamente sobre a regularidade formal dos procedimentos (MENDONÇA; FALCÃO, 2016). Nesse sentido, o MROSC propõe uma redefinição do conceito de transparência: de instrumento predominantemente contábil para mecanismo de inteligibilidade pública das ações desenvolvidas em parceria.

No interior do MROSC, essa redefinição se materializa por meio de instrumentos jurídicos distintos, cujas diferenças são relevantes para a análise deste artigo. O Termo de Fomento é utilizado quando a iniciativa parte da organização da sociedade civil, que apresenta proposta alinhada a políticas públicas existentes; já o Termo de Colaboração é adotado quando o objeto da parceria é previamente definido pelo poder público, cabendo às OSCs aderirem à execução daquele conjunto de metas e atividades. Essa distinção não é meramente formal. Enquanto o Termo de Fomento tende a admitir maior flexibilidade e incorporação das especificidades territoriais trazidas pelas organizações proponentes, o Termo de Colaboração opera a partir de um desenho mais estruturado e padronizado pelo Estado.

No caso do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC), a opção pelo Termo de Colaboração expressa uma escolha institucional coerente com o desenho da política: trata-se de uma iniciativa nacional, com eixos e metas definidos pelo Ministério da Cultura, cuja execução territorial demanda certo grau de padronização para fins de acompanhamento federativo. Contudo, essa escolha também intensifica a disputa em torno do que se entende por "objeto" e de como sua execução deve ser comprovada. Ao mesmo tempo em que busca assegurar previsibilidade e controle, o instrumento pode tensionar a incorporação de dinâmicas locais e a autonomia

organizativa das OSCs, reatualizando a tensão entre padronização administrativa e diversidade territorial.

É nesse ponto que a centralidade do "objeto" se revela como categoria política. O objeto não é apenas a descrição formal de uma atividade; ele é a síntese normativa do que o Estado reconhece como ação legítima e financiável. Definir critérios de comprovação, tipologias de ação e indicadores associados ao objeto significa estabelecer o que conta como resultado válido. Assim, a virada do MROSC não elimina a disputa sobre controle; ela desloca essa disputa para o interior da própria definição do objeto e das formas de publicização de sua execução.

A análise da experiência do Portal da Transparência dos Comitês de Cultura, desenvolvida nas seções seguintes, parte exatamente dessa inflexão: compreender como a prestação de contas por objeto é operacionalizada em uma política cultural de abrangência nacional e como a produção de dados e indicadores pode ampliar — ou restringir — os sentidos democráticos da transparência no interior do MROSC.

2.2. Cultura Viva como laboratório institucional da prestação por objeto

A trajetória da Política Nacional de Cultura Viva constitui um antecedente decisivo para compreender a inflexão promovida pelo MROSC na centralidade do objeto e na prestação de contas orientada a resultados, dinâmica própria das demandas apontadas na agenda brasileira de políticas públicas de cultura. Criado em 2004, o Programa Cultura Viva partiu de uma inovação política fundamental: reconhecer iniciativas culturais já existentes nos territórios — e não apenas induzir projetos a partir de editais padronizados — como sujeitos da política pública. Essa "invenção institucional", nas palavras de Célio Turino, deslocou o eixo da ação estatal da oferta de produtos culturais para o fortalecimento de processos comunitários, redes culturais e dinâmicas simbólicas enraizadas (CALABRE; REBELLO, 2014).

Ao proporcionar movimentos políticos de reconhecimento da diversidade territorial como valor e não como problema, o Cultura Viva proporcionou um processo de reconhecimento, promoção e proteção da diversidade cultural brasileira, nos moldes

do apontado na Conferência da Unesco de 2025[6] (aprovada posteriormente), mas também e provavelmente na mesma medida, deixou evidente a necessidade de repensarmos instrumentos de operação e diálogo entre o Estado e organizações da sociedade civil, tensionando diretamente o aparato jurídico-administrativo vigente.

Conforme levantou a primeira avaliação do Programa realizada pelo IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada a pedido do Ministério da Cultura, a prestação de contas era vista pelos gestores das organizações envolvidas como um dos três problemas mais graves enfrentados na gestão dos Pontos (SILVA; ARAÚJO, 2010). Embora tenha operado, em seus primeiros anos, sob o regime tradicional de convênios e sob a égide da Lei nº 8.666/1993, sua lógica programática já apontava para a necessidade de uma prestação de contas centrada na realização do objeto cultural e em seus efeitos comunitários. Vale enfatizar que o descompasso entre espírito da política pública que reconheceu os Pontos de Cultura e os instrumentos existentes para sua gestão proporcionou o que José Marcio Barros e Paula Ziviani (2011) chamaram de "ambiguidade perversa", pois ao mesmo tempo em que a ação política proporcionou reconhecimento, a experiência trouxe insegurança e consequências graves a algumas organizações da sociedade civil.

O que estava posto entre o espírito da agenda e a operação da política era que a heterogeneidade dos Pontos de Cultura, suas formas organizativas plurais e a centralidade dos vínculos locais não caminhavam conforme os modelos de controle baseados exclusivamente na conferência de notas fiscais e na padronização de insumos. Como analisam Calabre e Lima (2014), o Cultura Viva funcionou como um campo de experimentação institucional, revelando tanto a potência de uma política cultural de base comunitária quanto os limites estruturais do Estado para operá-la com instrumentos convencionais. Ou como posto posteriormente por Lima e Rodrigues, a experiência de gestão do "conceito Cultura Viva" contribuiu para uma espécie de re-invenção do

[6] UNESCO, *MONDIACULT 2025 – World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development*, realizada em Barcelona de 29 de setembro a 1º de outubro de 2025, organizada com foco em direitos culturais, diversidade cultural e papel das políticas culturais no desenvolvimento sustentável. https://www.unesco.org/en/mondiacult?hub=171169

Estado (LIMA, RODRIGUES, 2024), ao problematizar a agenda programática e os limites operacionais para alcançá-la.

Nesse sentido, é pertinente reconhecer que há uma simbiose evidente entre a experiência de gestão do então Programa Cultura Viva e a lógica posteriormente sistematizada pelo Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil - MROSC. De fato, a própria institucionalização Programa em Política Nacional Cultura Viva, que culminou com a aprovação da lei 13.018 de 2014, caminhou pari passu com a tramitação da lei de criação do MROSC, a lei 13.019 também de 2014.

Neste sentido, ambas as normativas apostam na criação de instrumentos simplificados para a descentralização de recursos: o Termo de Compromisso Cultural (lei 13.018-2014) e o Termo de Colaboração (lei 13.019-2014). Ambos os instrumentos direcionam para uma descentralização de recursos mais simplificada, o fim da contrapartida por parte da entidade da organização civil e a simplificação da prestação de contas. Neste último caso, o foco sai de uma prestação de contas físico-financeira para uma avaliação de cumprimento de objeto em primeira análise. Tal mudança corrobora com a visão de que a prioridade deve ser a realização do objeto pactuado e não apenas a regularidade formal dos gastos — o que já estava presente na experiência concreta dos Pontos de Cultura.

Paralelamente a esse movimento, surgiram experiências pioneiras de transparência voltadas a traduzir políticas culturais em linguagem pública acessível. Destacamos algumas delas, como por exemplo: a criação do software Mapas Culturais, pela Rede de Cultura Digital e sua posterior implementação no Ministério da Cultura, no final de 2015. O Mapas colabora ao dar publicidade e visibilidade para organizações da sociedade civil, então participantes do Programa Cultura Viva. Outra experiência relevante, realizada ainda em 2013, é o desenvolvimento de um protótipo de portal da transparência aplicado aos objetos frutos do contrato do Laboratório de Cultura Digital, que estava em sua primeira edição e buscava organizar informações sobre ações, territórios e redes de forma inteligível. Em 2016, o projeto Desafio da Transparência aprofundou essa perspectiva ao experimentar metodologias de publicização que superassem a lógica meramente documental. Essas experiências no campo da cultura,

articulando cultura digital, participação social e gestão pública — contribuíram para a concepção do Portal da Transparência dos Comitês de Cultura no âmbito do PNCC, demonstrando que a inovação tecnológica esteve ancorada em um percurso político anterior.

Essa trajetória não pode ser compreendida como simples aprimoramento técnico. À luz da perspectiva de Dagnino (2002), trata-se de uma disputa concreta por um projeto democrático de Estado. Ao afirmar a legitimidade das práticas culturais comunitárias e ao tensionar os instrumentos tradicionais de controle, o Cultura Viva colocou em questão a própria gramática administrativa do poder público. A experimentação institucional ali realizada evidenciou que transparência e prestação de contas são campos de conflito sobre critérios de reconhecimento, distribuição de poder e definição de legitimidade. Nesse sentido, o Cultura Viva operou como laboratório político e institucional da prestação por objeto, preparando o terreno para que o MROSC pudesse generalizar essa lógica para além do campo cultural — ainda que, como se verá, a disputa sobre seus sentidos permaneça aberta.

3. O PORTAL DA TRANSPARÊNCIA DO PNCC COMO ESTUDO DE CASO

3.1. Objeto, método e material analisado

O Portal da Transparência dos Comitês de Cultura constitui o principal objeto empírico deste artigo. Desenvolvido no âmbito do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC), o Portal foi concebido como ambiente público de sistematização e publicização das ações executadas pelas organizações da sociedade civil em parceria com o Ministério da Cultura, por meio de Termo de Colaboração firmado sob o regime do MROSC.

O caso é exemplar porque concentra, em um único dispositivo, as principais tensões analisadas nas seções anteriores: a centralidade do objeto, a disputa sobre critérios de comprovação, a tensão entre padronização administrativa e diversidade territorial e a redefinição dos sentidos da transparência. O Portal não apenas divulga informações; ele organiza a própria arquitetura da prestação de contas por objeto,

estruturando categorias, tipologias e indicadores que materializam uma determinada leitura do que é a política pública.

Metodologicamente, a análise combina: (i) exame das normativas do MROSC e do PNCC; (ii) leitura dos formulários e orientações de prestação de contas utilizados durante a execução do programa; (iii) análise dos relatórios anuais submetidos pelas organizações executoras; e (iv) sistematização crítica da experiência institucional de concepção e implementação do Portal, com base no envolvimento direto do autor no processo. Trata-se, portanto, de um estudo de caso instrumental, cujo objetivo é compreender como um dispositivo técnico se torna arena de disputa político-institucional no interior do Estado.

3.2. O que o Portal entrega: do controle contábil à inteligibilidade social

Diferentemente de portais tradicionais de transparência, centrados na exposição de valores empenhados, notas fiscais e documentos administrativos, o Portal da Transparência do PNCC estrutura-se a partir da execução do objeto. Sua arquitetura organiza as informações segundo dimensões substantivas da política: tipos de ação realizados, territórios alcançados, processos formativos desenvolvidos, articulações em rede, públicos impactados e organizações envolvidas.

O deslocamento é relevante. A comprovação deixa de se concentrar exclusivamente na regularidade da despesa para priorizar a demonstração pública daquilo que foi realizado no território. O Portal explicita, por exemplo, quais ações se enquadram nos três eixos do programa — Mobilização e Redes; Formação e Apoio Técnico; Comunicação —, como essas ações se articulam e quais públicos foram alcançados. A prestação de contas, nesse desenho, é traduzida em linguagem inteligível para além do controle interno, permitindo que cidadãos, pesquisadores e agentes culturais compreendam o alcance da política.

Essa reorganização não elimina a dimensão financeira, mas a reposiciona. A despesa passa a ser meio para viabilizar uma ação que precisa ser descrita, classificada e publicizada. A transparência, assim, aproxima-se de uma dimensão substantiva: não se limita a “quanto foi gasto”, mas avança para “o que foi feito”, “com quem” e “onde”. É

nessa mudança de foco que o Portal reconfigura, na prática, a prestação de contas por objeto prevista no MROSC.

3.3. O Portal como infraestrutura de dados: a potência analítica para a política pública

Ao organizar a execução em categorias estruturadas, o Portal ultrapassa a função de vitrine institucional e assume o papel de infraestrutura de dados da política pública. No caso do Comitê de Cultura do Paraná(como em todos os outros 23 portais), por exemplo, o painel de indicadores permite visualizar tipologias de ação (oficinas formativas, encontros territoriais, mutirões culturais, articulações interinstitucionais), públicos alcançados (incluindo grupos tradicionais e populações historicamente sub-representadas), municípios contemplados e a distribuição das ações segundo as Regiões Imediatas Prioritárias (RIMPs).

A categorização por porte das ações — P (aproximadamente 40 participantes), M (cerca de 100) e G (em torno de 300) — permite relacionar número de atividades e alcance efetivo de público, qualificando a leitura das metas pactuadas no Termo de Colaboração. Da mesma forma, a explicitação da arquitetura em rede — distinguindo a OSC celebrante (OSC Mãe) das OSCs parceiras formalizadas por Termo de Atuação em Rede (TAR) — torna visível a capilaridade territorial da política e a distribuição de responsabilidades na execução.

Essa estruturação possibilita perguntas que não seriam formuláveis em um modelo estritamente documental: quais territórios receberam maior concentração de ações? Há municípios ou regiões com baixa cobertura? Qual eixo do programa apresenta maior capilaridade? As ações de formação estão acompanhadas de atividades socioculturais? Qual é o alcance real da política em termos de público? O Portal, assim, converte registros administrativos em base analítica para avaliação de política pública.

A tese aqui é clara: ao transformar execução em dado estruturado, o Portal amplia a capacidade pública de análise, oferecendo matéria-prima para planejamento, correção de rumos e debate federativo. Transparência deixa de ser apenas controle retrospectivo e passa a ser condição para inteligência institucional.

3.4. O Portal como objeto político no interior do MROSC

Se o Portal amplia a inteligibilidade da política, ele também explicita tensões. A primeira delas diz respeito à cultura burocrática do Estado. A tradição administrativa brasileira, marcada por forte aversão ao risco e centralidade do documento, tende a privilegiar evidências formais em detrimento da análise processual. Nesse contexto, a proposta de comprovação orientada ao objeto pode ser percebida como flexibilização excessiva ou ameaça à segurança jurídica. A tensão entre "cultura do documento" e "cultura do processo" emerge como obstáculo recorrente à consolidação de modelos orientados a resultados.

A segunda tensão se manifesta no interior do próprio Executivo. Ao longo da implementação do PNCC, os formulários de prestação de contas e as orientações técnicas passaram por ajustes, complementações e reinterpretações. Divergências entre gestores sobre o que deveria ser considerado parte do objeto, como classificar determinadas atividades ou quais evidências seriam suficientes para comprovação revelaram que o MROSC não é aplicado de forma homogênea. A definição do objeto e de seus critérios de validação mostrou-se campo de negociação contínua.

Essas instabilidades não indicam falha normativa, mas evidenciam que a implementação do MROSC é processo político. A transparência por objeto não se decreta por lei; ela se constrói na prática, por meio de diálogo, aprendizagem institucional e pressão social. Como sugere Dagnino (2002), os arranjos participativos e as formas de parceria são arenas de disputa entre projetos de Estado. No cotidiano da gestão, essa disputa se expressa na definição de categorias, na aceitação — ou não — de determinadas evidências e na interpretação do que constitui resultado legítimo.

O Portal, nesse sentido, torna-se objeto político porque cristaliza essas escolhas. Ao estabelecer tipologias, critérios e indicadores, ele consolida uma determinada gramática de reconhecimento. Disputar o Portal é disputar os sentidos da transparência no interior do MROSC.

3.5. Implicações para o futuro do PNCC e o Sistema Nacional de Cultura

A consolidação do Portal da Transparência do PNCC cria condições objetivas para qualificar o futuro da política cultural. A existência de dados estruturados sobre ações, públicos, territórios e redes possibilita análises comparativas entre estados, identificação de vazios territoriais, avaliação de desempenho por eixo programático e fortalecimento do planejamento federativo.

Essa base de evidências é estratégica para o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Ao permitir leitura integrada da execução territorial, o Portal contribui para uma governança mais articulada, reduzindo a fragmentação informacional e ampliando a coerência entre políticas federais, estaduais e municipais. Não se trata, aqui, de discutir o desenho de um próximo ciclo do PNCC, mas de afirmar que a existência de dados consolidados torna esse debate possível em bases substantivas.

Assim, o Portal se afirma como legado institucional do programa: uma infraestrutura pública de dados que fortalece a accountability democrática e amplia a capacidade do Estado e da sociedade civil de analisar, criticar e aprimorar a política cultural. Entre controle e democracia, ele demonstra que a transparência pode deixar de ser apenas instrumento de vigilância para tornar-se condição de inteligência pública e fortalecimento do pacto federativo na cultura.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1. Síntese da contribuição

Este artigo partiu de uma pergunta simples e politicamente densa: o que significa, na prática, prestar contas por objeto no interior do MROSC? Ao analisar o Portal da Transparência dos Comitês de Cultura como estudo de caso, foi possível demonstrar que a disputa entre controle burocrático e transparência substantiva não se resolve apenas no plano normativo. Ela se materializa em dispositivos concretos, como formulários, categorias, indicadores e plataformas públicas de dados.

A tese central sustentada ao longo do texto foi a de que o Portal opera como um dispositivo político-institucional. Ao organizar a execução da política cultural a partir

de ações, territórios, públicos e redes — e não apenas de documentos financeiros — ele reconfigura, na prática, a prestação de contas por objeto prevista no MROSC. Essa reconfiguração tensiona a cultura administrativa tradicional, ainda fortemente ancorada na lógica documental, e desloca o debate sobre transparência para o campo da inteligibilidade social e da análise de resultados.

O caso do PNCC evidencia que o MROSC não é apenas um marco jurídico, mas um campo de disputa cotidiana sobre critérios de reconhecimento, formas de comprovação e sentidos da accountability. O Portal não elimina essa disputa; ele a explicita. E, ao explicitá-la, abre espaço para que a transparência deixe de ser apenas mecanismo de vigilância e passe a ser instrumento de fortalecimento democrático.

4.2. A potência dos dados para a accountability e a análise de políticas públicas

Uma das principais contribuições do estudo reside na demonstração de que o Portal não é apenas uma ferramenta de divulgação, mas uma infraestrutura de dados da política cultural. Ao sistematizar informações sobre tipologias de ação, territorialização, públicos alcançados, articulação em rede e porte das atividades, ele produz uma base estruturada que permite análises que vão além do cumprimento formal das metas.

Essa base de dados transforma a transparência em matéria-prima para o controle social e para a avaliação de políticas públicas. Permite identificar desigualdades territoriais, padrões de execução, vazios de cobertura e potencialidades de articulação. Permite, sobretudo, que a sociedade civil, pesquisadores e gestores formulem perguntas qualificadas sobre a política: onde chegou? Quem foi alcançado? Que eixos foram mais efetivos? Que territórios permanecem à margem?

Nesse ponto, é fundamental destacar que dados e indicadores não são acessórios técnicos, mas condições estruturantes de uma accountability substantiva. A consolidação de políticas públicas democráticas exige não apenas transparência formal, mas a produção de informações inteligíveis e comparáveis, capazes de sustentar processos de avaliação, participação e deliberação qualificada. Sem dados organizados, a transparência tende a se reduzir a acúmulo documental; com dados estruturados, ela se converte em ferramenta de análise e aprendizado institucional.

O Portal da Transparência do PNCC, nesse sentido, inaugura uma possibilidade concreta de articulação entre prestação de contas por objeto e produção de indicadores de política pública. Ele amplia a capacidade do Estado de aprender com sua própria execução e fortalece o controle social ao oferecer evidências acessíveis e sistematizadas.

4.3. O desafio político-pedagógico

Se a análise demonstrou a potência do Portal, também evidenciou os limites e tensões do processo. A implementação do MROSC é atravessada por resistências institucionais, aversão ao risco e disputas internas sobre critérios e interpretações. A superação dessas tensões não depende exclusivamente de ajustes normativos, mas de um processo político-pedagógico.

De um lado, a sociedade civil precisa manter pressão qualificada por reconhecimento de suas práticas e por consolidação da prestação por objeto como princípio democrático. De outro, o Estado precisa abrir-se a um processo de aprendizagem institucional, capaz de operar uma nova gramática de parceria que reconheça processos, territórios e resultados sociais como evidências legítimas.

À luz da perspectiva de Dagnino, essa tensão não é um desvio, mas expressão da disputa entre projetos de Estado. A consolidação de uma transparência orientada à inteligibilidade social exige negociação, pactuação e construção de confiança mútua. Trata-se menos de flexibilizar o controle e mais de redefinir seus critérios, alinhando-o à efetividade das políticas públicas e à diversidade da sociedade civil.

4.4. Agenda futura de pesquisa

O estudo abre um conjunto de desdobramentos analíticos que não puderam ser aprofundados neste artigo. Entre eles, destacam-se: (i) a genealogia política do MROSC como resultado de coalizões e disputas institucionais; (ii) o Cultura Viva como laboratório histórico da prestação por objeto; (iii) os efeitos territoriais diferenciados dos instrumentos jurídicos do MROSC; (iv) a cultura de controle como dimensão

sociológica do Estado; e (v) o papel das infraestruturas digitais na construção de novas formas de governança pública.

Ao concentrar-se no Portal da Transparência do PNCC, este artigo buscou demonstrar que a disputa entre controle e democracia não é abstrata: ela se materializa em plataformas, categorias e indicadores. Ao transformar execução em dado público estruturado, o Portal contribui para fortalecer a accountability democrática e ampliar a capacidade coletiva de analisar, criticar e aprimorar a política cultural. Entre o controle e a democracia, a transparência permanece em disputa — e é justamente nessa disputa que se decide o futuro das parcerias entre Estado e sociedade civil no Brasil.

REFERÊNCIAS

BARROS, José Márcio; ZIVIANI, Paula. O Programa Cultura Viva e a Diversidade Cultural. In.: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia. (org) **Pontos de cultura**: olhares sobre o Programa Cultura Viva. Brasília : Ipea, 2011.

BRASIL. **Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993.** Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 22 jun. 1993.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014.** Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 23 jul. 2014.

BRASIL. **Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014.** Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 1º ago. 2014.

BRASIL. **Lei nº 14.133, de 1º de abril de 2021.** Lei de Licitações e Contratos Administrativos. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 1º abr. 2021.

BRASIL. Secretaria-Geral da Presidência da República; Advocacia-Geral da União; Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. **Manual do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC**: do planejamento à prestação de contas. Brasília, 2025.

CALABRE, Lia; REBELLO, Deborah. Do do-in antropológico à política de base comunitária: 10 anos do Programa Cultura Viva. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 6–25, 2014.

DAGNINO, Evelina. **Sociedade civil e espaços públicos no Brasil.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GIFE – Grupo de Institutos, Fundações e Empresas. **Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil: avanços e desafios.** São Paulo: GIFE, 2020.

HOLANDA, Bruna de Morais; MENDONÇA, Patrícia Maria Emerenciano de. Governança e coprodução no Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil. **Revista do Serviço Público**, Brasília, v. 73, n. 2, p. 401–427, 2022.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Avaliação do Programa Cultura Viva.** Brasília: IPEA, 2011.

LIMA, Deborah Rebello; RODRIGUES, Luiz Augusto Fernandes. Cultura Viva - 20 anos: uma análise da trajetória entre programa, política e conceito em políticas públicas de cultura. PragMATIZES - **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, *[S. l.]*, v. 14, n. 26, p. 29–57, 2024. Disponível em: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/63904. Acesso em: 9 fev. 2026.

LOPES, Laís de Figueirêdo. **O Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil e a construção de novos paradigmas de parceria entre Estado e sociedade civil no Brasil.** Brasília: Secretaria-Geral da Presidência da República, 2017.

MENDONÇA, Patrícia Maria Emerenciano de; FALCÃO, Maria Tereza Leme Fleury. **Prestação de contas orientada a resultados no âmbito do MROSC.** Brasília: Secretaria-Geral da Presidência da República, 2016.

MENDONÇA, Patrícia Maria Emerenciano de et al. Uma década do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil e as parcerias no Brasil. **Revista do Serviço Público**, Brasília, v. 76, n. 1, 2025.

OLIVEIRA, Gleise. **O Programa Cultura Viva e os desafios da gestão pública da cultura:** Estado, sociedade civil e políticas culturais. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SILVA, Frederico Araújo Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery. **Cultura viva** : avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília : Ipea, 2010.

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

A TERRITORIALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NA BAHIA: MEDIAÇÃO CULTURAL E COPRODUÇÃO NO PROGRAMA NACIONAL DOS COMITÊS DE CULTURA

Barbara Luana de Menezes[1]
Marcele Santos da Silva[2]
Suely Aldir Messeder[3]

RESUMO:
O artigo analisa a territorialização do Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) a partir da atuação dos Agentes Territoriais de Cultura (ATCs), focalizando como a política cultural se concretiza nos territórios. O objetivo é compreender de que modo a descentralização proposta pelo programa se realiza por meio da mediação situada entre Estado e sociedade civil. A fundamentação teórica apoia-se na perspectiva da pesquisa encarnada e nos saberes situados, entendendo que a política pública se efetiva em relações concretas atravessadas por corpo, memória e território. A análise evidencia que a mediação cultural opera como prática relacional de tradução institucional, formação e construção de redes. Vimos que a territorialização do PNCC não decorre apenas do desenho institucional, mas da coprodução cotidiana entre normas e contextos locais.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural; PNCC; Mediação cultural; saberes situados; Descentralização

1. INTRODUÇÃO

Entre 2019 e 2022, o campo cultural brasileiro atravessou um período de profunda fragilização institucional. A extinção do Ministério da Cultura (MinC), a desestruturação de suas políticas e a fragilização orçamentária produziram um cenário de descontinuidade e esvaziamento da cultura como direito. Como observa Rubim

[1] Atriz, pesquisadora e gestora cultural. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Difusão do Conhecimento (PPGDC/UFBA). Agente Territorial de Cultura no município de Paripiranga, sertão baiano pelo Programa Nacional dos Comitês de Cultura. (luamorkay@sertaovivo.org).
[2] Atriz, Professora de Teatro e Pesquisadora. Licenciada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia e Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Agente Territorial de Cultura da cidade de Salvador pelo Programa Nacional dos Comitês de Cultura. (cellysantos14@gmail.com)
[3] Bolsista de Produtividade PQ/CNPQ. Prof. Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento/UFBA. Doutora em Antropologia pela Universidade Santiago de Compostela validado no Brasil pela Universidade Federal da Bahia. (suelymesseder@gmail.com).

(2023), consolidou-se nesse intervalo uma ofensiva marcada pela deslegitimação simbólica do setor e por práticas de desmonte que atingiram diretamente os instrumentos de participação social e territorialização das políticas culturais.

Com a recriação do MinC em 2023, no início do governo de Luís Inácio Lula da Silva, inaugura-se um movimento de recomposição institucional orientado pela democracia cultural, pela participação social e pela necessidade de restabelecer vínculos com os territórios. Vale Novais (2023) aponta que o contexto pós-desmonte revelou entraves, bloqueios e lacunas na diplomacia e na gestão cultural, reforçando a urgência de políticas que reativassem os canais de escuta e articulação entre Estado e sociedade civil. É nesse cenário que emerge o Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC), instituído pela Portaria nº 64, concebido como estratégia de descentralização e fortalecimento da presença do Estado no campo cultural por meio de articulações territoriais.

O texto não se dedica à análise normativa do PNCC, mas à atuação dos Agentes Territoriais de Cultura (ATCs) como mediadores político-pedagógicos nos territórios. O foco recai na experiência situada dessas agentes, buscando compreender como a política cultural ganha densidade nas práticas de mobilização, formação e construção de redes. Interessa examinar como a política se realiza e se transforma no encontro entre diretrizes institucionais e dinâmicas locais.

Para tanto, adota-se a pesquisa encarnada como perspectiva epistemológica e metodológica, inspirada na noção de saberes situados de Haraway (2009) e desenvolvida, no contexto baiano, por Messeder e Nascimento (2020). Essa abordagem compreende o conhecimento como produção implicada, atravessada por corpo, território, memória e responsabilidade ética. Nesse sentido, a gestão da política cultural envolve três dimensões interligadas: gestão da vida, gestão epistemológica e gestão organizacional.

Metodologicamente, a investigação articula abordagem qualitativa, autoetnográfica e cartográfica. A cartografia, conforme Alvarez e Passos (2009), implica habitar o território e acompanhar processos, compondo com suas forças. O

corpus empírico reúne diários de campo, memórias narrativas e registros institucionais de experiências em Paripiranga e na região metropolitana de Salvador.

A exposição organiza-se em três movimentos: o primeiro apresenta o desenho institucional do PNCC e a função político-pedagógica dos ATCs; o segundo examina as experiências territoriais; o terceiro propõe uma reflexão crítica sobre os deslocamentos produzidos por essa atuação. Compreende-se essa mediação como exercício ético e construção coletiva de uma política cultural territorializada.

Ao centrar a análise nos ATCs, busca-se contribuir para o debate sobre políticas culturais no Brasil, interrogando a efetividade da descentralização proposta pelo PNCC. Pretende-se compreender como a política se encarna nos territórios e quais transformações produz quando mediada por sujeitos implicados em sua realidade social.

2. O Programa Nacional dos Comitês de Cultura e a função político-pedagógica dos ATCs

Instituído em 2023, no contexto da reconstrução do Ministério da Cultura, o Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC) integra uma estratégia de descentralização e territorialização das políticas culturais. Seu desenho parte do reconhecimento de que a efetividade da política pública depende da construção de mediações entre Estado e sociedade civil. Tal perspectiva ganha relevância sobretudo em territórios marcados por desigualdades regionais, raciais e socioeconômicas.

Os Comitês de Cultura, implantados nas unidades federativas, configuram-se como instâncias de articulação entre coletivos culturais, gestores públicos e agentes locais. Contudo, é na figura do Agente Territorial de Cultura (ATC) que o Programa adquire maior dinamismo. Selecionados por edital com critérios de representatividade social, étnico-racial e de gênero, os ATCs atuam como mediadores político-pedagógicos entre diretrizes institucionais e realidades territoriais.

A centralidade da mediação indica que o PNCC opera não apenas como política distributiva, mas como política formativa. Inspirado na educação popular e nos círculos de cultura freireanos, o Programa valoriza a escuta horizontal e os saberes

locais. A formação dos ATCs, realizada com os Institutos Federais, articula cultura, políticas públicas e cartografia territorial, evidenciando que a territorialização exige compreensão crítica dos contextos.

Nesse sentido, a atuação dos ATCs ultrapassa a lógica operacional, envolvendo mobilização de redes, processos formativos e tradução de instrumentos normativos. Trata-se de uma mediação que demanda permanência, escuta qualificada e implicação ética com o território. Assim, seu trabalho não se reduz à difusão de informações, mas se configura como prática situada de gestão do conhecimento.

A análise dessa atuação, à luz da pesquisa encarnada, permite identificar três eixos da gestão do conhecimento no PNCC. O primeiro refere-se à gestão da vida, ao incidir sobre trajetórias e reconhecer identidades; o segundo à gestão epistemológica, relacionada à circulação de saberes situados; e o terceiro à gestão organizacional, que envolve arranjos institucionais e fluxos burocráticos que sustentam a política.

Esses planos não se dissociam, mas se articulam na prática cotidiana dos agentes. Ao organizar uma oficina, por exemplo, o ATC não apenas transmite normas, mas legitima repertórios culturais e incide nas condições de inserção de coletivos. Desse modo, gestão organizacional, epistemológica e da vida operam conjuntamente na territorialização da política cultural.

A compreensão dessa arquitetura institucional pode ser visualizada no fluxograma a seguir:

Figura 1: – Desenho Institucional do Programa Nacional dos Comitês de Cultura do MinC, 2023



Fonte: Autoria Própria.

O desenho institucional evidencia a articulação com os Institutos Federais, responsáveis pelo processo seletivo, gestão das bolsas e oferta do curso FIC na modalidade EaD. Essa parceria amplia a capilaridade do Programa e integra educação, cultura e formação cidadã. Trata-se de uma estratégia que articula dimensões indissociáveis da democratização cultural.

Conforme documentos do Ministério da Cultura (2024), a carga horária dos ATCs distribui-se entre formação, planejamento, mobilização territorial e sistematização das ações. A mobilização comunitária ocupa lugar central, envolvendo mapeamento cultural, comunicação e articulação de redes. Tal configuração indica que o PNCC aposta na presença territorial como eixo estruturante.

No plano federativo, os Comitês de Cultura operam como redes geridas pela sociedade civil, articuladas pelo Ministério da Cultura, com vistas à descentralização e ao fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura. Após seleção pública, cerca de 644 agentes foram mobilizados no país, sendo 44 na Bahia. Esses agentes são acompanhados por círculos de cultura quinzenais, que promovem trocas e aprendizagens.

A afirmação de que “o conhecimento sobre editais precisa ser popular” expressa um deslocamento relevante na política cultural. Historicamente, prevaleceram marcos normativos distantes das práticas culturais cotidianas (Calabre, 2007). Ao propor linguagem acessível e aproximação territorial, o PNCC busca reduzir a distância entre instrumentos de fomento e sujeitos culturais.

Contudo, a descentralização não elimina tensões. A atuação dos ATCs ocorre em contextos marcados por desigualdades, disputas simbólicas e precarização do trabalho cultural. A mediação territorial revela ambiguidades próprias das políticas contemporâneas, nas quais coexistem ampliação de direitos e racionalidades administrativas.

Ao delinear o quadro institucional do PNCC e a função dos ATCs, evidenciou-se que a política cultural depende de sujeitos implicados na construção de pontes entre

Estado e território. A próxima seção desloca o foco para as experiências vividas na Bahia. Examina-se, assim, como a política se encarna nas relações e negociações do cotidiano da mediação cultural.

3. Arte, território e descentralização cultural: experiências encarnadas de mediação cultural na Bahia

Nesta seção, assumimos a escrita em primeira pessoa como posicionamento epistemológico, reconhecendo que a política pública, ao se territorializar, se realiza em corpos, memórias e vínculos. Não se tratam de relatos ilustrativos, mas de experiências que evidenciam como a descentralização cultural se materializa de forma distinta conforme o território e sua história. A primeira experiência ocorre nas periferias de Salvador, articulada ao teatro negro e a coletivos urbanos, enquanto a segunda se inscreve no sertão de Paripiranga, exigindo alianças intersetoriais e reconhecimento das mulheres rurais. Em ambas, a política cultural se constrói na intersecção entre gestão da vida, epistemológica e organizacional.

3.1 Salvador: periferia, teatro negro e circulação de redes

Minha atuação como Agente Territorial de Cultura em Salvador não começou com o PNCC. Ela já estava em curso quando o Programa foi instituído. Durante anos, participei do mapeamento de fazedores e fazedoras de cultura nas periferias soteropolitanas. A inserção no PNCC não foi início, mas intensificação e reconfiguração institucional de uma prática que já se fazia presente.

Sou oriunda dos bairros Alto do Cabrito, Campinas de Pirajá e Marechal Rondon. Minha trajetória artística está profundamente vinculada ao Grupo de Teatro Novos Arteiros (GTNA)[4], cuja base é o teatro negro e comunitário voltado à formação cidadã. Foi nesse espaço que compreendi que arte é político-pedagógica e, ao assumir a

[4] Grupo de Teatro Novos Arteiros atua há 13 anos nas comunidades de Campinas de Pirajá e Marechal Rondon com formação cidadã de jovens das periferias de Salvador a partir da arte-educação, envolvendo o teatro negro e comunitário. Para saber mais, disponível em: https://www.instagram.com/novosarteiros/. Acesso em 07 de fev de 2026.

função de ATC, não cheguei como alguém externa, cheguei sendo parte da história coletiva daquele território.

Tecendo Caminhos: a política como tradução

O projeto “Tecendo Caminhos” nasceu da escuta. Em conversas recorrentes com artistas, emergiam sempre as mesmas inquietações: “não sei escrever projeto”, “não tenho portfólio”, “o edital é difícil de entender”. Percebi que a barreira não era ausência de produção cultural, mas distância entre a linguagem institucional e a linguagem da prática artística periférica.

Estruturei então encontros formativos com metodologia inspirada nos círculos de cultura freireanos[5]. As oficinas não se organizavam como aulas expositivas, mas como rodas de partilha. Iniciávamos perguntando: “O que vocês fazem? O que já realizaram? Como contam essa história?”. A partir daí, construíamos coletivamente a transposição da experiência para o formato exigido pelo edital.

A primeira edição, realizada em Campinas de Pirajá, reuniu representantes do Centro Cultural Mamulengo, da Associação Emília Machado, do Espaço Cultural E², da Banda Afrotumtum, do GTNA e do Centro de Referência Integral de Adolescentes. Ao sistematizarem suas trajetórias, muitos artistas verbalizavam surpresa: “Nunca tinha parado para organizar tudo isso”. O portfólio tornava-se não apenas documento, mas instrumento de reconhecimento de si.

A segunda edição, no Terreiro Ilé Àse Ohun Ìjìnlè Funfun, foi ainda mais simbólica. Discutir a PNAB dentro de um terreiro deslocou fronteiras históricas. A política pública atravessou um espaço ancestral de matriz africana, tradicionalmente marginalizado. Ali, a gestão epistemológica se fez explícita: o saber do terreiro não era objeto de validação externa, mas fundamento legítimo de produção cultural.

[5] Concebido em 1960 pelo educador Paulo Freire, os Círculos de Cultura, é uma metodologia de ensino-aprendizagem baseada no diálogo, horizontalidade e a troca de saberes, em contrapartida ao modelo conteudista de educação. Focado na conscientização, usa "temas geradores" da realidade dos educandos para desenvolver o pensamento crítico, unindo reflexão e ação para a transformação social.

Circuito Cultural Trilha das Raízes: descentralização como circulação

A minha atuação não permaneceu circunscrita a Salvador. A conexão com outros ATCs de diferentes regiões da Bahia[6] possibilitou a construção de uma rede que articulou os municípios de Morro do Chapéu e Irecê, na Chapada Diamantina, juntos desenvolvemos o Circuito Cultural Trilha das Raízes[7], realizado em outubro de 2025 entre esses municípios. A iniciativa constituiu o primeiro intercâmbio cultural organizado por ATCs no estado. O circuito foi estruturado em três dias de atividades formativas, encontros de partilha, debates sobre políticas públicas para a cultura, gestão cultural comunitária e a sustentabilidade dos projetos.

O Circuito Cultural Trilha das Raízes foi atravessado por visitas a espaços culturais que se transformaram em experiências de escuta e presença. Mais do que conhecer espaços, tratou-se de ouvir histórias de resistência que sustentam cada território. Entre os momentos vividos, a ida à comunidade quilombola de Gruta dos Brejões marcou-me de maneira singular. Localizada em área de proteção ambiental, na zona rural de Morro do Chapéu, a comunidade é reconhecida pela preservação cultural, pela tradição no artesanato e pelo desenvolvimento do Turismo de Base Comunitária (TBC). De acordo com relatos locais, a região detém aproximadamente 45 casas.

[6] ATCs que participaram da construção do projeto: Aragonez Fagundes (Irecê), Lívia Milena (Senhor do Bonfim), Nalanda Jesus (Bom Jesus da Lapa) e Vilebaldo de Jesus (Jacobina/Piemonte da Diamantina). Para conhecer os demais ATCs que atuam no estado da Bahia, disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pncc/pncc-1/MapaelistadeATCsBA28abr25.pdf Acesso em 06 de fev de 2026.

[7] Para conhecer mais do Circuito Cultural: https://www.youtube.com/watch?v=YQfoEtguQ7w. Acesso em: 08 de Fev. 2026.

Figura 2 (à esquerda): Matéria sobre o Circuito Cultural publicada pelo Correio do Sertão, segundo jornal mais antigo da Bahia, localizado em Morro do Chapéu/BA. Disponível em: https://jornalcorreiodosertao.com.br/.

Figura 3 (à direita): Oficina de escrita de projetos culturais de base comunitária na comunidade Quilombola de Gruta dos Brejões. Morro do Chapéu/BA.



Fonte: acervo pessoal

Ao chegarmos à comunidade, fomos acolhidos com generosidade pelas pessoas que ali vivem, levamos para repartição de troca de saberes uma oficina de escrita de projetos culturais de base comunitária, articulada as perspectivas dos editais do ciclo 2 da PNAB. A atividade aconteceu na associação de moradores, reuniu-se para participar do encontro, guias de turismo, artesãs e jovens em formação nas atividades culturais do território, muito emocionante perceber o quão os mais velhos se preocupam em ensinar as tradições culturais aos mais novos.

A ida à comunidade quilombola de Gruta dos Brejões marcou profundamente minha compreensão sobre descentralização. Localizada em área de proteção ambiental, na zona rural de Morro do Chapéu, a comunidade é reconhecida pela preservação cultural, pela tradição no artesanato e pelo desenvolvimento do Turismo de Base Comunitária (TBC). Ao chegar, fomos acolhidos com hospitalidade e firmeza. A oficina de escrita de projetos ocorreu na associação de moradores, reunindo guias de turismo, artesãs e jovens. A liderança comunitária relatou a luta pelo reconhecimento oficial do quilombo e pela implantação da cozinha comunitária. Sua fala revelava a densidade

política do território. Cada conquista havia sido resultado de enfrentamento burocrático e mobilização coletiva.

Ali, a pesquisa encarnada ganhou corpo. Não se tratava de observar uma comunidade, mas de dialogar com sujeitos históricos. A descentralização cultural se revelou como construção de rede entre periferias urbanas e territórios quilombolas, promovendo circulação de saberes e fortalecimento mútuo.

Ao retornar a Salvador, incorporei essas experiências às formações. A mediação passou a operar em dois níveis: fortalecer coletivos urbanos e articular redes interterritoriais.

3.2 Paripiranga: sertão, mulheres e alianças institucionais

Por ser oriunda do território e já desenvolver, há mais de quatro anos, um trabalho cultural como pesquisadora e docente por meio das ações socioculturais da Sertão Vivo Instituto Cultural[8], no município de Paripiranga, meu território de origem, o mapeamento do cenário cultural local já se encontrava em curso. O município, localizado no sertão baiano, interior do estado, integra a região imediata[9] de Cícero Dantas e apresenta características comuns a um território interiorano: ausência de equipamento cultural dedicado às atividades; festejos populares inseridos no calendário oficial; mas, em contraste, ausência de uma agenda que viabilize renda econômica para os artistas da região; estrutura administrativa da Secretaria de Cultura precária; inexistência de investimentos; e necessidade de um plano municipal de cultura.

[8] A Sertão Vivo Instituto Cultural é uma Organização da Sociedade Civil que atua como espaço educativo no sertão baiano, desenvolvendo projetos em cultura, educação, arte e memória. Suas iniciativas abrangem também a agroecologia, empreendedorismo feminino, tecnologia e inovação social, articuladas em rede para fortalecer as comunidades sertanejas. Apesar das adversidades, sua metodologia tem sido reconhecida por prêmios e projetos pioneiros. Para mais informações: https://teatroescolasertao.wixsite.com/sertaovivooficial e https://www.sertaomaria.org.br/ Acesso em 15 de fev de 2026.

[9] As regiões imediatas do IBGE são recortes territoriais que agrupam municípios articulados entre si por fluxos cotidianos, especialmente serviços, comércio e deslocamentos. No âmbito do Programa Nacional dos Comitês de Cultura, elas funcionam como unidades de organização territorial para planejar, articular e acompanhar ações culturais de forma mais próxima da dinâmica real dos municípios envolvidos, sobretudo, distante dos grandes centros.

Desde o início, estabeleci parceria estratégica com a Secretaria Municipal de Assistência Social (SEMAS) e com a Secretaria Municipal de Cultura (SECULT). Essa articulação intersetorial foi decisiva para que a política cultural dialogasse com as demandas sociais concretas do território, revelando que a gestão organizacional não é apenas burocrática, mas relacional.

#MulheresArtistasEmRede: memória, silenciamento e reconfiguração simbólica

O evento **#MulheresArtistasEmRede**, realizado em parceria com a SEMAS e a SECULT, condensou essa experiência. O primeiro dia do evento aconteceu na sede do CRAS — Centro de Referência de Assistência Social. O espaço, geralmente associado ao atendimento socioassistencial, foi reorganizado como palco. Não havia estrutura formal de espetáculo: montamos um cenário simples, cadeiras dispostas em semicírculo e um microfone compartilhado. Ainda assim, instaurou-se ali um território simbólico potente.

A plateia era composta majoritariamente por mulheres entre 50 e 80 anos, muitas delas participantes do Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV) e envolvidas em atividades teatrais. O que se anunciava como evento cultural transformou-se, progressivamente, em espaço de elaboração coletiva da memória.

Três mulheres assumiram o centro da cena e narraram suas próprias histórias. A cada fala, o silêncio tornava-se mais denso. As narrativas convergiam: infância marcada por pobreza extrema, trabalho precoce, casamento como destino inevitável, impedimento ao acesso à escolarização e episódios reiterados de violência doméstica.

A frase “engula o choro” apareceu repetidas vezes. Dita por pais, maridos ou familiares, funcionava como pedagogia do silenciamento. Se, no imaginário nacional, a expressão “mulher macho, sim sinhô” é evocada como símbolo de força sertaneja, ali ela revelou outra face: a naturalização da repressão emocional. Não chorar era exigência; suportar era virtude. Quando uma delas afirmou: “meu pai não queria que eu estudasse porque o casamento era uma sentença”, outras imediatamente assentiram com

a cabeça. A frase ecoou no espaço como memória compartilhada. A figura paterna emergiu como dispositivo de controle sobre o corpo feminino e seus projetos de vida.

Naquele momento, compreendi que a política cultural estava operando no plano mais profundo da gestão da vida. O palco improvisado tornou-se dispositivo de reconfiguração simbólica. Ao narrar suas histórias publicamente, aquelas mulheres deslocavam a experiência do âmbito privado para o espaço coletivo. O que antes era vivido como destino individual passou a ser reconhecido como estrutura social.

Do ponto de vista freireano, instaurou-se ali um círculo de cultura em sua forma mais concreta. Não partimos de conceitos abstratos, partimos da experiência vivida. A cada relato, emergia um movimento de conscientização: reconhecer a violência não como falha pessoal, mas como expressão histórica de desigualdade. A escuta foi ativa e partilhada. Houve lágrimas, mãos que se tocaram, risos nervosos que romperam o peso das memórias. Algumas mulheres, inicialmente retraídas, complementaram com suas próprias histórias. O reconhecimento de si nas narrativas das outras produziu fortalecimento coletivo visível.

Outro elemento central foi o papel da educação nas trajetórias de superação. Todas destacaram que o acesso tardio à escolarização foi ponto de inflexão. Tornaram-se professoras, lideranças comunitárias, articuladoras culturais. Ao ocuparem o palco naquele dia, reinscreviam-se não mais como vítimas, mas como mulheres mobilizadoras de suas comunidades. Enquanto mediadora, minha atuação consistiu em sustentar o espaço de escuta. A pesquisa encarnada se fez presente na medida em que meu próprio corpo, atravessado por experiências sertanejas, vibrava com aquelas narrativas. Eu não observava à distância; partilhava o campo afetivo e histórico que ali se revelava.

A parceria com a Secretaria Municipal de Assistência Social foi decisiva. O CRAS, tradicionalmente espaço de política social, tornou-se palco de política cultural. Essa articulação revelou a dimensão organizacional da descentralização: integrar políticas públicas, romper compartimentalizações e criar convergências institucionais.

Ao final do encontro, não houve aplauso convencional. Houve abraços demorados e a celebração com a entrega dos certificados de participação homenageando-as. Algumas mulheres permaneceram sentadas, como se reorganizassem suas memórias após expô-las. Aquele primeiro dia não foi apenas evento cultural, foi rito simbólico porque transformou o CRAS em espaço de dignificação da experiência feminina sertaneja.

Figura 4 (à esquerda): #MulheresArtistasEmRede realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Assistência Social, Secretaria Municipal de Cultura com as mulheres da melhor idade.

Figura 5 (à direita): Realizado em parceria com os estudantes e professores do EPJAI Campo.



Fonte: acervo pessoal

No segundo dia, conforme indicado na Figura 4 (à direita), reunimo-nos no terreiro da escola rural com estudantes da EJA Campo. Ao abordar a xenofobia e compartilhar minha experiência em São Paulo — quando fui confundida com babá, tive meu nome alterado e fui reduzida ao estereótipo do sotaque nordestino — expus meu próprio corpo como campo de análise. A partir desse gesto de pesquisa encarnada, outras narrativas emergiram. Encerramos com a apresentação de uma peça teatral que tematizava violência doméstica e abandono paterno, evidenciando a arte como linguagem crítica e forma de elaboração da experiência.

Ao longo desses dois dias, o que se configurou foi mais do que um evento cultural: instaurou-se um território de reconhecimento, circulação de memórias e

produção coletiva de sentido. A política cultural, quando encarnada, não se limita à promoção de atividades artísticas; ela pode operar como dispositivo de reconfiguração subjetiva e histórica.

4. Síntese das experiências

As duas trajetórias revelam que a descentralização cultural se efetiva na mediação encarnada. Em Salvador, ela se manifesta na tradução institucional e na circulação entre periferias e quilombos. Em Paripiranga, ela se realiza na articulação intersetorial e na criação de espaços de reconhecimento para mulheres e jovens.

A política cultural, quando mediada por sujeitos implicados, deixa de ser norma abstrata e se converte em prática relacional. É na escuta, na partilha e na construção de redes que a descentralização se torna viva.

Considerações finais: rigor e sutileza desde a perspectiva encarnada

Ao concluir, retomamos o objetivo do artigo — compreender a territorialização do PNCC a partir da atuação das ATCs —, destacando que a perspectiva encarnada não é adorno metodológico, mas lente analítica da política em situações concretas. A mediação não constitui um “entre” neutro, sendo uma prática situada no contato entre dispositivos institucionais e mundos sociais. Nesse processo, linguagem, tempo, confiança e reconhecimento operam como condições da própria política.

Nesse quadro analítico, a noção de gestão encarnada do conhecimento articula três dimensões interdependentes. A gestão da vida refere-se aos efeitos da política sobre trajetórias e possibilidades de ação, enquanto a gestão epistemológica envolve a circulação e legitimação de saberes locais, tensionando hierarquias. Já a gestão organizacional compreende os arranjos institucionais que sustentam a implementação da política, dimensões que se entrelaçam no cotidiano da mediação.

Nessa chave, falar em gestão encarnada do conhecimento não reduz a análise ao plano biográfico, mas reconhece que a circulação de informações depende de suportes relacionais que integram a própria política. A política cultural não se efetiva

apenas por normativas, mas por processos de tradução e acomodação recíproca. Nesse movimento, as ATCs tornam o Estado compreensível no território e o território legível para o Estado.

As experiências descritas no artigo evidenciam duas modulações desse trabalho. Em Salvador, a atuação se ancora em redes culturais e em uma pedagogia que desloca artistas da posição de "beneficiários" para sujeitos de saber; em Paripiranga, a mediação exige aproximações graduais e construção de confiança. Em ambos os casos, a política se afirma como prática relacional, avançando com o vínculo e se fragilizando sem ele.

Dessa forma, a perspectiva encarnada indica que a territorialização do PNCC não é mero desdobramento espacial, mas um processo de coprodução. Instrumentos e sentidos são ajustados na interação, e as ATCs performam a política em atos cotidianos de tradução e negociação. O que emerge é a política pública como acontecimento situado, dependente de condições materiais e simbólicas.

Por fim, o artigo indica que fortalecer o PNCC implica cuidar do que permanece invisível: o trabalho de mediação, seus tempos e efeitos. Sustentar a política é sustentar as condições de sua encarnação, como formação continuada e dispositivos sensíveis ao território. É nessa atenção ao miúdo da política, com rigor, que se preserva sua potência democratizante.

Referências bibliográficas

BRASIL, Ministério da Cultura. Programa Nacional dos Comitês de Cultura (PNCC), 2025. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/pncc Acesso em 20 de fev de 2026.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 131-149.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação – UFBA. Salvador, Bahia, 2007.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido.** São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 245.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p 7-41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 20 fev. 2026.

MESSEDER, S; NASCIMENTO, C. **Pesquisador(a) encarnado(a): experimentações e modelagens do saber fazer das ciências.** – Salvador, EDUFBA, 2020.

NASCIMENTO, C. G. ; **MESSEDER, S. A.** . Gestão Encarnada do Conhecimento científico acadêmico: emergências de um conceito. In: Ana Maria Ferreira Menezes; Maria de Fátima Hanaque Campos, Silvar Ferreira Ribeiro, Tiago Santos Sampaio. (Org.). Gestão do Conhecimento e Aprendizagens Colaborativas: perspectivas multidiscipinares. 01ed.: , 2024, v. 01, p. 45-80.

MESSEDER, S. A.. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. In: Heloísa Buarque de Holanda. (Org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. 01ed.Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, v. 01, p. 155-171.

RUBIM, A. A. C. **Políticas e Gestores Culturais para um novo Brasil**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação n° 17 – Dossiê “Os novos desafios e perspectivas da Gestão Cultural”, 2023. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/revista-docentro-de-pesquisa-e-formacao-no-17-dossie-os-novos-desafios-e-perspectivas-dagestao-cultural/ Acesso em 5 de fev de 2026.

VALE NOVAIS, Bruno do. **Entraves internos, autobloqueios internacionais: um olhar sobre a diplomacia cultural do Brasil no período 2017-2022**. (Tese de Doutorado). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia – 2023. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39139 Acesso em 31 de jan de 2026.

Notícias

BRASÍLIA, Ministério da Cultura. **Começa em Brasília o Encontro do Programa Nacional dos Comitês de Cultura**. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/comeca-em-brasilia-o-encontro-do-programa-nacional-dos-comites-de-cultura Acesso em 5 de fev de 2026.

MESA XXVII

Trabalhadores da cultura

2019

IMPRESSÕES SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS NO RIO DE JANEIRO

Ana Lúcia Pardo[1]

RESUMO:
O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise em torno da situação atual das políticas culturais no Rio de Janeiro, a fim de identificar possíveis avanços, fragilidades, desafios e sugestões para reverter possíveis problemas, com base na escuta de diferentes impressões coletadas no campo cultural. Utilizamos o estudo de caso como metodologia, a partir de entrevistas realizadas com trabalhadores/as de diversos segmentos culturais, representantes de sindicatos, cooperativa e colegiados setoriais. As duas principais políticas públicas estruturantes de cultura foram bastante evidenciadas, seja a política dos Sistemas Nacional, Estadual e Municipal de Cultura, ressaltando a importância de garantir orçamento, participação e controle social, com devido cumprimento do pacto federativo e o compromisso estabelecido entre governo e sociedade, seja na direção de reforçar os Pontos e Pontões de Cultura com a Política Nacional Cultura Viva.

PALAVRAS-CHAVE: Impressões, Políticas culturais, Trabalhadores; Segmentos artísticos, Rio de Janeiro**.**

Como você avalia a situação atual das políticas culturais? Quais os principais avanços, problemas e necessidades que você destacaria nas políticas culturais no Rio de Janeiro, sobretudo no seu segmento artístico-cultural? Que soluções apontaria para reverter possíveis problemas? Essas são as questões apresentadas nesse trabalho, que tem como objetivo avaliar acerca dos principais impactos, seja em termos de execução ou de ausência, das políticas culturais no Rio de Janeiro. Para tanto, utilizamos o estudo de caso como metodologia, a partir do levantamento de entrevistas, com perguntas abertas direcionadas para uma parcela de trabalhadores que atuam no audiovisual, circo, dança, teatro, música, artes visuais, culturas populares, literatura de cordel, dentre outros segmentos artístico-culturais, como também, representantes de colegiados setoriais, cooperativa, associação e sindicatos sediados no Rio de Janeiro. Segundo Robert Yin (2003), “as entrevistas representam uma fonte essencial de evidências para

[1] Atriz, jornalista, gestora cultural, professora. Pós-doutora em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF), doutorado e mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ). Assessora da Comissão de Cultura da ALERJ. Email: anapardo.teatralidade@gmail.com

estudos de caso, uma vez que a maioria delas trata de questões humanas (respondentes bem informados podem dar interpretações importantes para uma determinada situação)". (YIN, 2003).

Entrevistas com Trabalhadores e Trabalhadoras sobre as Políticas Culturais do Rio de Janeiro

A partir dos contatos estabelecidos e das três perguntas levantadas nesse trabalho, foi possível obter o retorno de quinze artistas, sendo alguns dirigentes de uma cooperativa, uma associação e três sindicatos, além de representantes de um colegiado setorial e dois conselhos, como também, de integrantes de dois fóruns, cujas impressões compartilhamos a seguir, contendo as referidas respostas recebidas, em torno da situação atual das políticas culturais no Rio de Janeiro.

Ao iniciarmos com o segmento do audiovisual, o técnico cinematográfico Caio Loures, que é membro da diretoria do Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC), aponta fragilidades e o que chama de contradições nas políticas culturais, no plano federal, que segundo ele, afetam trabalhadores, técnicos e artistas.

> Vivemos um cenário de contradições. No plano federal, há uma retomada estratégica da soberania cultural, mas a execução na ponta ainda falha em proteger o elo mais frágil: o trabalhador. As políticas atuais estão excessivamente voltadas para o fomento à produção e à entrega do "produto final", negligenciando o processo e as condições sob as quais esse conteúdo é gerado. A modernização tecnológica e o volume recorde de recursos não podem servir de cortina de fumaça para a precarização. Uma política cultural que não assegura a dignidade de técnicos e artistas é, em última análise, uma política de exclusão (LOURES, 2026).

Os problemas e os avanços, inicialmente mencionados por ele, referem-se mais aos recursos federais, mas também destaca problemas de gestão e fiscalização no Rio de Janeiro, com relação ao descumprimento das obrigações trabalhistas de técnicos e artistas, assim comoe a ausência de políticas de fomento estadual voltadas para pessoa

física, que resultam em profundos impactos na classe trabalhadora da cultura, retirando a proteção de seguridade social.

> O grande avanço foi a descentralização de recursos via leis Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc, mas o Rio de Janeiro enfrenta gargalos graves de gestão e fiscalização. O problema central na SECEC/RJ e nos municípios é a absoluta falta de controle e rigor na prestação de contas dos projetos fomentados. Observamos um desrespeito sistêmico às obrigações trabalhistas: técnicos e artistas são contratados à revelia da legislação que regula nossas profissões e ignorando as Convenções Coletivas de Trabalho firmadas pelos sindicatos. Além disso, há uma barreira burocrática excludente: a ausência de políticas de fomento para o fazedor de cultura pessoa física. Ao exigir que todo criador constitua uma empresa para acessar recursos, o Estado empurra o trabalhador para uma "pejotização" forçada, retirando dele a proteção da seguridade social e ignorando a natureza artesanal e independente de muitas iniciativas culturais (Ibidem, 2026).

Para evitar essa precarização no setor cultural, Loures sugere prioridades que passam pelo controle social, atualização regulatória e fomento à pessoa física.

> É imperativo condicionar a liberação de parcelas de recursos públicos à comprovação rigorosa do cumprimento das obrigações laborais e do respeito às Convenções Coletivas de Trabalho (CCTs) vigentes. Não se pode admitir que editais públicos financiem a precarização. Considero como prioridades:
> Controle social efetivo: Fortalecer o papel dos sindicatos na fiscalização direta dos contratos de produção e dos sets de filmagem em projetos financiados com recursos públicos. Atualização Regulatória: É urgente a atualização da legislação e normativas, assim como das funções na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), visando o amparo jurídico necessário para combater a pejotização e garantir que a seguridade social acompanhe as novas modalidades de trabalho na cultura. Fomento à Pessoa Física: Criar linhas de investimento desburocratizadas que reconheçam o trabalhador autônomo sem a obrigatoriedade do CNPJ, garantindo que o fomento chegue à base real da cultura brasileira (Ibidem, 2026).

A cineasta e atriz Cecília Lang, que fez parte da equipe de assistentes de direção do filme “Ainda Estou Aqui”, dirigido por Walter Salles, problematiza o que considera uma certa contradição, ao adotarem o uso das cotas nos editais, com a finalidade de ampliar o acesso e a inclusão de pessoas pretas e indígenas, segundo ela, estejam, de outro lado, resultando na exclusão daqueles que não se enquadram nesse recorte racial.

> Vejo políticas públicas baseadas em editais que priorizam a seleção de projetos propostos por iniciativas do povo preto e indígena, o que considero de grande importância para o desenvolvimento cultural do país. No entanto, lamento que essas políticas estejam se comportando de forma excludente em relação aos produtores que atuam na área há décadas e não se encaixam nesse recorte racial. São profissionais que ao longo de décadas enfrentaram e enfrentam enormes desafios para seguir produzindo cultura no Brasil. São produtoras e produtores que com ou sem recursos mantiveram e mantém a produção cultural brasileira viva e atualmente em muitos editais não se enquadram no recorte racial priorizado. Será preciso excluir para incluir? (LANG, 2026).

Em sua opinião, há projetos conduzidos por produtores que muitas vezes não são profissionais da área cultural, tendo sido contemplados por se encaixarem no recorte racial priorizado pelo edital.

> Nesse sentido, lamento que para priorizar a inclusão seja necessário abrir mão do mérito e do profissionalismo. Acredito em um caminho intermediário, não excludente, que some e não subtraia, que respeite e valorize os profissionais experientes e qualificados, fundamentais para o sucesso das produções, assim como invista em novos produtores, com a capacitação de profissionais e incentivo às suas produções. Acredito que dividir não é uma boa solução para a promoção de uma produção cultural igualitária (Ibidem, 2026).

Outro ponto levantado por Lang é a necessidade de políticas públicas para além dos editais de fomento que, em sua opinião, oferecem recursos tão baixos para o financiamento de produções culturais profissionais e com recortes seletivos focados em segmentos raciais específicos, que acabam precarizando a produção cultural. Nesse caso, destaca duas políticas culturais que considera exitosas no campo federal. “Em outras gestões do governo Lula e Dilma temos políticas públicas culturais de sucesso, como foram os Pontos de Cultura e o Fundo Setorial Audiovisual, iniciativas que revolucionaram a cena cultural no país de forma permanente” (LANG, 2026). Já no que se refere ao Rio de Janeiro, ela avalia que os editais seguem a mesma linha já mencionada, por não identificar praticamente nenhuma política pública de fomento voltada para a produção cultural permanente, colocando o setor cultural em situação precária. Considera que o trabalho cultural precisa ser de fato valorizado e a cidade do

Rio de Janeiro, por ser tão viva culturalmente, merece um olhar mais atento e criterioso voltado para a sua produção cultural.

> Um bom exemplo é o carnaval. Os blocos de rua e as escolas de samba, os reais responsáveis pelo sucesso do carnaval carioca, certamente recebem muito pouco enquanto marcas de bebidas e outras iniciativas privadas lucram pesado. Pensar formas de repasse desses valores para o setor de produção carnavalesco é urgente. A distribuição de recursos coerente é fundamental para a promoção de uma produção cultural saudável. Nós, agentes culturais, vivemos em constante instabilidade financeira, no entanto, todos consomem a cultura que produzimos, do filme na Netflix ao bloco de rua no carnaval, quem no Brasil vive sem? O trabalho cultural merece ser muito valorizado, com investimento e remuneração qualificada regular, uma estratégia estatal planejada, para transformar a cultura em um ativo econômico e diplomático global, como exemplarmente nos mostra a Coréia do Sul (Ibidem, 2026).

Para Lang, o caminho é fazer o estudo de iniciativas de sucesso, dentro e fora do Brasil, para que possam ser replicadas, assim como existem outras tantas na Europa, Irlanda e em outros países.

> Na França, por exemplo, vemos os intermitentes do espetáculo (*intermittent du spectacle*), um sistema francês de seguro-desemprego específico para artistas e técnicos de cinema, audiovisual e artes cênicas que permite que profissionais que trabalham de forma descontínua recebam auxílio financeiro durante períodos sem contrato, desde que comprovem 507 horas de trabalho em 12 meses. Outra iniciativa pioneira foi da Irlanda, que está tornando permanente, a partir de 2026, um programa de Renda Básica para as Artes (BIA), pagando cerca de €325 por semana (€1.400 - €1.500/mês) para 2.000 artistas selecionados, visando garantir suporte financeiro e criatividade, após um teste de três anos. O benefício visa apoiar artistas a se dedicarem exclusivamente à sua produção artística (Ibidem, 2026).

Nessa direção, ela avalia que o Brasil precisa tratar a sua cultura com mais seriedade. Para tanto, acredita que se faz urgente a criação de comissões e grupos de trabalho voltados para o planejamento, o estudo e o desenvolvimento de políticas públicas, de suporte financeiro permanente, para produtores culturais, assim como suportes permanentes destinados para a produção cultural no Brasil.

Já na avaliação do cineasta Noilton Nunes, que foi presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) no período de 1978-1980, “as políticas públicas

na área da cultura precisam ficar mais inteligentes e de fácil acesso, pois a maioria dos editais são de incentivo à tortura na cultura. Eu mesmo já desisti de participar de vários editais por causa da burocracia que não enxerga como os artistas vivem" (2026). Nunes problematiza os editais e aponta o que considera como possíveis caminhos para enfrentar os problemas no campo cultural no Rio de Janeiro na sua área do audiovisual.

> Cada vez mais será necessário estabelecer diálogos com a classe para que cheguemos a criar mecanismos que animem os artistas a participar dos editais. Os problemas que enfrentamos precisam de pessoas nas áreas governamentais que considerem o valor cultural como fontes de produção de bens que vão enriquecer o povo, com patrimônios históricos artísticos e culturais que atrairão as atenções para tornar o Rio de Janeiro como celeiro de luzes cinematográficas, musicais e de todas as manifestações culturais (NUNES, 2026).

Assim como Nunes, a atriz e palhaça Shirley Britto, do grupo Teatro de Anônimo, também concentra a sua crítica na execução dos editais e principalmente no aumento da verba destinada para a cultura, por parte de governos e prefeituras do Rio de Janeiro, precisando ir além dos recursos das leis emergenciais Aldir Blanc e Paulo Gustavo, que foram repassados pela União aos entes federados.

> Minha avaliação não é muito positiva. Apesar de termos conquistado a Lei Paulo Gustavo e a Lei Aldir Blanc, que deveriam somar e impulsionar a cultura, elas viraram "bengalas" para nossos governantes - prefeitos e governadores ficaram ancorados nelas e em mais nada. Delas saem editais que, em vez de fomentarem as artes, nos esmagam com exigências excessivas. O fomento que vinha diretamente dos impostos municipais foi para o ralo. Levamos um golpe na transição entre Eduardo Paes e Crivella; um ficou jogando a responsabilidade para o outro e ficou por isso mesmo. Quem perde é sempre o setor cultural, O principal avanço deveria ter sido a incorporação das leis PG e AB, mas da forma como ocorreu, tornaram-se um retrocesso e um dos maiores problemas. A cada edital as exigências aumentam e a verba é mais subdividida. A maior necessidade é, realmente, uma política cultural sólida. Temos que exigir que as secretarias de cultura, municipal e estadual, tenham um percentual decente da arrecadação de impostos, pois menos de 1% não é suficiente; deveria ser, pelo menos, 2%. Já está mais do que provado que investir em cultura dá retorno em impostos e na geração de postos de trabalho.
> (BRITTO, 2026).

Britto problematiza acerca das desigualdades existentes no setor cultural e a dificuldade de garantir a sobrevivência no segmento das artes cênicas, onde, segundo ela, o influenciador passou a ser mais valorizado do que o artista.

> Meu segmento é o "primo pobre": circo-teatro sem elenco global. Temos um espaço alugado na Fundição Progresso, mas nossa origem está nas ruas, nas praças e onde quer que fosse possível fazer arte. Somos a marginália da margem. Meu grupo completará 40 anos este ano e, a cada ano, temos que nos adaptar aos novos editais — comprovando, provando e reaprovando quem somos. Atualmente, a cultura do influenciador é mais valorizada que a nossa. Enquanto artista, se eu não tiver milhões de seguidores, sou invisível (Ibidem, 2026).

Para corrigir tais problemas, Britto propõe que seja destinado um subsídio voltado para os grupos culturais mais antigos.

> O caminho é a valorização da cultura, proporcionando ao artista pesquisador — de grupos com 20, 30 ou 40 anos de estrada — um subsídio que garanta a continuidade de seu projeto, sem que precise "passar o pires" em todos os editais e concorrer com grandes produtoras. Caso contrário, terei que me conformar com uma aposentadoria de um salário mínimo, pois há meses em que nem isso eu ganho. Existem editais em que trabalhamos o ano inteiro — entre planejar, escrever, produzir, realizar e prestar contas — para, no final, recebermos 5 ou 6 mil reais pelo projeto todo, o que dá menos de mil reais por mês (Ibidem, 2026).

Na entrevista com outra artista do segmento das artes cênicas, Angela Cerícola, que nasceu numa lona de circo, dirige o Circo Trapézio e preside o Colegiado Estadual de Circo na Secretaria de Estado e Economia Criativa do Rio de Janeiro, ela considera que a política pública está sucateada e ficou reduzida aos editais que são excludentes.

> Sucateada! Ludibriada! Contamos com quase nenhuma política pública que realmente nos atenda. Não podemos achar que está tudo bem, quando só temos editais. Editais são excludentes, pois são instrumentos de seleção. Logo, não contemplam a todos. Não chegam realmente nas pontas (apesar de pregarem que chegam). Eu credito essa deficiência às bancas examinadoras, pois quase sempre são compostas por quantidade de títulos acadêmicos e não por capacidade

> técnica ou conhecimento empírico de seus avaliadores (CERÍCOLA, 2026).

Cerícola menciona a tecnologia como um avanço, apontando os impactos causados pelas mudanças climáticas e a necessidade de leis voltadas para o circo itinerante de lona.

> Posso afirmar que a tecnologia foi um grande avanço para que o artista/técnico/ gestor etc, possa se capacitar, engajar, se articular e tudo mais. Infelizmente, na mesma proporção, a violência e as mudanças climáticas impactaram, de forma cruel, as artes a cultura e, principalmente, a itinerância dos circos de lona. O único caminho possível para que tenhamos realmente políticas públicas afirmativas e estruturantes para a cultura e, principalmente para o circo itinerante de lona (devido a sua enorme singularidade e suas especificidades), são leis. E leis só se conquistam com uma participação ativa e democrática dos seus cidadãos (Ibidem, 2026).

Na opinião do ator, palhaço Limachem Cherem, que é diretor da área de Circo no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ), as políticas públicas são inexistentes em todos os segmentos. Segundo ele, “houve um desenvolvimento tecnológico muito grande que ajuda e atrapalha. O público não sai mais de casa para assistir um espetáculo. Tem tudo nas palmas das mãos” (CHEREM, 2026). Para dirimir tais problemas, Cherem sugere a “criação de leis que protejam os fazedores de cultura”. Nessa direção, é importante ressaltar que, a partir dessas demandas trazidas por Limachem Cherem, Angela Cerícola e outros artistas circenses, durante uma reunião realizada no gabinete da deputada estadual Verônica Lima, que preside a Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, ela deu entrada, no ano de 2025, na ALERJ, em três projetos de leis voltados para o circo. Trata-se do Programa Cultural de Fomento do Circo de Lona (PL 6641/20250; o Dia Estadual do Circo (PL 6639/2025) e o (PL 6640/2025) que Declara o Circo de Lona como Bem Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

Já no segmento da dança, a bailarina e coreógrafa Marluce Medeiros, presidente do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro (SPDRJ), acredita que as políticas culturais estão reduzidas aos editais. “Já conseguimos alguns avanços, mas os valores disponibilizados, as exigências e contrapartidas solicitadas não são

compatíveis. As políticas culturais infelizmente estão se resumindo a editais". Medeiros ressalta os problemas enfrentados e aponta sugestões.

> Os principais problemas são os números de contemplados por segmentos, a dança, mesmo sendo a segunda atividade cultural praticada no Brasil, sempre aparece com cotas inferiores a outras linguagens. Fazer a circulação com espetáculos e projetos, visto algumas pontuações estarem ligadas ao ineditismo, é uma grande dificuldade em dar continuidade a projetos iniciados, pagar valores compatíveis com tabelas de cachês mínimos dos artistas. Muitas vezes a produção, divulgação, locação de equipamento, contratação de equipe de acessibilidade já utilizam 60 a 70% da verba das políticas públicas disponíveis. Os espaços públicos poderiam ter técnicos, equipe e equipamento de acessibilidade (MEDEIROS, 2026).

Assim como Marluce Medeiros, a artista Andrea Chisorin Nunes, que é integrante do Fórum Nacional da Dança, foi representante do Setorial de Dança no Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2018-2023), e atua com acessibilidade artística, ressalta a necessidade de fomentar as expressões artísticas e culturais, sobretudo das pessoas com deficiência.

> Em relação à Dança por exemplo, esta deve ser fomentada pela perspectiva territorial reconhecendo as danças nos seus espaços de existências. Fortalecendo os modos de vida pelas expressões culturais, assim como o fazer cultural, inclusive das Pessoas com deficiência envolvidas no campo artístico- cultural (NUNES, 2026).

Chisorin Nunes avalia como ineficaz, desrespeitada e inexistente a política pública de cultura na cidade do Rio de Janeiro.

> A cidade do Rio de Janeiro não federaliza a sua condição de ente no Sistema Nacional de Cultura. Do governo/prefeito ao executivo da pasta não respeitam o Conselho Municipal de Cultura que é deliberativo; não aprovam um Plano Municipal de Cultura; não destinaram orçamento próprio pela LDO-LOA-PPA portanto, o Sistema Municipal de Cultura inexiste. Há 17 anos somos ludibriadas/os desde 2009 e, durante todo o percurso de tentativas, enquanto sociedade civil presente e organizada, buscamos constituir uma política municipal de cultura para a cidade do Rio Janeiro, por meio dos colegiados do Conselho Municipal de Políticas Culturais e, seguimos sendo enganadas/os com promessas de envio do Plano Municipal de Cultura revisado para a aprovação no legislativo. (Ibidem, 2026).

Na direção de dirimir a ausência do cumprimento de implementação do Sistema Municipal de Cultura, conforme é mencionado, que envolve um conjunto de ações estabelecidas, de acordo com o pacto federativo estabelecido junto à União e o estado, como orçamento, plano, colegiados setoriais, sistema de indicadores culturais e demais eixos estruturantes dessa política pública, a artista conclui fazendo o seguinte apelo: “Cumpram-se os prazos e regulamentem a Lei do Sistema Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro” (Ibidem, 2026).

Já o ator e diretor teatral José Facury, que foi Secretário Municipal de Cultura de Cabo Frio, na Região das Baixadas Litorâneas e conselheiro suplente, representando a Região Sudeste no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), levanta alguns pontos positivos e negativos direcionados à gestão atual da Secretaria de Estado e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC-RJ).

> Depois de várias administrações masculinas desastrosas, pouco a pouco e pegando a pandemia logo no seu primeiro ano, Daniele aprendeu com os erros iniciais. Desencavou o Fundo Estadual lhe dando vida útil, distribuiu bem as leis nacionais emergenciais e de fomento e acabou se transformando em uma liderança nacional no campo institucional da cultura. Acho que faltou uma ação mais incisiva, democrática e includente na lei de incentivo do ICMS. Ela tem que chegar na pequena produção comunitária. Talvez encontros regulares com médios e pequenos empresários para que eles quebrem seus preconceitos dos artistas ao seu redor e entendam os mecanismos da lei (FACURY, 2026).

Em sua análise, Facury critica o edital nomeado de “Cultura e Fé”, que a Secretaria de Cultura do Estado e Economia Criativa do Rio de Janeiro lançou em fevereiro de 2026, causando muita reação no setor cultural e pedido de suspensão, além de lamentar a perda de apoio às teias da política Cultura Viva. “Analisando melhor, o último edital lançado pela Secec e o esvaziamento do apoio às teias do Cultura Viva me fazem ir colocando no limbo esse final do segundo tempo da gestão da SECEC-RJ” (Ibidem,2026). A atriz e produtora cultural Renata Bezerril, de Paty de Alferes, na região Centro-Sul Fluminense, que foi membro da sociedade civil em duas gestões do Comitê Gestor do Fundo Estadual de Cultura – COMGEFEC, pelo Conselho Estadual

de Políticas Culturais do Rio de Janeiro, ressalta o que considera como alguns dos avanços atuais no campo cultural.

> No momento atual, digo 2026, tivemos desde a pandemia um olhar comprometido para criação de novas Leis de Fomento Cultural, assim como a Regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, com a obrigatoriedade dos entes federativos de implementar os seus CPFs e seus CNPJs dos Fundos de Cultura até 2027. Também avançamos com a criação do Marco Regulatório do Fomento à Cultura em 2024, que estabelece o regramento para a aplicação dos recursos (BEZERRIL, 2026).

Ao colhermos as impressões da comunicadora Thereza Dantas, que é integrante do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), ela concentra a sua análise crítica principalmente na falta de recursos, por parte das gestões de governos municipal e estadual do Rio de Janeiro, voltados para a Cultura e também na ausência de diálogo e participação social.

> Um dos problemas mais graves é que o Governo e a Prefeitura do Rio de Janeiro não investem na Cultura, um dos carros chefes da indústria do Turismo. Se o Governo Federal – através da PNAB e da Política Cultura Viva, não injetasse dinheiro, acho que artistas, fazedores, produtores, profissionais da Cultura viveriam uma crise econômica profunda. Com os aportes financeiros federais, sinto a ausência de canais de diálogo – audiências e seminários para debater políticas culturais mais próximas das reais necessidades da população carioca e fluminense, criando assim uma gestão cultural mais profissional (DANTAS, 2026).

A opinião de Dantas se soma às críticas apresentadas também por outros entrevistados, com relação aos editais serem burocráticos e pouco acessíveis, deixando de fora, segundo ela, principalmente as culturas populares e os povos indígenas.

> São poucos os avanços realizados pelo Governo e Prefeitura do Rio de Janeiro. O que existe são ações realizadas por artistas e empresas da iniciativa privada, criando movimentos e atividades localizadas e dentro de territórios com boa oferta de acessos à Saúde, Educação, Mobilidade entre outros. Os poucos editais ou programas oferecidos pelas secretarias de Cultura (municipal e estadual) utilizam a burocracia para cercear a diversidade da participação dos atores culturais. Além disso, os editais são para poucos selecionados oferecendo altas somas. Percebo que as atividades culturais, oferecidas pela Prefeitura do Rio de Janeiro, têm um forte ranço de entretenimento, ignorando muitos grupos, mestras e mestres das Culturas Populares que vivem no Carnaval, na Folia de Reis e nas

> manifestações dos Povos de Terreiro e Povos Indígenas em contexto urbano (Ibidem, 2026).

Sobre algum possível caminho pra reverter tais problemas, Dantas resume sua resposta numa única palavra: “Democracia!”, (Ibidem, 2026). Na entrevista realizada com a artista visual e escritora indígena Ana Kariri, que preside o Coletivo Nacional Tuxaua Rede de Saberes Indígenas e Cultura Popular, é integrante do Conselho Indígena Nacional Tekoá Amawá Tukã e ocupou a cadeira afro-brasileira e indígena no Conselho Municipal de Cultura de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense (2021-2022), assim como Dantas, ela considera que há uma ausência de políticas culturais, como também, faz uma crítica à reduzida quantidade de editais e o fato de serem pouco acessíveis aos povos indígenas e periféricos.

> Eu sinto que as políticas culturais hoje existem mais no papel do que na vida real de quem faz cultura. Têm editais, tem discurso, mas na prática ainda é tudo muito difícil de acessar, principalmente pra quem vem das margens: povos indígenas, periferias, mulheres, coletivos pequenos. Vejo uma tentativa de reconstrução depois de anos de abandono, mas ainda é uma reconstrução frágil, lenta, e que nem sempre escuta quem tá na base. A cultura segue resistindo mais por insistência dos artistas do que por apoio estrutural do Estado (KARIRI, 2026).

Como avanço, ela menciona o reconhecimento maior da diversidade cultural e a criação de alguns editais mais voltados para territórios e identidades específicas. “Isso é importante porque durante muito tempo a cultura indígena na cidade foi invisibilizada” (Ibidem, 2026). Porém, segundo Kariri, os problemas ainda são grandes: “a burocracia, a linguagem técnica dos editais, a exigência de CNPJ, de histórico formal, tudo isso afasta quem trabalha de forma comunitária e ancestral” (2026).

De fato, os indígenas que vivem em contexto urbano na cidade, embora não estejam mais tão invisibilizados, ainda enfrentam muitos desafios, sobretudo no que se refere ao acesso e recursos dos editais, programas e políticas culturais para manterem vivas suas culturas, criações e memórias.

> No meu segmento, que cruza arte, literatura e identidade indígena em contexto urbano, ainda falta espaço real de circulação, de acervo, de continuidade. Sinto muita falta de um centro de referência para povos indígenas na cidade do Rio de Janeiro — um espaço vivo, que seja ao mesmo tempo cultural, político e afetivo. Um lugar de acolhimento, de memória, de produção artística, de encontro entre indígenas e não indígenas. Não só um prédio, mas um território simbólico dentro da cidade (Ibidem, 2026).

Além de propor a criação de um centro de referência voltado para os povos indígenas no Rio de Janeiro, como espaço de memória e acolhimento, Kariri ressalta que é fundamental ampliar o diálogo, a escuta, a convivência com essas culturas, a simplificação dos acessos e a criação de políticas permanentes, para além dos eventos e dos projetos pontuais, na direção de reverter as ausências e fragilidades apontadas nas políticas culturais e editais.

> Eu acho que o primeiro caminho é escutar de verdade quem tá fazendo cultura todos os dias. Não só em consulta formal, mas em convivência, em construção conjunta. Outro caminho é simplificar os acessos: pensar políticas culturais que não sejam só pra quem já domina a escrita técnica dos projetos, mas também pra quem vem da oralidade, da prática comunitária, da transmissão ancestral. E, no caso dos povos indígenas na cidade, acredito muito na criação de políticas permanentes, não só projetos pontuais. Espaços fixos, programas continuados, formação, circulação e memória. Porque cultura não é evento, é processo. E sem continuidade, a gente só apaga incêndio, não constrói futuro (Ibidem, 2026).

Ao prosseguirmos com essa escuta, acrescentamos as impressões de um artista representante do segmento da literatura de cordel. Nessa manifestação popular e contemporânea, o coordenador e curador da Associação de Amigos da Literatura de Cordel (AMO Cordel), Fernando Assumpção, aponta um avanço nas políticas culturais, mas também o desafio de se tornarem políticas de Estado.

> Eu avalio hoje que as políticas culturais estão bem mais organizadas, do ponto de vista do diálogo com o setor cultural, há possibilidades de conversa, de acesso a editais, coisa que algum tempo a gente não estava tendo. Então, eu acho que hoje é um momento muito decisivo, mas o ideal é que essas políticas públicas não sejam políticas de governo, sejam políticas de estado. A gente tem que batalhar pra garantir isso. (ASSUMPÇÃO, 2026)

Porém, conforme já foi observado por outros entrevistados, ele ressalta como problema os editais não contemplarem grande parte das atividades culturais, sobretudo as históricas associações, estadual e nacional, da literatura de cordel, que mesmo com longa trajetória, se sentiram excluídas e não foram apoiadas.

> Os principais avanços acho que são as conquistas do retorno dos editais através da política nacional. Eu acho que tem bastante avanço nesse sentido. O problema é que o cobertor ainda é curto né, não contempla boa parte das atividades. E na nossa área, que é a área de literatura, de apresentação do patrimônio imaterial, embora a gente tenha entrado nessa linha, a gente divide hoje a bola com vários tipos de patrimônio. Então, no Rio eu sinto, nós sentimos ainda uma certa dificuldade por parte dos órgãos gestores entenderem um pouco como é que funciona a literatura de cordel como um patrimônio imaterial. A gente acaba ficando um pouco de fora. A gente teve um edital, que foi o Rio Capital Mundial do Livro na Leitura, se não me engano, e a gente da Associação de Amigos da Literatura de Cordel concorreu no edital de feira literária. A Academia Brasileira de Literatura de Cordel, que também funciona aqui no Rio e com sede na ABLC, fundada em 1988, ou seja, tem 37 anos, também foi preterida, também não foram contemplados no edital. E isso é muito frustrante, porque é a única literatura que é patrimônio imaterial, duas instituições com sede no Rio de Janeiro, uma bem longeva. Será que uma instituição de 37 anos não consegue executar um projeto de feira? Será que a Amo Cordel, com tantos outros projetos e com uma casa, não consegue executar um projeto de feira? Então, às vezes a gente acredita que não há muito entendimento sobre isso ainda sabe. Não posso afirmar, mas existe um certo preconceito diante disso (Ibidem, 2026).

Para reverter essa barreira e eliminar o que considera como preconceito, Assumpção acredita que o possível caminho é que os órgãos gestores municipal e estadual de cultura precisam criar maior proximidade com esse segmento, “porque às vezes entende muito bem o que é samba, entende muito bem o que é capoeira, o que é jongo, mas quando vai entender o que é a literatura de cordel não consegue, ou já subjuga ou não consegue entender direito”, (Ibidem, 10/01/2026).

Na intenção de ampliarmos esse estudo, contamos ainda com as impressões trazidas nas entrevistas realizadas com os dirigentes do sindicato e da cooperativa do segmento da música no Estado do Rio de Janeiro. O baterista e produtor musical Teo Lima, que atualmente preside o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro

(SindMusi-RJ), avalia que faltam políticas culturais mais acessíveis e com o devido apoio pra que possam de fato garantir a sobrevivência da classe trabalhadora da cultura.

No entendimento de Teo Lima, a situação das políticas culturais ainda se encontra com falhas, exemplificando que, nesse caso, exige "...mais atenção no âmbito da política de gestão, programação dos equipamentos culturais públicos, garantindo a efetiva função cultural, acesso democrático, transparência na aplicação do recurso público, valorizando a produção cultural" (LIMA, 2026). Ele se soma aos demais entrevistados, ao fazer uma crítica com relação ao formato e ao reduzido número de proponentes contemplados nos editais voltados para a área cultural no Rio de Janeiro.

> Acredito que a diversidade dos editais contempla mais inscrições, porém o número de contemplados é muito menor que para o chamamento dos inscritos. Faltam informações para os não contemplados. Com esclarecimentos, alguns inscritos sequer sabem o motivo ou onde está o erro para prosseguirem na tentativa de serem contemplados", afirma (Ibidem, 2026).

Além do músico Teo Lima, o compositor Leo Borges, que é presidente da Cooperativa de Músicos Independentes do Rio de Janeiro (COMUSI), destaca a necessidade de participação e denúncias por parte da sociedade civil, com relação aos problemas junto aos órgãos gestores no Rio de Janeiro. "Precisamos de mais participação popular. A sociedade civil precisa se mobilizar e denunciar o descaso dos governos do Rio de Janeiro em relação às políticas públicas inclusivas" (BORGES, 2026). Em suas sugestões apresentadas, Borges ressalta o papel do Conselho e do Fundo Municipal de Cultura e a necessidade de maior transparência na gestão cultural do Rio de Janeiro.

> Os espetáculos com atrações internacionais devem ser avaliados pelo Conselho Municipal de Cultura. Um percentual dos gastos com a produção de megaespetáculos na cidade devem alimentar o Fundo Municipal de Cultura, assim como os shows internacionais devem destinar para os sindicatos e as OMBs (Ordem dos Músicos do Brasil) das cidades aonde ocorrerem os eventos (liberação do artigo 53). Mais transparência na gestão cultural do Rio. Valorizar o Conselho Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (Ibidem, 2026).

Que desafios nas Políticas Culturais?

Ao nos debruçarmos sobre as respostas colhidas nas entrevistas, uma das fragilidades bastante evidenciada refere-se à ausência de uma política cultural consistente, por parte dos órgãos gestores da Prefeitura e do Governo do Rio de Janeiro, com uma política de Estado, e que não fique limitada ao repasse de recursos do governo federal, oriundos das leis emergenciais, como a Lei Aldir Blanc e a Lei Paulo Gustavo, além da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB).

Nesse aspecto, uma grande parte dos artistas entrevistados destacou a importância de aumentar os recursos voltados para a cultura, a fim de contemplar o maior número de proponentes que, mesmo com longa trajetória de trabalho no campo cultural, estão se sentindo excluídos dos editais. Assim como apontam que é preciso desburocratizar os editais, adotando uma linguagem e formatos mais inclusivos e acessíveis, para que possam atender, não somente pessoas jurídicas, mas também pessoas físicas, considerando assim a oralidade de grande parte dos povos da nossa cultura brasileira. E cujo processo envolve ainda, conforme é mencionado, que a equipe dos órgãos gestores de cultura seja mais criteriosa com relação à escolha de pareceristas, com conhecimento e experiência na área cultural para fazerem a devida análise dos projetos, como também, que possa dar uma devolutiva aos proponentes contemplados sobre a prestação de contas e as contrapartidas dos referidos editais. Somada à necessidade apresentada de aumentar o orçamento da cultura, sugerem também democratizar os recursos oriundos das leis de incentivo, que funcionam como mecanismos de renúncia fiscal, seja de âmbito municipal, com o Imposto Sobre Serviços (ISS), seja estadual, com o Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS), permitindo que as empresas destinem parte dos impostos que pagariam ao governo para financiar projetos culturais.

Para atender a demanda de proporcionar o acesso a esses recursos, visando apoiar principalmente a produção comunitária, as culturas indígenas, afro-brasileira, populares, periféricas, a sugestão apresentada é estabelecer diálogos com médios e pequenos empresários, na direção de romper o que consideram como barreiras e preconceitos, a

fim de possibilitar o entendimento por parte dos artistas acerca dos mecanismos dessas leis, de forma mais incisiva, democrática e includente.

Vale ressaltar que o aumento de recursos, para apoiar o conjunto de manifestações culturais e seus respectivos criadores, produtores, técnicos que trabalham no Rio de Janeiro, passa pela implementação e manutenção de políticas culturais, programas, editais e demais ações decorrentes, que possam atender, de forma ampla, democrática e acessível, a diversidade de áreas, segmentos e linguagens do setor cultural. Porém, conforme enfatizam os entrevistados, essas ações exigem maior transparência na gestão de cultura no Rio de Janeiro, além de ser importante considerar o histórico legado de expressões, criações e memórias dos povos indígenas, quilombolas, ciganos, culturas populares, comunitárias, periféricas, assim como os profissionais técnicos e as pessoas com deficiência, que também costumam ficar invisibilizadas e excluídas do processo.

Somado a isso, a grande maioria desses agentes, - com seus fazeres e saberes culturais, - atua de forma autônoma, precária, informal, sem nenhuma garantia de direitos trabalhistas, previdenciários e tributários, dependendo, portanto, de reduzidos e excludentes editais, para manterem vivas as suas atividades (PARDO, 2021). Outras propostas importantes a serem destacadas referem-se à criação de um centro de referência para povos indígenas na cidade do Rio de Janeiro; a necessidade dos espaços públicos contarem com uma equipe técnica e equipamentos de acessibilidade; além da sugestão de destinar um subsídio aos artistas e grupos com o histórico de 20 a 40 anos, visando garantir a manutenção de seus projetos. E, por fim, a proposta do segmento da música, de valorizar o Conselho Municipal de Cultura, que poderia avaliar espetáculos e eventos internacionais, sugerindo disponibilizarem um percentual de recursos, oriundos da produção de grandes espetáculos na cidade, a serem direcionados ao Fundo Municipal de Cultura e os shows internacionais destinarem aos sindicatos e à Ordem dos Músicos do Brasil nas cidades aonde ocorrerem os respectivos eventos. Conforme vimos, o papel dos conselhos de cultura é bastante evidenciado, implicando serem mais valorizados, para que possam reforçar e ampliar o diálogo, a escuta, a convivência com a sociedade, e com isso garantirem a participação ativa e democrática, com o devido

controle social. Nessa direção, é fundamental considerar a importância de se estabelecer uma interlocução dos conselhos com os representantes de colegiados setoriais, associações, cooperativas e sindicatos, no campo das artes e das culturas.

É possível perceber uma certa indignação, que se expressou nas palavras de parte dos entrevistados, principalmente quando pedem maior transparência dos órgãos gestores, mais recursos, inclusão, acessibilidade e a aprovação do Plano Municipal de Cultura, que até hoje não foi executado, envolvendo o devido cumprimento dos prazos e a regulamentação da Lei do Sistema Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Em resposta a esta antiga inquietação, o Plano Municipal de Cultura do Rio de Janeiro foi inicialmente discutido na 1ª Conferência Municipal de Cultura, em 2009, e tratado pelo Conselho Municipal de Política Cultural do Rio de Janeiro, cujo processo de construção deu entrada na gestão seguinte, em 2012, ao assinar o convênio junto ao governo federal. Porém, embora o plano tenha sido elaborado, traçando diretrizes e metas para os próximos dez anos, em que o principal desafio desta política de Estado, de ultrapassar ações pontuais e eventuais lamentavelmente deixou de ser cumprido (PARDO, 2019). Assim como o Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que já expirou o prazo em 2025, ainda não foi elaborado e aprovado, como também, o Plano Nacional de Cultura, embora já tenha sido apresentado e sancionado, precisa ser executado.

Observamos que grande parte das demandas e sugestões trazidas nas entrevistas se somam às principais propostas, que foram apresentadas em grupos de trabalho e nas plenárias, tanto da 5ª Conferência Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, realizada de 23 a 25 de janeiro de 2024, quanto da 4ª Conferência Nacional de Cultura, no período de 4 a 8 de março do mesmo ano, cujo tema central foi “Democracia e Direito à Cultura”. As delegações defenderam, dentre outras propostas, garantias de melhores condições de trabalho e renda para os profissionais da área cultural; ampliação de editais, prêmios e recursos, a valorização e o reconhecimento dos mestres das culturas populares, povos originários, afro-brasileiros, ciganos; diversidade, acessibilidade, interseccionalidade de gênero e raça. Aumentar o orçamento para a Cultura continua

sendo uma das prioridades, considerando que essa sempre foi uma das áreas com menos recursos no governo.

As políticas culturais e seus processos de gestão passam a ocupar a centralidade no campo político, na medida em que se discute o papel da cultura na política concebida como exercício de direitos. Política cultural, de acordo com García Canclini, é "um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social". (GARCÍA CANCLINI, 1990, p.26). Em geral, as políticas públicas são formuladas por iniciativa do poder público executivo ou legislativo, de forma conjunta ou separada, envolvendo programas, legislações, atividades, ações desenvolvidas de forma direta ou indireta. Para o filósofo alemão Jürgen Habermas (1997), a esfera pública representa uma dimensão do social que atua como mediadora entre o Estado e a sociedade, na qual o público se organiza como portador da opinião pública. Mas para que a opinião pública seja formada, tem de existir liberdade de expressão, de reunião e de associação, em que o acesso a tais direitos deve ser garantido a todos os cidadãos. A política pública, quando é criada de forma estruturada, pensada por diferentes setores da sociedade, com apoio social e orçamento, para ser executada a longo prazo a fim de se manter independente das trocas de governo, ela passa a ser considerada uma política de estado.

Considerações finais

É interessante observar, a partir das falas dos entrevistados, que as principais políticas públicas estruturantes de cultura foram bastante evidenciadas, como a política dos Sistemas Nacional, Estadual e Municipal de Cultura, através do pacto federativo e a importância de garantir orçamento, participação e controle social dos conselhos, a execução das metas e ações dos Planos de Cultura a partir das diretrizes aprovadas nas conferências, o Fundo de Cultura, o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, o Sistema de Financiamento à Cultura, os Sistemas Setoriais e demais eixos

estruturantes, com o devido cumprimento das pactuações de compromisso entre governo e sociedade. E também garantir a manutenção da produção comunitária, com os Pontos e Pontões de Cultura, na direção de apoiar as teias e reforçar a Política Nacional Cultura Viva. A sociedade continua a clamar por uma política pública de Cultura permanente, que tenha continuidade, uma política de Estado, para além de uma gestão de governo, fundamentada, construída, proposta e formulada em conjunto com os diversos setores da sociedade. Políticas culturais que não fiquem reduzidas somente aos editais. Mas para isso de fato acontecer, é fundamental que a política esteja referenciada em diagnósticos e mapeamentos, assim como no diálogo e na convivência com os agentes culturais e territórios locais, considerando os anseios e as necessidades de cidadãos e cidadãs, a fim de garantir os direitos e as condições dignas de trabalho no setor cultural. E pressupõe o livre acesso e a descentralização das fontes de recursos, com o pleno exercício dos direitos culturais. Manter viva a Cultura no Rio de Janeiro passa, portanto, pela necessidade de que se constitua como política de Estado, e não apenas uma política de gestão de governo. Com políticas culturais democráticas, inclusivas e cidadãs!

Referências

YIN, Robert K. Estudo de Caso. Planejamento e Métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bockman, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

HABERMAS, Jürgen. Direito e Democracia. Entre Facticidade e Validade. (v. I e II) Trad. Flávio Sibeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

PARDO, Ana Lúcia. O desafio de implantar um Plano Municipal de Cultura no Rio de Janeiro (2020). PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, 9 (17), Niterói/RJ, 131-153. Link: https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v9i17.38323

_____. A crescente precariedade do Trabalho na Cultura na cidade do Rio de Janeiro. PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 11, n. 21, p. 188-228, set. 2021. Link: https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/48928

_____. Que prioridades são destacadas nas propostas na 5ª Conferência Estadual de Cultura do RJ para a etapa nacional da 4ª CNC*?* XIII Seminário Internacional de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024.

_____. Que mudanças, avanços e desafios na Política Nacional Cultura Viva? In: Entremeios de uma Cultura Viva - entrelaçamentos entre a PNCV e a IV CNC. REBELLO, RODRIGUES, SEMENSATO, VARELLA, VILUTIS (Org.) Maricá: Instituto Grão, Niterói: LABAC/UFF, 2025.

_____. Desafios na retomada do Sistema Nacional de Cultura. XV RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2025.

RENDA BÁSICA PARA ARTISTAS COMO POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA NO BRASIL: FUNDAMENTOS, DESAFIOS E POTENCIALIDADES

Luiz Fernando Zugliani[1]
Vitor Ortiz[2]

RESUMO:
Este artigo busca problematizar a precarização das condições de trabalho no setor cultural brasileiro e discutir a viabilidade de uma política pública de renda básica voltada a artistas. Examina os respectivos fundamentos teóricos e institucionais no contexto da instabilidade estrutural que caracteriza o trabalho artístico. Com base na economia da cultura, analisa-se a renda básica cultural como instrumento de permanência profissional e fortalecimento da base produtiva do setor. O estudo ainda dialoga com experiências internacionais, especialmente da Irlanda, Alemanha e França, e com precedentes normativos brasileiros. Conclui-se que a ordem jurídica brasileira dispõe de elementos para o início de um debate sobre a construção de uma política específica, mas alerta que o intento depende sobretudo de decisão política.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; renda básica cultural; economia da cultura; proteção social; trabalho artístico.

Introdução

O debate sobre políticas públicas de cultura no Brasil tem sido historicamente marcado por uma contradição estrutural. Ao mesmo tempo que a cultura é amplamente reconhecida como elemento central da identidade nacional e da projeção simbólica do país no exterior, os mecanismos institucionais destinados à sustentação econômica de seus trabalhadores permanecem frágeis, descontínuos e insuficientes. Essa assimetria revela um descompasso entre o valor social atribuído à cultura e as condições materiais oferecidas àqueles que a produzem.

A incerteza, a irregularidade da renda e a descontinuidade do emprego não são acidentes do trabalho artístico, mas características estruturais e predominantes de sua organização. A ausência de mecanismos específicos de proteção social expõe os artistas

[1] Doutor e Mestre pela Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas (CPDOC) e Especialista em Gestão Pública pela Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas da FGV (EBAPE). Atual Diretor de Planejamento, Gestão Estratégica e Inovação da Companhia de Cultura e Turismo de Maricá. E-mail: zugliani@yahoo.com.br
[2] Graduado em História pela UFRGS, foi secretário de cultura de Porto Alegre, Viamão e São Leopoldo/RS, diretor do Centro de Programas Integrados da Funarte e secretário-executivo do MinC. Atual Diretor de Captação, Parcerias e Relações Internacionais da Companhia de Cultura e Turismo de Maricá. E-mail: vitor.ortiz.cultura@gmail.com

a uma vulnerabilidade permanente e põe em risco a sustentabilidade de suas carreiras (MENGER, 2003). Nessa direção, diversos estudos revelam que o trabalho cultural no Brasil caracteriza-se por baixos níveis de formalização, elevada intermitência de renda, ausência de cobertura previdenciária e forte dependência de editais públicos episódicos (BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018; FGV, 2020). Como consequência, apenas uma parcela restrita de artistas consegue sustentar-se exclusivamente de sua atividade criativa, enquanto a maioria é compelida a buscar inserção em outros setores econômicos para garantir a subsistência.

Essa dinâmica produz perdas significativas de capital cultural, simbólico e econômico. Talentos são progressivamente deslocados para atividades alheias ao campo cultural, interrompendo trajetórias criativas e reduzindo o potencial de inovação, diversidade estética e circulação simbólica da produção cultural brasileira. Trata-se, portanto, de um problema que extrapola a dimensão individual e impacta diretamente o desenvolvimento social, econômico e cultural do país.

Diante desse cenário, torna-se imperativo repensar os instrumentos tradicionais de fomento cultural, deslocando o foco exclusivo de políticas baseadas em projetos e editais para mecanismos estruturantes de proteção social. A proposta de uma renda básica voltada a artistas insere-se nesse debate como alternativa capaz de enfrentar a instabilidade econômica do setor, promover a permanência profissional e fortalecer a economia da cultura de forma sustentável.

O artigo está organizado em quatro seções, além da introdução e das considerações finais, que dialogam de forma progressiva. Inicialmente, discute-se a estrutura econômica da cultura e as desigualdades entre linguagens artísticas, evidenciando distorções estruturais na geração de renda e nas condições de trabalho. Em seguida, analisa-se a renda básica como instrumento de permanência e retenção de talentos no campo cultural, à luz da literatura da economia da cultura e das políticas redistributivas. Posteriormente, são examinadas experiências comparadas que oferecem subsídios empíricos e institucionais ao tema, com destaque para os casos da Irlanda, da Alemanha e da França. A seção seguinte resgata a boa prática do município de Maricá (RJ), embora não acoplada ao mundo artístico, além do precedente do Programa Bolsa Atleta, como forma de apontar referências possíveis à instalação de uma arena própria

de discussões. Na sequência, apresentam-se algumas diretrizes para a formulação de uma política nacional de renda básica cultural, abordando critérios institucionais, mecanismos de elegibilidade e desafios de implementação.

Estrutura econômica da cultura e desigualdades entre linguagens artísticas

A economia da cultura caracteriza-se por uma configuração produtiva heterogênea, marcada por assimetrias estruturais entre diferentes linguagens artísticas, cujas dinâmicas econômicas, formas de organização do trabalho, circuitos de circulação e capacidade de geração de renda variam significativamente. Embora o campo cultural seja frequentemente tratado de maneira homogênea nas políticas públicas e nos discursos institucionais, a produção artística se distribui em setores com graus distintos de inserção mercadológica e de previsibilidade econômica (THROSBY, 2001).

Determinadas linguagens artísticas apresentam maior capacidade de articulação com mercados amplos e consolidados, seja em razão da possibilidade de reprodução em larga escala, seja pela integração a cadeias produtivas industriais e a mecanismos recorrentes de monetização. Nessas situações, a produção cultural tende a operar com maior previsibilidade de retorno financeiro e com fluxos de renda mais contínuos. Em contraste, outras linguagens desenvolvem-se predominantemente em circuitos restritos, presenciais ou episódicos, fortemente dependentes de financiamento público, patrocínios pontuais ou da venda direta do trabalho artístico, o que resulta em elevada intermitência de rendimentos e maior informalidade laboral (O’CONNOR, 2007).

Essas desigualdades não decorrem exclusivamente de diferenças de talento, produtividade ou relevância simbólica, mas refletem condições objetivas de circulação, consumo e apropriação econômica das obras e performances artísticas. Expressões culturais cujos produtos podem ser facilmente reproduzidos, distribuídos e consumidos em múltiplos contextos tendem a apresentar maior capacidade de geração de renda recorrente. Por outro lado, práticas baseadas na presença física, na temporalidade efêmera ou na fruição localizada enfrentam barreiras estruturais à consolidação de mercados sustentáveis, o que amplia a exposição de seus agentes à instabilidade econômica (THROSBY, 2001; MENGER, 2003).

A própria organização do trabalho cultural contribui para aprofundar essas assimetrias. Em grande parte das linguagens artísticas, predominam vínculos precários, ausência de contratos formais, remuneração variável e cobertura previdenciária insuficiente. A renda, quando existente, concentra-se em períodos curtos e descontínuos, dificultando o planejamento financeiro e a permanência prolongada na atividade artística, característica recorrente das trajetórias profissionais nesse campo (MENGER, 2003).

As políticas públicas de cultura, historicamente estruturadas em torno de mecanismos de fomento baseados em projetos, editais e incentivos fiscais, tendem a reproduzir essas desigualdades. Embora essenciais para a viabilização de iniciativas culturais, tais instrumentos operam de forma competitiva e descontínua, beneficiando apenas uma parcela dos agentes culturais e não assegurando condições mínimas de estabilidade econômica. Como resultado, a sustentação da atividade artística permanece fortemente condicionada à capacidade individual de captar recursos, acessar redes institucionais e absorver riscos financeiros, o que reforça hierarquias internas ao campo cultural e condiciona as possibilidades de reconhecimento e consagração simbólica (BOURDIEU, 1996; O'CONNOR, 2007).

As desigualdades entre linguagens artísticas decorrem de uma estrutura econômica da cultura que favorece certas formas de produção e circulação, excluindo progressivamente artistas vinculados a expressões menos mercantilizáveis e ameaçando a diversidade cultural e renovação do campo artístico (BOURDIEU, 1996). Essas disparidades resultam de fatores institucionais e sistêmicos que condicionam as possibilidades de criação, difusão e remuneração, gerando assimetrias persistentes entre atividades culturais. A música constitui uma exceção relativa por dispor de mecanismos institucionalizados de direitos autorais e ampla circulação social, capazes de garantir fluxos mais estáveis de renda (THROSBY, 2001). Já linguagens como teatro, dança, circo, artes visuais e literatura dependem de políticas pontuais e financiamentos intermitentes, o que produz desigualdades estruturais no campo cultural e mantém muitos artistas em situação contínua de vulnerabilidade (O'CONNOR, 2007).

Além disso, o arranjo econômico da cultura apresenta um funcionamento cumulativo, no qual vantagens iniciais tendem a se reproduzir ao longo do tempo.

Linguagens que acessam circuitos mais amplos de circulação e consumo não apenas geram maior volume de renda como também ampliam sua visibilidade, capacidade de investimento e poder de negociação, consolidando posições privilegiadas no campo cultural. Esse processo contribui para a naturalização das desigualdades internas, frequentemente interpretadas como resultado exclusivo de mérito artístico ou eficiência produtiva, quando, na realidade, refletem a distribuição desigual de infraestrutura cultural, políticas públicas continuadas e mercados consumidores, bem como fatores territoriais que condicionam o acesso à circulação e ao reconhecimento.

Por fim, a configuração econômica dominante tende a favorecer produções de rápida circulação e retorno imediato, impondo pressões adicionais sobre práticas artísticas que demandam longos períodos de formação, pesquisa e maturação criativa. Como resultado, expressões menos compatíveis com ciclos acelerados de consumo cultural enfrentam maiores dificuldades de sustentabilidade, independentemente de sua relevância simbólica ou social.

Renda básica como instrumento de permanência e retenção de talentos

A literatura sobre economia da cultura indica que a permanência no campo artístico depende diretamente da existência de condições materiais mínimas que permitam continuidade, qualificação e experimentação criativa (MENGER, 2003). A ausência dessas condições conduz à evasão de talentos e à redução da diversidade cultural. Menger afirma “que as carreiras artísticas são marcadas por incerteza permanente, rendimentos irregulares e alta exposição ao risco, o que torna a permanência na atividade dependente de mecanismos externos de estabilização” (2003). Fazendo referência à sociologia do trabalho artístico, também Almeida e Lopes (2023, p. 4) observam que

> o trabalhador-artista não possui a segurança do salário, o que o leva a se tornar um ser polivalente, atuando em diversos campos e frentes a fim de obter renda para sua sobrevivência. Desde sua produção artística materializada em objetos de arte, passando por seu conhecimento artístico-cultural, quando ministra atividades formativas, até o campo do pensar artístico, quando se coloca como produtor/pensador de eventos e projetos culturais. Para o trabalhador-artista sobreviver exclusivamente de arte, cabe a ele por ovos em mais de uma cesta, equilibrando as cestas para que os ovos não quebrem. Um malabarista urbano.

A renda básica cultural propõe-se a atuar como instrumento de estabilização econômica, garantindo previsibilidade mínima de renda sem substituir a lógica da produção artística nem impor condicionantes de desempenho. Trata-se de reconhecer o valor social da atividade criativa e criar condições para que ela possa se desenvolver de forma sustentável (SUPLICY, 2013). Diferentemente de políticas assistenciais, a renda básica cultural possui caráter estruturante, ao incidir diretamente sobre a base produtiva do setor cultural. Estudos sobre políticas de transferência direta de renda demonstram que modelos baseados em repasses diretos, com baixa intermediação administrativa, apresentam maior eficiência, menor custo operacional e maior impacto social (LAVINAS, 2018).

No setor cultural, essa lógica mostra-se particularmente adequada, uma vez que a garantia de previsibilidade mínima de renda reduz a dependência de mecanismos competitivos e intermitentes, como editais e chamadas por projetos, e amplia a autonomia dos agentes culturais. A literatura sobre trabalho criativo indica que a centralidade de financiamentos por projetos tende a subordinar a criação artística a temporalidades, critérios e expectativas externas ao próprio processo criativo, limitando a autonomia profissional e a continuidade das trajetórias no campo cultural (BANKS, 2007). Ademais, a estabilidade econômica favorece o planejamento de médio e longo prazo, condição essencial para a produção artística consistente e continuada, ao ampliar a capacidade de experimentação, colaboração e inovação estética entre trabalhadores da cultura (HESMONDHALGH, 2019).

A permanência no campo cultural depende da possibilidade concreta de sustentar trajetórias profissionais ao longo do tempo. A instabilidade econômica recorrente força muitos artistas a interromperem ou reduzirem sua dedicação à atividade criativa, produzindo perdas cumulativas para o ecossistema cultural, como a fragmentação de coletivos, a descontinuidade de processos criativos e o enfraquecimento da transmissão de saberes.

Nesse contexto, a renda básica cultural atua como mecanismo de redução de riscos estruturais, oferecendo previsibilidade mínima de renda que favorece a continuidade do trabalho artístico. Essa estabilidade relativa permite escolhas profissionais mais alinhadas a projetos estéticos e territoriais, reduzindo a dependência

exclusiva de editais e encomendas e ampliando a autonomia criativa. Além disso, a segurança econômica contribui para mitigar impactos subjetivos da precarização, como o desgaste emocional e a aversão ao risco estético. Ao ampliar as condições de experimentação e colaboração, a renda básica fortalece a diversidade cultural e a inovação no campo artístico.

Âncoras internacionais como possíveis espelhos para o modelo brasileiro

A experiência da Irlanda constitui uma das referências internacionais mais consistentes nesse debate. O desenho institucional da renda básica para artistas no país, denominada *Basic Income for the Arts* (BIA), foi concebido como uma política pública setorial orientada à estabilização das condições materiais de trabalho no campo cultural. Implementado pelo Departamento de Cultura, Comunicações e Esporte, o programa foi estruturado como um esquema piloto de pesquisa com duração inicial de três anos (2022-2025), tendo como objetivo explícito produzir evidências empíricas capazes de subsidiar sua eventual institucionalização permanente. O BIA parte do reconhecimento de que a atividade artística apresenta características estruturais – como intermitência, irregularidade de rendimentos e predominância do trabalho autônomo – que inviabilizam sua sustentação exclusiva por mecanismos de mercado ou por políticas tradicionais de emprego (IRLANDA, 2022).

Do ponto de vista operacional, o programa garante aos beneficiários um pagamento periódico de €325 semanais, independentemente da produção artística ou do desempenho econômico individual, com elegibilidade baseada na comprovação objetiva de atividade artística segundo o *Arts Act 2003*[3]. A seleção ocorre por sorteio entre candidatos aptos, sem caráter competitivo, reforçando o caráter experimental da política e reduzindo vieses meritocráticos típicos de editais (IRLANDA, 2003; IRLANDA, 2022). Classificado juridicamente como auxílio estatal de *minimis* (sobre coisas mínimas), o benefício é compatível com as normas da União Europeia e tratado como renda tributável, integrando-se ao sistema fiscal e previdenciário e reconhecendo a

[3] Disponível em: https://www.irishstatutebook.ie/eli/2003/act/24/enacted/en/print#sec1. Acesso em: 20 jan. 2026.

atividade artística como trabalho econômico legítimo, o que o diferencia de políticas assistenciais (IRLANDA, 2022).

As avaliações do programa indicam impactos econômicos, sociais e culturais relevantes, com retorno estimado de €1,39 para cada €1 investido, além de redução da dependência de benefícios sociais e aumento da renda proveniente da atividade artística, sugerindo maior sustentabilidade das carreiras criativas (ALMA ECONOMICS, 2025). Evidências qualitativas apontam ainda maior dedicação à criação, aumento da produção de obras e melhora na saúde mental e no bem-estar, associadas à previsibilidade mínima de renda (IRLANDA, 2025). Diante desses resultados, o governo irlandês sinalizou a institucionalização permanente do *Basic Income for the Arts* a partir de 2026, posicionando-o como instrumento estruturante de valorização profissional e como referência internacional para políticas de renda básica cultural em outros países, inclusive no Brasil.

Além da experiência irlandesa explicitamente formulada como renda básica cultural, outros países da Europa desenvolvem modelos de proteção e apoio que, embora não se definam formalmente como “renda básica para artistas”, cumprem funções equivalentes no sentido de assegurar sustento material, estabilidade e reconhecimento da atividade cultural como contribuição social relevante.

A Alemanha desenvolveu um dos modelos mais consistentes de proteção social para artistas e publicitários autônomos por meio da *Künstlersozialkasse* (KSK)[4], instituição criada para integrar esses profissionais ao sistema público de seguridade social. O modelo parte do reconhecimento de que a atividade artística e intelectual apresenta características estruturais específicas – como rendimentos irregulares, contratos fragmentados e ausência de vínculos empregatícios contínuos – que inviabilizam a aplicação estrita dos mecanismos tradicionais de proteção social baseados no emprego formal (MENGER, 2003; TOWSE, 2006). Towse (2010) também ressalta que

> o que falta na economia da cultura é uma compreensão do talento e da criatividade, quais fatores econômicos motivam os artistas e como a criatividade pode ser incentivada como parte das políticas culturais do

[4] Trata-se de um fundo de seguro social para artistas e publicitários; integração ao sistema público de saúde, aposentadoria e cuidados de longo prazo.

> governo. Incorporar o capital social e cultural à equação não parece acrescentar muito à forma de compreender os mercados de trabalho dos artistas [...] As artes fazem parte da economia; elas utilizam recursos e produzem bens de consumo. Os artistas são trabalhadores – eles podem ser mais parecidos com ministros religiosos, inventores ou engenheiros criativos do que com contadores ou agentes de viagens, mas, como ponto de partida, é correto buscar semelhanças entre artistas e outros trabalhadores usando a economia do trabalho e a teoria do capital humano (tradução nossa).

Instituída a partir da *Künstlersozialversicherungsgesetz* (Lei do Seguro Social dos Artistas)[5], a KSVG permite que artistas tenham acesso aos sistemas públicos de seguro-saúde, previdência social e cuidados de longo prazo em condições semelhantes às dos trabalhadores assalariados. A singularidade do modelo reside em seu mecanismo de financiamento tripartite, no qual os profissionais contribuem com parcela equivalente à dos trabalhadores assalariados, sendo o montante restante custeado por subsídio federal e por contribuição obrigatória incidente sobre empresas e instituições que utilizam serviços artísticos e criativos. Dessa forma, o modelo internaliza, na cadeia econômica da cultura, parte da responsabilidade pela proteção social dos trabalhadores do setor (ALEMANHA, 1981; WESSLER, 2018).

Do ponto de vista conceitual, a KSVG não se configura como um programa de transferência direta de renda, mas como um sistema de estabilização estrutural das condições de vida dos artistas. Ao reduzir significativamente o custo individual de acesso à seguridade social, o fundo mitiga os riscos associados à intermitência de rendimentos e à condição de trabalho autônomo, permitindo maior previsibilidade e segurança econômica ao longo do ciclo de vida profissional. Esse arranjo institucional contribui para a permanência no campo cultural, uma vez que a ausência de proteção social constitui um dos principais fatores de evasão de carreiras artísticas em economias de mercado (MENGER, 2003).

[5] Trata-se da Lei de Seguridade Social dos Artistas de 27 de julho de 1981 (Diário Oficial Federal I, p. 705), com a última alteração introduzida pelo artigo 17 da Lei de 22 de dezembro de 2025 (Diário Oficial Federal 2025 I, nº 355), um marco que proporcionou a implementação o Regime de Segurança Social para Artistas. Conforme o § 1, artistas e publicitários autônomos são segurados pelo regime geral de previdência, pelo seguro saúde obrigatório e pelo seguro de cuidados de longa duração se exercerem sua atividade artística profissionalmente e não apenas temporariamente. Disponível em: https://www.gesetze-im-internet.de/ksvg/BJNR007050981.html#BJNR007050981BJNG002501308. Acesso em: 3 jan. 2026.

A literatura da economia da cultura destaca que o modelo alemão representa uma resposta institucional sofisticada ao problema da precarização estrutural do trabalho artístico. Ao reconhecer a atividade cultural como socialmente relevante e economicamente produtiva, o Estado alemão adota um regime diferenciado de proteção, evitando tratar artistas autônomos como exceções marginais ao sistema de bem-estar social. Esse reconhecimento tem efeitos diretos sobre a sustentabilidade das trajetórias profissionais, a diversidade da produção cultural e a capacidade de inovação do setor criativo (TOWSE, 2010).

A KSVG aproxima-se funcionalmente de políticas de renda básica cultural ao garantir condições materiais mínimas indiretas para a continuidade da atividade artística. Embora não assegure um pagamento mensal incondicional, o sistema reduz despesas estruturais relevantes – como saúde e previdência – e transfere parte do custo da proteção social para o Estado e para os agentes econômicos que se beneficiam da produção cultural. Assim, o modelo alemão demonstra que a proteção de artistas pode assumir formatos institucionais diversos, mantendo, contudo, o objetivo central de assegurar estabilidade, permanência profissional e reconhecimento social do trabalho cultural (TOWSE, 2006; WESSLER, 2018).

A França desenvolveu um dos sistemas mais antigos e institucionalmente robustos de proteção social voltado a artistas e trabalhadores da cultura por meio do regime dos *intermittents du spectacle*. Esse modelo foi concebido a partir do reconhecimento de que as atividades artísticas e técnicas relacionadas ao espetáculo apresentam uma organização do trabalho estruturalmente distinta do emprego assalariado tradicional, caracterizada pela descontinuidade contratual, pela alternância entre períodos de trabalho e não trabalho e pela imprevisibilidade de rendimentos ao longo do tempo (MENGER, 2003; BENHAMOU, 2017). O regime dos *intermittents du spectacle* está inserido no sistema geral de seguro-desemprego francês, mas opera segundo regras específicas adaptadas à realidade do setor cultural (FRANÇA, 2009; UNÉDIC, 2023). Artistas e técnicos que atuam em áreas como teatro, música, dança, audiovisual e artes performativas podem acessar benefícios de substituição de renda desde que comprovem um número mínimo de horas trabalhadas em determinado período de referência. Esse mecanismo permite que os profissionais mantenham uma

fonte regular de renda durante os intervalos entre contratos, compensando a intermitência típica do trabalho cultural.

Do ponto de vista conceitual, o sistema francês não se configura como uma renda básica incondicional, mas como um modelo de garantia de renda ajustado à lógica produtiva da cultura. Ao reconhecer a alternância entre atividade e inatividade como parte constitutiva do trabalho artístico, o regime rompe com a ideia de desemprego involuntário aplicada a setores industriais e passa a tratar os períodos sem contrato como componente normal do ciclo profissional. Essa abordagem institucional legitima a especificidade do trabalho cultural e evita a marginalização social de profissionais altamente qualificados (MENGER, 2003).

A literatura sobre economia da cultura destaca que o regime dos *intermittents du spectacle* desempenha papel central na sustentação do ecossistema cultural francês. Ao assegurar estabilidade econômica relativa, o sistema permite que artistas e técnicos invistam em formação contínua, pesquisa estética e experimentação criativa, fortalecendo a diversidade e a qualidade da produção cultural. Além disso, o modelo contribui para a manutenção de cadeias produtivas complexas, uma vez que a existência de mão de obra qualificada disponível depende diretamente da viabilidade econômica das carreiras artísticas (BENHAMOU, 2017; MENGER, 2003).

Outro aspecto relevante do modelo francês é sua dimensão coletiva e redistributiva. O financiamento do regime envolve contribuições de empregadores do setor cultural e do sistema geral de seguridade social, refletindo o entendimento de que a produção cultural gera benefícios públicos amplos, que justificam a socialização parcial dos custos de proteção dos trabalhadores. Esse arranjo institucional reforça a ideia de que a cultura constitui um setor estratégico, cujo funcionamento não pode ser regulado exclusivamente por mecanismos de mercado (FRANÇA, 2009; UNÉDIC, 2023; BENHAMOU, 2017).

Em termos comparativos, o sistema dos *intermittents du spectacle* aproxima-se funcionalmente de políticas de renda básica cultural ao garantir continuidade de renda e proteção social em um contexto de elevada instabilidade laboral. Embora condicionado a critérios de elegibilidade e vinculado ao histórico de trabalho, o modelo francês demonstra que é possível estruturar políticas públicas permanentes capazes de mitigar a

precarização do trabalho artístico, assegurando a permanência profissional e a renovação do campo cultural. Essa experiência oferece importantes subsídios para o debate sobre a formulação de modelos de renda básica cultural em outros países, inclusive no contexto brasileiro (MENGER, 2003; BENHAMOU, 2017).

A necessidade de enfrentar o tema no Brasil

A análise de experiências internacionais reforça a viabilidade de modelos de renda básica aplicados ao campo cultural brasileiro, especialmente quando concebidos como políticas estruturantes e orientadas à permanência profissional. Em diferentes contextos institucionais, observa-se que a adoção de mecanismos de garantia mínima de renda voltados a artistas e trabalhadores criativos responde a desafios semelhantes, relacionados à instabilidade econômica, à intermitência do trabalho e à dificuldade de consolidação de trajetórias profissionais sustentáveis no setor cultural.

No contexto brasileiro, destaca-se a experiência do município de Maricá, que implementou, em 2019, a Renda Básica de Cidadania como política pública permanente. O programa consolidou-se como referência internacional e figura como o único caso latino-americano mapeado pelo Stanford Basic Income Lab. Seus impactos incluem a redução de desigualdades locais, o fortalecimento do comércio regional e a sustentação de atividades culturais e criativas, especialmente em contextos de vulnerabilidade socioeconômica (PREFEITURA MUNICIPAL DE MARICÁ, 2021; STANFORD BASIC INCOME LAB, 2022). Apesar de não ser direcionado especificamente à classe artística, a base conceitual pode ser perfeitamente pensada no contexto de uma política pública cultural aplicada ao tema em debate.

Além dessas experiências, a lógica da renda básica cultural encontra precedente institucional no próprio Estado brasileiro por meio do Programa Bolsa Atleta, originalmente instituído pela Lei nº 10.891 (BRASIL, 2004)[6]. Assim como ocorre no campo cultural, o esporte de alto rendimento caracteriza-se por intensa dedicação, longos períodos de formação e resultados financeiros incertos. O Bolsa Atleta foi

[6] Apesar de revogada pela Lei nº 14.597, de 14 de junho de 2023, que “Institui a Lei Geral do Esporte”, a bolsa-atleta é mantida na Seção IV da atual lei. Os novos termos revigoram a iniciativa de duas décadas atrás.

concebido para assegurar condições materiais mínimas que permitam a permanência do atleta em sua atividade, reconhecendo o esporte como setor estratégico de interesse público e de retorno social, simbólico e econômico. Esse precedente, pois, reforça a legitimidade conceitual e normativa da proposição de uma renda básica voltada aos artistas ao afirmar o investimento direto no indivíduo como política estruturante de fomento.

Dentro da lógica do tema ora abordado, a despeito de contornos bem mais amplos e diferentes não voltados para a classe artística, Eduardo Suplicy, em dezembro de 2001, decidiu apresentar um novo Projeto de Lei no Senado brasileiro para instituir gradualmente uma Renda Básica de Cidadania (RBC), a considerar o direito de todos os residentes no Brasil – incluindo imigrantes com cinco anos de residência – de receber uma transferência monetária universal e incondicional suficiente para atender às suas necessidades básicas. A lei foi promulgada sob o nº 10.835 (BRASIL, 2004), tornando o Brasil o primeiro país do mundo a garantir a RBC. A despeito do esforço do então senador, o referido diploma, no entanto, nunca foi regulamentado ou implementado como política pública, tal como foi concebida. Na prática, o que tem ocorrido é a aplicação de outros programas, como o Bolsa Família, para cumprir parcialmente a determinação de renda mínima.

A articulação entre essas experiências evidencia que a renda básica cultural não deve ser compreendida como política assistencial ou compensatória, mas como instrumento de fortalecimento da base produtiva do setor cultural. Ao incidir diretamente sobre as condições materiais de vida dos artistas, a política cria um ambiente mais favorável à continuidade da produção, à experimentação estética e à consolidação de percursos profissionais de médio e longo prazo, deslocando o foco da política cultural do financiamento exclusivo de produtos para o investimento nas pessoas que sustentam o ecossistema criativo.

A formulação de uma política nacional de renda básica para artistas exige, nesse sentido, a construção de um arcabouço institucional capaz de assegurar critérios objetivos de elegibilidade, mecanismos verificáveis de comprovação de atividade cultural e articulação com bases de dados e sistemas públicos já existentes. A propósito, é necessário abrir parênteses para registrar que a Lei Aldir Blanc e a política nacional

que leva o nome do compositor[7], apesar de serem instrumentos de alta relevância nesse contexto, não oferecem proteção perene, estrutural ou continuada aos artistas enquanto profissionais – nem como renda, nem como sistema de proteção social.

Sobre a definição de critérios, cumpre destacar que constitui etapa fundamental para conferir legitimidade social, transparência administrativa e efetividade à política, evitando tanto a captura indevida do benefício quanto a exclusão arbitrária de agentes culturais que atuam em condições de informalidade estrutural.

Nesse cenário, a criação de um cadastro nacional da cultura assume papel estratégico. Mais do que um instrumento meramente burocrático, tal cadastro deve funcionar como base estruturante de reconhecimento da atividade cultural, incorporando informações relativas à trajetória profissional, à participação em projetos, à inserção em circuitos culturais formais e informais e ao vínculo com territórios e coletivos culturais. Ao sistematizar esses dados, o cadastro contribui para reduzir assimetrias de acesso às políticas públicas, aprimorar o planejamento estatal e subsidiar avaliações contínuas da política de renda básica cultural.

A renda básica cultural deve ser compreendida, portanto, como política de fomento estruturante, orientada à sustentação da base produtiva do campo cultural. Diferencia-se tanto das políticas assistenciais, voltadas ao enfrentamento de vulnerabilidades sociais imediatas, quanto da renda básica universal, concebida como mecanismo amplo de redistribuição da riqueza. Embora inspirada em princípios redistributivos e de justiça social, a renda básica para artistas possui finalidade específica: assegurar condições materiais mínimas que permitam a permanência profissional, a continuidade dos processos criativos e a redução da evasão de talentos para outros setores da economia.

Ao garantir estabilidade econômica relativa, a política de renda básica cultural cria condições para que artistas invistam em qualificação, experimentação estética e

[7] Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Foi uma resposta da sociedade brasileira ao impacto da pandemia de Covid-19 no setor cultural. Sancionada em junho de 2020 (Lei nº 14.017), ela determinou repasse de R$ 3 bilhões a estados, municípios e Distrito Federal. Dois anos depois, foi instituída a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura, por meio da Lei nº 14.399, de 8/7/2022, mas inexiste previsão de renda básica a artistas, apesar dos R$ 15 bilhões assegurados nesse diploma, destinados a estados, Distrito Federal e municípios.

desenvolvimento de trajetórias de médio e longo prazo, fortalecendo a diversidade cultural e a capacidade inovadora do setor. Dessa forma, a política contribui não apenas para a proteção social dos trabalhadores da cultura, mas também para a preservação, renovação e ampliação do capital cultural nacional, entendendo a cultura como dimensão estratégica do desenvolvimento econômico, social e simbólico do país.

Por fim, a análise de experiências comparadas demonstra que políticas de renda básica cultural produzem efeitos que extrapolam a garantia imediata de renda. Ao investir diretamente nas pessoas, e não apenas em produtos culturais, essas políticas reconfiguram prioridades da ação pública e fortalecem a base produtiva do setor cultural. Nessa direção, reafirma-se que políticas culturais eficazes devem priorizar o investimento direto nos agentes culturais, reconhecendo-os como base do ecossistema criativo (UNESCO, 2022). A previsibilidade mínima de renda amplia a capacidade de planejamento dos artistas, permitindo a organização de calendários de médio prazo, a consolidação de vínculos profissionais e o fortalecimento de redes culturais locais, contribuindo para a profissionalização do setor sem submeter a criação artística a critérios exclusivamente mercadológicos (STANDING, 2017).

No contexto brasileiro, a incorporação desses aprendizados exige soluções institucionais flexíveis e sensíveis às diversidades territoriais e culturais. À semelhança do que propõe Bianchini (1993), políticas culturais eficazes devem ser territorialmente sensíveis, adaptáveis e integradas às dinâmicas locais, de modo a dialogar com políticas de formação, circulação e desenvolvimento territorial, ampliando a sustentabilidade e o impacto estrutural da renda básica cultural.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar os fundamentos teóricos, empíricos e institucionais que sustentam a criação de uma política pública de renda básica para artistas no Brasil, articulando experiências internacionais e nacionais como referências para a formulação de um modelo adaptado às especificidades brasileiras. A análise desenvolvida evidencia que a precarização do trabalho cultural no Brasil não constitui fenômeno conjuntural, mas expressão de uma estrutura econômica incapaz de garantir condições mínimas de permanência aos artistas. A consequência direta desse quadro é a

perda sistemática de talentos, a redução da diversidade cultural e o enfraquecimento da economia da cultura como vetor estratégico de desenvolvimento.

Comparados ao programa irlandês *Basic Income for the Arts*, que garante uma renda mínima regular e incondicional a artistas e criativos, os modelos francês e alemão apresentam diferenças formais importantes. No entanto, em termos funcionais, todos compartilham a finalidade de reduzir a vulnerabilidade econômica e estrutural dos trabalhadores culturais. O modelo francês o faz por meio da adaptação do seguro-desemprego às dinâmicas intermitentes do trabalho artístico, enquanto o modelo alemão promove integração sistêmica ao regime de seguridade social, reduzindo o ônus financeiro individual inerente à atividade autônoma.

Essas experiências demonstram que, embora a forma jurídica e a nomenclatura variem, o reconhecimento da necessidade de proteção econômica estável para artistas e trabalhadores culturais já se manifesta em diversas políticas públicas consolidadas, representando diferentes soluções institucionais para o mesmo problema estrutural. Isso reforça a viabilidade e a legitimidade de discutir a implantação de uma renda básica cultural especificamente concebida no contexto brasileiro, tal como proposto neste artigo, baseada em princípios de equidade, sustentabilidade e valorização da produção cultural como contribuição social estratégica.

Representa, portanto, uma inflexão necessária no paradigma das políticas culturais, deslocando o foco exclusivo do financiamento de projetos para a proteção estrutural dos sujeitos que produzem cultura. Trata-se de reconhecer que a criatividade não floresce sob condições de insegurança permanente e que o investimento direto nas pessoas constitui estratégia central de desenvolvimento sustentável. A Unesco (2019, p. 74) aponta que é fundamental assegurar que haja uma melhoria contínua na situação social dos artistas. Os artistas encaram dificuldades sociais acentuadas, como rendimentos baixos e instáveis, insegurança laboral, proteção social insuficiente ou inexistente e pouco ou nenhum acesso aos benefícios normalmente concedidos a trabalhadores.

Em alguns países da América Latina, as condições de qualificação para acesso a direitos são adaptadas para ajudar artistas e autores a acessar benefícios da previdência social. Galian, Licata e Stern-Plaza (2021, p. 31) desvelam que, na Argentina, qualquer

artista com cento e vinte dias consecutivos ou não consecutivos de trabalho pode acumular um ano de serviço. No Uruguai, um ano de serviço é acumulado quando um artista contribui por ao menos cento e cinquenta dias. Além disso, todos os artistas, independentemente se empregados por conta própria ou autônomos, são regidos pelo Código do Trabalho e, portanto, cobertos pela legislação previdenciária.

Assim, consolidar a renda básica cultural como política pública significa afirmar a cultura como eixo estruturante do desenvolvimento nacional, capaz de articular crescimento econômico, inclusão social, mobilidade social e projeção internacional. Mais do que uma resposta emergencial, trata-se de uma política com olhar no futuro, orientada à preservação e à ampliação do capital cultural brasileiro. O ordenamento jurídico brasileiro já dispõe de políticas setoriais, precedentes normativos e experiências administrativas que permitem a implementação de uma renda básica para artistas sem ruptura institucional. O que falta é articulação, desenho e decisão política.

Referências

ALEMANHA. *Künstlersozialversicherungsgesetz* (KSVG). Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten. Bonn: Bundesgesetzblatt, 1981.

ALMA ECONOMICS. *Cost-Benefit Analysis for the Basic Income for the Arts (BIA*): Final Report. Dublin: Government of Ireland / Alma Economics, 2025. Disponível em: https://assets.gov.ie/static/documents/b87d2659/20250929_BIA_CBA_Final_Report.pdf. Acesso em: 11 jan. 2026.

ALMEIDA, Juny Alessandro Biassi de; LOPES, Ruy Sardinha. O trabalhador-artista, a disputa pela renda e o papel das políticas públicas de financiamento da cultura. *In*: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Anais* [...] Belo Horizonte PUC-Minas, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202319030364dd4797d51fb.pdf Acesso em: 25 jan. 2026.

BANKS, Mark. *Creative labour*: media work in three cultural industries. London: Routledge, 2007.

BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*. 7.ed. Paris: La Découverte, 2017.

BIANCHINI, Franco. *Cultural policy and urban regeneration*: the West European experience. Manchester: Manchester University Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Lei nº 10.835, de 8 de janeiro de 2004. Institui a renda básica de cidadania e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 9 jan. 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/l10.835.htm. Acesso em: 15 jan. 2026.

BRASIL. Lei nº 10.891, de 9 de julho de 2004. Institui o Programa Bolsa-Atleta. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 12 jul. 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/lei/l10.891.htm. Acesso em: 10 jan. 2026.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Economia da cultura e das indústrias criativas no Brasil*. Brasília: MinC, 2018.

FRANÇA. *Code du travail*. Paris: République Française, 2009. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006072050/. Acesso em: 8 fev. 2026.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS (FGV). *Cultura e mercado de trabalho no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2020.

GALIAN, Carlos; LICATA, Margherita; STERN-PLAZA, Maya. *Social protection in the cultural and creative sector*: country practices and innovations. Geneva: International Labour Organization, 2021. (ILO Working Paper, n. 28). Disponível em: https://www.ilo.org/publications/social-protection-cultural-and-creative-sector-country-practices-and-1. Acesso em: 29 jan. 2026.

HESMONDHALGH, David. *The cultural industries*. 4.ed. London: Sage, 2019. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?q=HESMONDHALGH,+David.+The+cultural+industries.+4.+ed.+London:+Sage&hl=pt-BR&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart. Acesso em: 4 fev. 2026.

IRLANDA. Department of Culture, Communications and Sport. *Basic Income for the Arts Pilot Research Scheme 2022-2026*. Dublin, 2025.

IRLANDA. *Arts Act 2003 (Act No. 24 of 2003).* Dublin: Irish Statute Book, 2003. Disponível em: https://www.irishstatutebook.ie/eli/2003/act/24/enacted/en/html. Acesso em: 3 jan. 2026.

IRLANDA. Department of Culture, Communications and Sport. *Basic Income for the Arts Pilot Scheme:* Guidelines. Dublin: Government of Ireland, 2022. Disponível em: https://www.gov.ie/en/department-of-culture-communications-and-sport/publications/basic-income-for-the-arts-pilot-scheme-guidelines/. Acesso em: 10 jan. 2026.

LAVINAS, Lena. *The take-up of social assistance benefits: what role for universal basic income? Global Social Policy*, v. 18, n. 3, p. 365-370, 2018.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur:* métamorphoses du capitalisme. Paris: Seuil, 2003.

O'CONNOR, Justin. *The cultural and creative industries*: a literature review. London: Arts Council England, 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MARICÁ. *Renda Básica de Cidadania*: fundamentos e impactos socioeconômicos. Maricá: Instituto Darcy Ribeiro, 2021.

STANDING, Guy. *Basic income: and how we can make it happen. London*: Pelican Books, 2017.

STANFORD BASIC INCOME LAB. *Global map of basic income experiments*. Stanford: Stanford University, 2024. Disponível em: https://basicincome.stanford.edu/experiments-map/?sel=impa. Acesso em: 25 jan. 2026.

SUPLICY, Eduardo Matarazzo. *Renda de cidadania:* a saída é pela porta. São Paulo: Cortez, 2013.

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

TOWSE, Ruth. *A textbook of cultural economics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TOWSE, Ruth. Artists' labour markets. *In*: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David (orgs.). *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier, 2006. p. 865-892.

UNÉDIC. *Le régime des intermittents du spectacle*. Paris: Unédic, 2023. Disponível em: https://www.unedic.org/la-reglementation/les-intermittents-du-spectacle.Acesso em: 1 fev. 2026.

UNESCO. *Cultura y condiciones laborales de los artistas*: aplicar la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista. Paris: Unesco, 2019. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371790_spa. Acesso em: 28 jan. 2026.

UNESCO. *Re|Shaping policies for creativity:* addressing culture as a global public good. Paris: Unesco, 2022. Disponível em: https://eprints.bournemouth.ac.uk/16264/3/Human_Capital_and_Artists%27_labour_Markets.pdf Acesso em: 15 jan. 2026.

WESSLER, Hartmut. *Cultural work and social protection in Germany: the case of the artists' social insurance scheme*. *International Journal of Cultural Policy*, London, v. 24, n. 3, p. 343-357, 2018.

ARTE Y TRABAJO: POLÍTICAS CULTURALES PARA EL SECTOR ARTÍSTICO. LOS CASOS DE LAS ARTES VISUALES Y LA DANZA EN EL URUGUAY ACTUAL.

Tamara Gómez[1]
Federico Sequeira[2]

RESUMO:
La aprobación del Estatuto del Artista y Oficios Conexos (LEY N°18384, 2008), durante el primer ciclo de gobiernos progresistas (2005-2020), significó un punto de cambio en la concepción del trabajo artístico por parte del Estado uruguayo. Fue en ese contexto de reconocimiento de derechos, que el Estado –al reconocer los derechos laborales de los artistas–, asumió una posición menos tutelar con respecto al sector. No obstante ello, el complejo entramado del sector artístico, en relación a su diversidad de prácticas y niveles de organización, ha dificultado la aplicabilidad de esta norma. Es precisamente ahí, inscripto en el campo académico de las políticas culturales y haciendo foco en los sectores de las artes visuales y la danza, que este trabajo se propone analizar los alcances y limitaciones de la actual legislación artístico-laboral en el país.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuales, Danza, Legislación Artístico-Cultural, Políticas Culturales, Uruguay.

Introducción

Este trabajo se inscribe en el campo académico de las políticas culturales y hace foco en su cruce con la legislación artístico-cultural, en particular con la referida al trabajo artístico. En ese sentido, se propone abordar el caso uruguayo a partir de la aprobación del Estatuto del Artista y Oficios Conexos (LEY N°18384), en 2008. Para ello, haciendo énfasis en los alcances y las limitaciones de la norma, se abordarán –de manera exploratoria–, los sectores de las artes visuales y de la danza. Desde nuestra perspectiva, resulta pertinente abordar esta temática por dos razones. En primer lugar, por los debates sobre el mundo del trabajo que se están formulando actualmente. Basta ver los proyectos de reformas laborales y modificaciones (restrictivas), para el acceso a la seguridad social que se están implementando en países de la región y del mundo. Por

[1] Universidad de la República - Facultad de Artes y Centro Universitario Regional Este / tamaragomezmauri@gmail.com / tamara.gomez@artes.udelar.edu.uy. ORCID: https://orcid.org/0009-0005-7227-8823

otro lado, nos parece importante contribuir al fortalecimiento de esta área específica –arte y trabajo–, dentro del campo académico de las políticas culturales que en el caso uruguayo está en consolidación. En ese sentido, entre otros, deben mencionarse los aportes realizados desde el Observatorio Universitario de Políticas Culturales (UDELAR-FHCE)[2], por Susana Dominzain (2021), que en un artículo titulado "Uruguay: Artistas ante la nueva legislación laboral", abordó el Estatuto del Artista y Oficios Conexos, analizando la discusión parlamentaria que precedió a su aprobación y el Registro de Artistas que se sistematizó en la órbita del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, demostrando de este modo que el avance legislativo tiene limitaciones en cuanto a su difusión y aplicabilidad. En un trabajo de 2022, titulado "Entre el mito del artista y la precarización del trabajo cultural", Dominzain aborda –en un mundo post pandémico–, la situación laboral de los artistas, en un contexto regional y global de precarización, señalando la necesidad de mantener la discusión para generar estrategias que fortalezcan el trabajo artístico-cultural. Por otra parte, en un trabajo titulado "Políticas culturales en Uruguay desde la perspectiva descentralizadora y de derechos" (CASTELLI RODRÍGUEZ et al; 2024), se hace referencia al Estatuto del Artista y Oficios Conexos como una política enmarcada en el reconocimiento de derechos –en términos simbólicos y legales–, que se produjo a partir del año 2005 cuando asumió el progresismo –Frente Amplio–, por primera vez el gobierno nacional. Nosotros mismos, en un artículo titulado "Legislación artístico-cultural uruguaya: veinte años de coincidencias y divergencias (2000-2020)" (GÓMEZ & SEQUEIRA, 2025), analizando las continuidades y discontinuidades en la legislación artístico-cultural nacional, desde una perspectiva teórica de derechos, consideramos tres dimensiones: territorial, artística-laboral e institucional. Dentro de la dimensión artístico-laboral, el foco estuvo puesto en un análisis crítico sobre el Estatuto del Artista y Oficios Conexos, considerando sus alcances y limitaciones. En términos regionales, también como antecedentes académicos, debe mencionarse que en el marco de la Red LIA[3], integramos un equipo de investigación sobre la legislación artístico-cultural en

[2] https://fhce.edu.uy/observatorio-universitario-de-politicas-culturales/
[3] Red Latinoamericana de Investigación en Artes: https://redlia.investigaciondebora.edu.co/

América Latina. El mismo incluye a investigadores de Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Perú y Uruguay[4]–, y su primer trabajo (en imprenta), se titula "La legislación laboral en torno a la profesión del artista en América Latina. Un estudio comparativo". Se trata de un mapeo (siempre en construcción), que traduce las confluencias y las divergencias en términos de los marcos legales para el sector artístico-cultural, en particular para el trabajo artístico, a escala regional. En términos teórico-conceptuales, resulta necesario definir a qué nos referimos con campo académico de las políticas culturales. En ese sentido, debe señalarse que se han validado múltiples definiciones teóricas que caracterizan a las políticas culturales, sin embargo, nosotros partimos de la formulada por Néstor García Canclini (1987), que las define como un

> (...) conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (p. 26)

Preliminarmente, a partir de esta definición, podríamos señalar que las concepciones de los gobiernos –como conductores legítimos del Estado–, inciden en las políticas culturales impulsadas, diseñadas y aplicadas durante determinado período. Asimismo, también a partir de esta definición de García Canclini, deberíamos reconocer las intervenciones de los artistas organizados para el reconocimiento de sus derechos. Otro aspecto relevante, para definir el espacio simbólico de legitimación de estas intervenciones –del Estado y de las agremiaciones artísticas, entre otras–, es el concepto de campo. En ese sentido, Bourdieu (1997), –para el campo artístico, pero aplicable en términos generales al campo de las políticas culturales–, señala que un campo es un entramado de agentes e instituciones específicas que se instituyen en un sistema de fuerzas o mecanismos sociales y a través de luchas por el poder simbólico constituyen sus propias dinámicas de legitimación. Retomando la definición de García Canclini (1987), podríamos decir que esas intervenciones "realizadas por el Estado, las

[4] Por Uruguay hemos participado: Susana Dominzain; Tamara Gómez; Lucía González Machado; Gabriela Miraballes Cortinas; y Federico Sequeira.

instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico" (p. 26), se tensionan o distienden, disputan o acuerdan, luchan o cooperan, para obtener la legitimidad de su intervención en el campo. Considerando esto y retomando nuestro cruce de interés –entre las políticas culturales y la legislación artístico-cultural–, debemos señalar que a las dinámicas propias de cada campo, hay que agregar las dinámicas que se producen entre campos distintos: cruces, encuentros, intersticios. Esto, tal como en este caso, que se trata de política pública –aprobación de la LEY N°18384 (Estatuto del Artista y Oficios Conexos), en 2008–, resulta más complejo. En ese sentido, Dubois (2015), señala:

> (...) sería demasiado fácil afirmar que una política procede exclusivamente de la confrontación binaria entre el espacio político-burocrático y el campo directamente involucrado. (...) Sin embargo, en la gran mayoría de los casos la multiplicidad de los espacios y subespacios comprometidos en la fabricación de una política dibuja un conjunto de interrelaciones mucho más complejo. (pp. 23 - 24)

Desde esta perspectiva, considerando la complejidad aquí planteada, debemos señalar la relevancia de la aprobación del Estatuto del Artista y Oficios Conexos. Esto marcó un cambio de paradigma en la concepción de la cultura artística. Si bien pueden identificarse intentos e incluso normas a lo largo del siglo XX, fue durante el primer ciclo progresista[5] que se aprobó esta ley que reconoce los derechos de los artistas como trabajadores y otorga para su instrumentación, un importante rol a las cooperativas del sector artístico. Cabe señalar aquí, que la inclusión del conjunto de los sectores artísticos en términos de aplicabilidad de la ley, aún resulta compleja. Probablemente esto se deba a la diversidad de actividades y también, por los distintos grados de organización gremial. Desde el punto de vista metodológico, este trabajo propone un abordaje exploratorio a través del análisis de un corpus de leyes y de trabajos académicos referidos a la legislación artístico laboral uruguaya, tomado como casos de estudio los sectores de las artes visuales y de la danza en relación a los alcances y

[5] Nos referimos a los gobiernos encabezados por los presidentes Tabaré Vázquez (2005-2010 y 2015-2020), y José Mujica (2010-2015).

limitaciones del Estatuto del Artista y Oficios Conexos. En ese sentido, el mismo se estructurará en tres apartados: el primero consiste en una descripción del contexto político en el cual el Estatuto del Artista y Oficios Conexos fue aprobado y su alcance. En el segundo y el tercero, para los sectores de las artes visuales y de la danza respectivamente, se analiza su relación con el Estatuto del Artista y Oficios Conexos y se dan pautas de la diversidad interna de cada sector y de su devenir histórico en términos de organización gremial. Finalmente, a modo de cierre, se presentan unas posibles conclusiones.

Políticas culturales y legislación artístico-cultural

Como ya fue mencionado, el año 2005 marcó el inicio, por primera vez en la historia del país, de un ciclo de quince años de gobiernos progresistas. El ascenso del Frente Amplio, una coalición de partidos de izquierda fundada en 1971, impulsó una nueva concepción de las políticas públicas en términos generales y de las políticas culturales en particular. Fundamentalmente porque las abordó desde una perspectiva de reconocimiento de derechos ciudadanos.[6] En ese sentido, hubo un esfuerzo para equiparar los derechos culturales con los llamados derechos fundamentales. A decir de Nivón Bolán (2017), como constitutivos de los derechos humanos y de la dignidad humana. Fue así, que a partir de 2005, en términos de las acciones enmarcadas en la política cultural pública, convivieron los paradigmas de la descentralización cultural y de la democracia participativa (GARCÍA CANCLINI, 1987). Por un lado se mantuvieron los dispositivos más tradicionales de difusión artístico-cultural y por el otro, se amplío la mirada en términos de derechos culturales de los ciudadanos, reconociendo sus propias acciones (producciones), culturales como válidas en el entramado artístico-cultural del país. Muchos de estos cambios, a pesar de los avatares de la política partidaria que determinan la orientación de los gobiernos, se mantienen en

[6] Hay varios trabajos que dan cuenta de la perspectiva de derechos en el conjunto de las políticas culturales uruguayas impulsadas durante el primer período progresista, entre otros, pueden consultarse: “Tendencias y factores de cambio en la Ciudadanía Cultural” (GORTÁZAR et al; 2017); “Tendencias y factores de cambio en la institucionalidad cultural del Uruguay” (LEMBO et al; 2017); “Políticas culturales en Uruguay desde la perspectiva descentralizadora y de derechos” (CASTELLI RODRÍGUEZ et al; 2024).

términos legales y como todo cambio cultural implica posibilidades e imposibilidades para su plena implementación. Entendemos que en esta clave y en este contexto, debe analizarse el Estatuto del Artista y Oficios Conexos. Es a partir de esta norma que se crea el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas (RNAAC) del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS), que en un principio contemplaba solamente a los profesionales de la danza, la actuación y la música, además de los oficios conexos a dichas profesiones. Es recién en el año 2023 (a través de la LEY N°20212), que se amplía a los compositores, artistas visuales, plásticos y escritores dentro de esta norma. Es importante destacar que el proceso de construcción de esta Ley fue de manera conjunta entre los gremios representantes de los artistas y el Poder Ejecutivo, más precisamente desde las gremiales de las artes de la danza (Asociación de Danza del Uruguay[7]), música (Asociación Uruguaya de Músicos[8]) y teatro (Sociedad Uruguaya de Actores[9]), aunque en un principio también participaron artistas visuales, escritores y artesanos. Una de las características distintiva, y única al menos a nivel latinoamericano, es que el Estatuto del Artista y Oficios Conexos utiliza el cooperativismo como mecanismo para la inclusión social de los artistas. Es a través de la Ley N°18407 que los inscriptos en el Registro Nacional de Artistas y Actividades Conexas pueden integrarse a cooperativas de trabajo, que les permiten la facturación legal y la realización de aportes a la seguridad social. Bajo este marco se fundaron cooperativas como Valorarte, Coopaudem y Cooparte, creadas por gremios del teatro, danza y música. Estas cooperativas son denominadas ‘paraguas’ dado que tienen más de 2000 socios (ETCHEVERRY, ROMERO y TORRELLI, 2019). Posteriormente se han generado otras cooperativas de trabajo que no están relacionadas directamente con los gremios artísticos. El Estatuto surge como respuesta a la demanda histórica del sector artístico por ser considerados como trabajadores. Esto se logra durante el primer período progresista en el Uruguay, que tal como afirma Dominzain (2021), con la llegada del Frente Amplio al gobierno en el 2005 se apostó a una cultura democrática y diversa,

[7] https://addu.org.uy/addu/
[8] https://audem.uy/
[9] https://sua.org.uy/

resignificando su sentido y admitiendo “a los artistas y creadores como trabajadores” (p.17). Ahora bien, luego de varios años de su aprobación los sectores artísticos observan algunos problemas en su implementación. Esto se vió reflejado en el Encuentro “Arte, Cultura y Seguridad Social. El trabajo en las artes y la cultura desde una perspectiva de derechos. Avances, retrocesos e invisibilidades” (CÁMARA DE REPRESENTANTES, 2022). Algunas de las críticas estaban relacionadas a la falta de un diagnóstico que facilite el acceso y la actualización de los datos del sector; a repensar las formas de contratación para adaptarlas a la diversidad y vulnerabilidad del trabajo artístico; al pedido de la exoneración del Fonasa (Fondo Nacional de Salud) patronal a los artistas que aportan a través de una cooperativa, a fortalecer los mecanismos de control del cumplimiento de la normativa tanto en el ámbito público como privado, entre otras. Si bien el Estatuto cambió de manera sustancial el campo del trabajo artístico en Uruguay, se hace necesario una revisión de esta ley y una actualización que contemple la complejidad del trabajo artístico, la diversidad laboral de cada disciplina y una adecuación más justa de los aportes. Sin dudas hay aún un largo camino por transitar en relación a las acciones a tomar desde la sociedad civil organizada y el Estado.

Sector de las artes visuales

Como ya fue mencionado, en 2023 (a través de la LEY N°20212), se amplió el alcance y la definición de artista establecidos en el primer artículo del Estatuto del Artista y Oficios Conexos (LEY N°18384, 2008); fue a partir de ahí que se incorporó a “autores y artistas visuales, plásticos, compositores y escritores” y a los oficios conexos relacionados con estas actividades. La diversidad de trayectorias, enfoques y prácticas implicadas en el sector específico de las artes visuales, pero en todo el sector artístico, genera complejidades tanto en el alcance simbólico como en el práctico, en términos de aplicabilidad de la ley. Debe señalarse aquí, que desde el primero –avance simbólico–, el reconocimiento de los artistas visuales como trabajadores, como parte de un conjunto mayor de artistas, representa un avance importante. Sin embargo, resulta necesario

–para problematizar la aplicabilidad de esta ley–, abordar tres aspectos que hacen a la especificidad del sector: una **definición de artistas visuales**; una **perspectiva histórica gremial** del sector; y una enumeración de **otras iniciativas estatales** que se han propuesto afectar positivamente el desarrollo del sector. El concepto **artistas visuales**, como definición de los artistas del sector, refiere a una perspectiva más contemporánea. Autores como Andrea Giunta (2020), ubican este proceso después de la Segunda Guerra Mundial, profundizado en la década de los años sesenta cuando se produce una ampliación disciplinar y se estrecha la alianza entre los campos del arte y de la política. En ese contexto, a las disciplinas tradicionales –pintura, escultura, dibujo, grabado, entre otras–, que constituían los medios para que las temáticas y conceptos de los artistas plásticos (así definidos), se materializaran como obras de arte; se legitimaron otras disciplinas –*performances*, *happenings*, *ready-made*, *collage*, videoarte, entre otras–, que sin dejar a las tradicionales, ampliaron las posibilidades de enunciación de las prácticas artísticas. Resulta interesante, desde una perspectiva histórica del arte, comprender los procesos que generan nuevas categorías y a su vez, entender esos procesos permite visualizar el complejo entramado que constituye a este sector lo cual, para pensar, diseñar e implementar políticas públicas que reconozcan e incluya a estas prácticas como laborales, resulta imprescindible. Pensar una **perspectiva histórica gremial** del sector de las artes visuales uruguayas, requiere visualizar ese complejo y fragmentado entramado. Además de la diversidad de abordajes en las prácticas artísticas, muchas de ellas –a diferencias de otros sectores, como la danza o el teatro–, aún con excepciones; se articulan en trayectorias individuales. Probablemente, esto ha incidido negativamente en las posibilidades de organización gremial del sector. Sin embargo, desde la primera mitad del siglo XX y hasta la inclusión de los artistas visuales en el Estatuto del Artista y Oficios Conexos en 2023, hubo intentos de organización para la reivindicación –principalmente frente al Estado–, de los derechos de los artistas del sector. Cronológicamente y a modo descriptivo, es posible elaborar la siguiente genealogía preliminar: durante la primera mitad del siglo XX se crearon organizaciones que tuvieron corta duración, entre ellas, la primera agrupación gremial

de artistas plásticos en 1935; la Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay en 1939; la Agrupación de Plásticos del Uruguay en 1942; y el Sindicato de Artistas Plásticos del Uruguay en 1945 (ICAA, 2026 [1945]). En la segunda mitad del siglo XX, más precisamente en la década de los años sesenta y con actuación hasta el golpe de estado del año 1973, tras la ocupación de la sala de exposiciones SUBTE[10], se conformó la UAPC (Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos) (ICAA, 2026 [1945]; PELUFFO LINARI, 2018). Tras la recuperación democrática en 1985, hubo nuevos intentos asociativos. Entre ellos, aún activos, pueden mencionarse las creaciones, en el interior (Salto), de la Asociación de Artistas Plásticos y Visuales Salteños en 1988 (APLAS, 2026); y a nivel nacional, de la Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay en 1996 (APEU, 2026). Ya iniciada la segunda década del siglo XXI y en vigencia del Estatuto del Artista y Oficios Conexos, en 2013 se celebró la asamblea fundacional del Sindicato Único de Artistas Visuales y Afines (SUAVA)[11], que se propuso convocar a propuestas para la inclusión del sector en el Estatuto del Artista y Oficios Conexos (PORTAL 180, 2013). Por otra parte, en 2023 cuando, como ya fue mencionado, se incluyó a los artistas visuales en el Estatuto del Artista y Oficios Conexos; la colectiva feminista Artistxs Visuales presentó un Tarifario de Artistas Visuales y un Decálogo de buenas prácticas profesionales en el arte. Sobre el primero –Tarifario de Artistas Visuales–, señalamos en un artículo que “se presenta como una herramienta para argumentar y defender el derecho a una remuneración como trabajadores dentro del campo del arte” (GÓMEZ & SEQUEIRA, 2025, p.15). Mientras tanto, en el propio documento se señala que “se nutrió [de] documentos similares de distintas asociaciones de artistas visuales, curadxrxs y escritorxs de la región”

[10] El miércoles 21 de agosto de 1963, a las 13 horas, un grupo de artistas –cuyo número irá creciendo con el paso de los días– ocupó el espacio de exposiciones Subte Municipal de Montevideo como medida de protesta por la forma cómo había sido designado por el gobierno capitalino el jurado actuante en el “XV Salón Municipal de Artes Plásticas”. La medida, más allá del cuestionamiento a las decisiones del gobierno, apuntó desde el principio hacia una suerte de “ensayo general” para la movilización del campo de la cultura artística en reivindicación de su autonomía (...) los artistas en conflicto emitieron una declaración que, entre otras cosas, afirmaba: “los artistas ocupantes no distinguen entre arte abstracto y figurativo, solo luchan por un arte comprometido con los problemas de hoy, por una cultura sana y contemporánea, y contra la política en el arte”. (PELUFFO LINARI, 2018, p. 55)

[11] En algunos sitios aparece como Sindicato Uruguayo de Artistas Visuales y Afines, entre otros, en un perfil de facebook: https://www.facebook.com/artistasvisualesuruguay/

(ARTISTXS VISUALES DEL SUR, 2023), entre otros, del arancelario para actividades literarias de Casa de los Escritores del Uruguay (2022). Por su parte, el Decálogo de buenas prácticas profesionales en el arte, se propone “establecer un marco jurídico y práctico que garantice la labor y derechos de lxs artistas, tanto en el ámbito público como en el privado” (ARTISTXS VISUALES DEL SUR, 2022). Considerando este período de tiempo –siglo XX y primeras décadas del XXI–, es posible mencionar **otras iniciativas estatales** –además de la aprobación del Estatuto del Artista y Oficios Conexos–, específicas para el desarrollo del sector o más generales –transversales a todo el campo artístico-cultural–, que han incidido positivamente. No obstante ello, debe señalarse aquí, que el reconocimiento de los artistas como trabajadores –sentido del Estatuto–, más allá de las dificultades de aplicación, representa un cambio de paradigma en la concepción del arte por parte del Estado. En ese sentido, preliminarmente, podría pensarse que muchas de estas iniciativas –que someramente mencionaremos–, que se configuraron en términos de estímulo, divulgación y formación (profesionalización), provinieron de una concepción más tutelada en comparación con una norma –como el Estatuto–, que reconoce a las prácticas artísticas como parte del mundo del trabajo. Cronológicamente, entre otras iniciativas estatales que han incidido positivamente en el sector de las artes visuales, pueden mencionarse la ley de becas uruguaya (1907), articulada entre el Estado y el Círculo de Bellas Artes, que posibilitó la formación académica europea de pintores y escultores uruguayos (FARAONE et al., 1997; PELUFFO LINARI, 2015; SEQUEIRA, 2021). La creación del Museo Nacional de Bellas Artes (1911), –actual Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)–, (FARAONE et al., 1997). La creación de la Escuela de Artes y Oficios (1915), –dirigida por Pedro Figari (FARAONE et al., 1997). La creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1936), y del Salón Nacional de Bellas Artes (1937), –actual Premio Nacional de Artes Visuales–, (SEQUEIRA, 2021), que desde sus inicios otorga premios adquisición, lo cual representa un reconocimiento y una retribución económica para los artistas premiados. Del mismo modo, pero a nivel departamental, se creó el Salón Municipal de Montevideo (1940), actual Premio Montevideo de las Artes

Visuales–, (FARAONE et al., 1997). La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943), en la órbita del entonces Ministerio de Instrucción Pública y Seguridad Social (FARAONE et al., 1997), y que posteriormente ingresó en la órbita de la Universidad de la República (LEYES N°12376, artículo 90, 1957; N°12549, artículo 2, 1958), donde se encuentra actualmente integrada en su Facultad de Artes. Entre las iniciativas estatales transversales a todo el campo artístico-cultural, que han incidido en el sector de las artes visuales, entre otras, deben mencionarse la Ley de Derechos de Autor (N°9739, 1937); la creación del Fondo Concursable para la Cultura (FCC) en 2005 (LEY N°17930, artículo 238); y la creación del Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) en 2010 (LEY N°18719, artículo 507).

Sector de la danza

El **sector de la danza,** a través de su gremio Asociación de Danza del Uruguay (ADDU), fue impulsor junto a los sectores del teatro y de la música del Estatuto del Artista y Oficios Conexos. Es entonces que desde un principio los artistas de la danza estuvieron considerados dentro de esta Ley Nº18834 (2008). Tal como se expresa en su primer artículo, en el cual se define el **concepto de artista** que contempla y ampara:

> Se entiende por artista, creador, intérprete o ejecutante a todo aquel que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra artística, la dirija o realice cualquier actividad similar a las mencionadas, sea en vivo o registrada en cualquier tipo de soporte para su exhibición pública o privada, así como los autores y artistas visuales, plásticos, compositores y escritores.

Hasta la fecha no existe a nivel nacional un informe sobre el número aproximado de trabajadores que integran al sector, aunque sí se puede afirmar que está en constante crecimiento si observamos la cantidad de formaciones profesionales formales a nivel público y privado que han surgido en Uruguay en los últimos diez años. Algunas de ellas son: la Licenciatura en Danza Contemporánea en la Facultad de Artes - Universidad de la República, el Profesorado en Danza en el Instituto de Profesores

Artigas, el Consejo de Formación en Educación y las carreras de formación técnicas de Tango y Contemporáneo como disciplinas nuevas en las Escuela Nacional de Formación Artística en el SODRE, además de las ya establecidas carreras de Ballet y Folklore; lo que resulta que cada año se sumen nuevos profesionales al mercado laboral. El Plan Nacional de Danza (PND), define al sector como dinámico y complejo y presenta una cadena de valor "amplia, diversa y dinámica, con actores y eslabones heterogéneos, que se superponen y mezclan" (2022, p. 27). Los datos arrojados por la Encuesta Nacional de Danza, (ENDA), realizada por el PND (MARTÍNEZ, 2021), destacan que el sector está compuesto en su mayoría, casi en un 80%, por personas que se identifican como mujeres y/o disidencias. En relación al trabajo, para el 41% de las personas encuestadas la danza constituye su principal ingreso y solamente el 27% tiene a la danza como su único ingreso laboral. Es entonces que se desprende que más del 50% de las personas del sector basan su sustento económico en actividades ajenas a éste. Además, un 23% –prácticamente la cuarta parte–, declara no poseer prestaciones sociales de ningún tipo. Esto evidencia condiciones laborales frágiles, afectando de manera particular a mujeres y disidencias, dado las desigualdades estructurales en el campo laboral. De todas formas, es importante aclarar que la precariedad laboral de la danza en Uruguay replica patrones presentes en otros campos artísticos, dado que el trabajo cultural, tal como lo define la Organización Internacional del Trabajo (OIT), suele ser un trabajo no convencional, es decir, que se realiza frecuentemente a tiempo parcial o por proyectos y que es a menudo precario o inseguro. En esta línea Mauro (2020), señala que:

> La atipicidad del trabajo artístico o su carácter "no clásico" dificulta la aplicación de leyes o controles por parte del Estado, y redunda en fenómenos tales como la informalidad, la gratuidad, la estacionalidad, la polivalencia, la (auto)precarización y la feminización. (p. 5)

En relación al Estatuto del Artista, la ENDA arroja que un 52% de las personas encuestadas declaró no conocer el la existencia del Registro Nacional de Artistas y Oficios Conexos (RNAAC), y del el 48% de las personas que sí declaran conocerlo, sólo un 22% efectivamente estaban inscriptas como artistas. Estos números indican no

sólo un desconocimiento de la legislación artístico-laboral, sino también una desestimación de esta herramienta para gestionar las contrataciones laborales. Estos datos se constatan si los comparamos con el informe presentado ante los gremios artísticos por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS), en el año 2019, en el cual se observaba que en ese entonces el RNAAC contaba con un total de 756 personas registradas en calidad de trabajadores de danza, de los cuales 668 estaban bajo la categoría de artistas y 88 eran trabajadores de los oficios conexos. El desconocimiento de la legislación vigente y la falta de acceso a prestaciones básicas ponen en evidencia la necesidad urgente de revisar y fortalecer las políticas culturales y laborales existentes actualmente. Se vuelve imprescindible evaluar al Estatuto del Artista y Oficios Conexos y sus mecanismos de implementación, así como diseñar políticas públicas que reconozcan el valor del trabajo artístico y aseguren condiciones laborales dignas con perspectiva de género, velando por la igualdad de derechos. El **gremio de la danza**, ADDU, fue fundado en Montevideo el 16 de diciembre del año 2000 como una organización sin fines de lucro con el objetivo de nuclear a los trabajadores de la danza de nuestro país provenientes de diferentes disciplinas y roles dentro del sector. El sustento económico de la ADDU es a través del pago regular de los socios, actualmente la cuota anual asciende a $1300 (mil trescientos pesos uruguayos), aproximadamente U$S 34 (treinta y cuatro dólares). Para su funcionamiento y encuentro con los socios se realizan Asambleas Generales pudiendo ser de carácter ordinario o extraordinario. La Comisión Directiva está compuesta de cinco miembros titulares, mayores de edad, por el plazo de dos años que podrán ser reelectos hasta por dos períodos más. Además, según lo expresado en sus Estatutos, se debe conformar una Comisión Fiscal que contará con tres miembros ocupando el cargo por el mismo lapso de tiempo que la Comisión Directiva. Desde su nacimiento la ADDU ha trabajado con sus socio/as conformando diferentes comisiones, que por lo general fueron generadas para tratar temas específicos, tales como: Comisión Criolla del Prado, Comisión Plan Nacional de Danza, Comisión Consejo de Formación - Infraestructura IPA, Comisión Programa de Fortalecimiento de las Artes, entre otras.

La ADDU, adherida al PIT-CNT[12], crea junto a SUA, en el año 2009 la Cooperativa Valorarte. Otros colectivos como ATANAR, Uruguay Ilumina y AUC - Gremiocine fueron sumándose en los años posteriores a su creación. (IBARGOYEN BIDART, 2025). Según los datos presentados por la cooperativa en el año 2025 "de un total de 3017 personas asociadas a Valorarte (...), aproximadamente 200 personas provienen de ADDU" (IBARGOYEN BIDART, 2025, p.49). Estos números indican que no todas las personas registradas como artistas de la danza en el RNAAC (tal como se señaló anteriormente en el 2019 estaban registradas 756 personas en calidad de trabajadores del sector), eligen a Valorarte como su cooperativa de trabajo. Esto indica quizás, que muchos artistas de la danza facturan por medio de empresas unipersonales y/u otras cooperativas de trabajo, como por ejemplo Cooparte, que si bien fue creado por los trabajadores de la música, permite que artistas de otras disciplinas facturen por allí sus servicios. Esto refleja, quizás, cierta distancia entre el gremio de la danza y el campo de los trabajadores de la danza. A las **iniciativas estatales** específicas para el desarrollo del sector encontramos, en relación a la profesionalización, las formaciones de carácter público ya enunciadas anteriormente como la Licenciatura en Danza Contemporánea en la Facultad de Artes (2018), el Profesorado en Danza en el Instituto de Profesores Artigas, Consejo de Formación en Educación (2014), las formaciones de Tango (2017), Danza Contemporánea (2014), Ballet y Folklore (1975) en el SODRE. A nivel de apoyos económicos para la creación y distribución de obras encontramos el Programa de Fortalecimiento de las Artes (2012), de la Intendencia de Montevideo que apoya también al sector del teatro y música. En relación a la exhibición de obras escénicas se encuentran el Festival Montevideo de las Artes (2012), llevado adelante por el gobierno departamental y a nivel nacional, organizado por la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (DNC-MEC), se encuentra en Festival Internacional de Artes Escénicas Uruguay (2011). Es recientemente, desde el año 2025, que el sector cuenta con un premio específico a nivel nacional denominado "Premio

[12] El PIT-CNT (Plenario Intersindical de Trabajadores - Convención Nacional de Trabajadores) es la única central sindical de Uruguay, fundada en 1964 y consolidada en 1985. Agrupa a la mayoría de los sindicatos del país, contando con más de 300.000 afiliados, y se dedica a la defensa de los derechos laborales, la seguridad social y la justicia social.

INAE a la Trayectoria en Danza", otorgado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (DNC-MEC).

Posibles conclusiones

Más allá de las dificultades en la aplicabilidad integral del Estatuto del Artista y Oficios Conexos, se trata de un instrumento legal aún nuevo en el país y que traduce un cambio de perspectiva desde el Estado con relación al trabajo artístico. No sólo porque reconoce derechos de los artistas como trabajadores, sino porque en ese reconocimiento hay un cambio de posición. En cierto modo, el Estado pasa de una posición de tutelaje del sector artístico –con acciones en clave de estímulo, divulgación y profesionalización–, a una posición de reconocimiento del quehacer artístico como parte del mundo del trabajo. Para el sector de las artes visuales, resulta importante en términos simbólicos, que sus prácticas artísticas sean reconocidas como laborales. La diversidad de estas prácticas complejiza la propia definición de artista visual y en ese sentido, dificulta la aplicabilidad de una norma que necesita una materialidad cuantificable para otorgar el acceso a las prestaciones por parte de los trabajadores. Esta característica del campo de las artes visuales, en el cual las trayectorias individuales –con excepciones–, tienen un peso importante, probablemente no han contribuido a la organización gremial del sector. En un recorrido panorámico –seguramente incompleto–, de los últimos noventa años, se registran intentos de organización gremial, pero en su inmensa mayoría no prosperaron. Seguramente, esta carencia organizacional sumado a las complejidades del sector en relación a su actividad, han afectado la posibilidad laboral de los artistas visuales uruguayos. Cabe señalar que se registran, por lo menos desde inicios del siglo XX, esfuerzos por parte del Estado –algunos sistemáticos–, para el desarrollo del sector de las artes visuales, todos en clave de estímulo, divulgación y formación (profesionalización). Para el sector de la danza es importante fortalecer al gremio de la danza, que si bien tiene ya más de 25 años trabajando y defendiendo los derechos laborales de los artistas el sector, pareciera tener cierta fragilidad en su alcance al analizar los números del RNAAC y de la cantidad de

socios en la Cooperativa Valorarte. Seguramente, el bajo número de afiliados tenga más de una explicación, pero se debe prestar atención al multiempleo que presenta sus trabajadores, poniendo a consideración la participación en más de un gremio de los trabajadores. Por otro lado, dado las características sociodemográficas del sector se necesita una revisión del Estatuto del Artista y Oficios Conexos, desde una perspectiva de género que atienda las especificidades del mismo. El sector ha logrado grandes avances en políticas públicas referidas a la formación y profesionalización, quedando aún batallas por dar en los eslabones más débiles como la exhibición y distribución de obras.

Referencias bibliográficas

APEU [Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay]. (2026). Nuestra Historia. https://apeuartesvisuales.org/

APLAS [Asociación de Artistas Plásticos y Visuales Salteños]. (2026). Perfil de facebook. https://www.facebook.com/aplasuruguay/

ARTISTXS VISUALES DEL SUR. (2022). Decálogo de buenas prácticas profesionales en el arte.https://artistxsvisualesdelsur.wordpress.com/2023/10/24/decalogo-de-buenas-practicas-profesionales-en-el-arte/

ARTISTXS VISUALES DEL SUR. (2023). Tarifario de Artistas Visuales. https://artistxsvisualesdelsur.wordpress.com/2023/10/24/tarifario-de-artes-visuales-uruguay/

BOURDIEU, P. (1997). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama

CÁMARA DE REPRESENTANTES. (2022). Arte, Cultura y Seguridad Social. El trabajo en las artes y la cultura desde una perspectiva de derechos Avances, retrocesos e invisibilidades. Parlamento del Uruguay

CASA DE LOS ESCRITORES DEL URUGUAY. (2022). Aranceles. https://www.casaescritores.org/index.php/institucional/aranceles

CASTELLI RODRÍGUEZ, L; DOMINZAIN, S; LEMBO, V. & SEQUEIRA, F. (2024). Políticas culturales en Uruguay desde la perspectiva descentralizadora y de derechos. En Canelas Rubim, A; DOMINZAIN, S. & NIVÓN BOLÁN, E. (Coords.). Políticas culturales en el siglo XXI en ocho países de América Latina, 369-413. CLACSO. https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/251092/1/Politicas-culturales-XXI.pdf

DOMINZAIN, S. (2021). Uruguay: Artistas ante la nueva legislación laboral. Artelogie [En ligne], 17. https://doi.org/10.4000/artelogie.10319

DOMINZAIN, S. (2022). Entre el mito del artista y la precarización del trabajo cultural. Anais do XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura-ENECULT 18. Salvador de Bahía, Brasil. https://n9.cl/8dctd

DUBOIS, V. (2015). La acción del Estado, producto y objeto de disputa de las relaciones entre espacios sociales. Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales(4), 18-33. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/1556

ETCHEVERRY, S., ROMERO, M., y TORRELLI, M. R. (2019). Diez años de cooperativas de artistas en Uruguay: naturaleza, funcionamiento y perspectiva. Revista Idelcoop, (229),119-145 https://www.idelcoop.org.ar/sites/www.idelcoop.org.ar/files/revista/articulos/pdf/229_119-145.pdf

FARAONE, R., PARÍS, B. y ODDONE, J. (1997). Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830 – 1985. Universidad de la República, Colección del Rectorado.

GARCÍA CANCLINI, N. (1987). Las políticas culturales en América Latina. Grijalbo

GIUNTA, A. (2020). Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Siglo XXI.

GÓMEZ, T., & SEQUEIRA, F. (2025). Legislación artístico-cultural uruguaya: veinte años de coincidencias y divergencias (2000-2020). Discursos Del Sur, Revista De teoría crítica En Ciencias Sociales, 15, 1-28. https://doi.org/10.15381/dds.n15.29604

GORTÁZAR, A; ACHUGAR, H; SEQUEIRA, F. (2017). Tendencias y factores de cambio en la Ciudadanía Cultural. Montevideo: Dirección de Planificación - Oficina de Planeamiento y Presupuesto. Presidencia de la República. https://opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/Informe%20Ciudadan%C3%ADa%20Cultural.pdf

IBARGOYEN BIDART, I. (2025). Cooperativas de trabajadores artísticos en Uruguay: valorarte y la anomalía del trabajo escénico organizado. [Tesis de maestría. Universidad de la República]. https://hdl.handle.net/20.500.12008/52820

ICAA [International Center for the Arts of the Americas]. (2026 [1945]). Sindicato de Artistas Plásticos del Uruguay. https://icaa.mfah.org/s/es/item/1228311#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1490%2C115%2C4445%2C2488

LEMBO, V; ACHUGAR, H; SEQUEIRA, F. (2017). Tendencias y factores de cambio en la institucionalidad cultural del Uruguay. Presidencia de la República - Oficina de Planeamiento y Presupuesto - Dirección de Planificación. https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/Informe%20Institucionalidad%20Cultural%20(completo).pdf

LEY N°9739. LEY DE DERECHOS DE AUTOR. (1937, 17 de diciembre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 0 p. 873. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/9739-1937

LEY N°12376. PRESUPUESTO NACIONAL DE SUELDOS GASTOS E INVERSIONES. EJERCICIO 1957, artículo N°90. (1957, 31 de enero). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 0 p. 138. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/12376-1957/90

LEY N°12549. LEY ORGÁNICA DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, artículo N°2. (1958, 16 de octubre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 0 p. 1135. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/12549-1958/2

LEY N°17930. PRESUPUESTO NACIONAL DE SUELDOS GASTOS E INVERSIONES. EJERCICIO 2005 - 2009, artículo N°238. (2005, 19 de diciembre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 2 p. 1405. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17930-2005/238

LEY N°18384. APROBACIÓN DEL ESTATUTO DEL ARTISTA Y OFICIOS CONEXOS, artículo N°1. (2008, 17 de octubre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 2 p. 1608. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008/1

LEY N°18407. LEY DE COOPERATIVAS. REGULACIÓN, CONSTITUCIÓN, ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO. (2008, 24 de octubre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 1 Semestre 2 p. 2032. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18407-2008

LEY N°18719. PRESUPUESTO NACIONAL DE SUELDOS GASTOS E INVERSIONES. EJERCICIO 2010 - 2014, artículo N°507. (2010, 27 de diciembre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo 2 Semestre 2 p. 1634. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18719-2010/507

LEY N°20212. APROBACIÓN DE RENDICIÓN DE CUENTAS Y BALANCE DE EJECUCIÓN PRESUPUESTAL. EJERCICIO 2022, artículo N°335. (2023, 6 de noviembre). Registro Nacional de Leyes y Decretos. Tomo s/d Semestre 2 p. s/d. https://www.impo.com.uy/bases/leyes/20212-2023/335

MARTÍNEZ, I. (2021). El sector danza en Uruguay. Un abordaje cuantitativo Primera Encuesta Nacional de Danza (ENDA). Cuadernos del CLAEH 40(113), 167-192. https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/490

MAURO, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. Revista Latinoamericana De Antropología Del Trabajo, 4(8). https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/739

NIVÓN BOLÁN, E. (2017). Derechos culturales y ciudadanía. Una reflexión desde la condición mexicana. Periférica Internacional 17, 251-258. https://doi.org/10.25267/Periferica.2016.i17.20

PELUFFO LINARI, G. (2015). Historia de la pintura en Uruguay. Tomo I. El imaginario nacional - regional (1830-1930). Ediciones de la Banda Oriental.

PELUFFO LINARI, G. (2018). Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses. Ediciones de la Banda Oriental.

PLAN NACIONAL DE DANZA. (2022). Ministerio de Educación y Cultura - DNC - INAE. https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/plan-nacional-danza-1

PORTAL 180. (2013, mayo 8). Artistas visuales se sindicalizan. https://www.180.com.uy/articulo/33120_Artistas-visuales-se-sindicalizan

SEQUEIRA, F. (2021). Artes visuales y dictaduras. Una mirada a las políticas culturales en el Río de la Plata: 1973 - 1985. [Tesis de Maestría, Universidad de la República]. https://hdl.handle.net/20.500.12008/30148

A DESIGUALDADE DE GÊNERO E A DISCRIMINAÇÃO RACIAL CONTRA AS MULHERES NEGRAS COMPOSITORAS E CANTORAS: O ACESSO AO MERCADO DE TRABALHO NO CENÁRIO MUSICAL DO DISTRITO FEDERAL.

Morganna Carvalho Passos[1]
Olga Maria Boschi Aguiar de Oliveira[2]

RESUMO:
Este artigo analisa a desigualdade de gênero e a discriminação racial enfrentadas por mulheres negras compositoras e cantoras no acesso ao mercado de trabalho no cenário musical do Distrito Federal. Parte-se de uma contextualização histórica da presença da mulher negra na música brasileira, marcada por invisibilização, silenciamento e estigmatização. Em seguida, discute-se a relação entre racismo e gênero na sociedade brasileira, ressaltando como essas opressões se articulam e impactam trajetórias profissionais no campo cultural. Por fim, o estudo explora os desafios específicos vivenciados por artistas negras no mercado musical do Distrito Federal, destacando obstáculos que limitam sua inserção e permanência em um mercado geralmente guiado por uma lógica de sub-representação e subvalorização das mulheres negras. A pesquisa contribui para o debate sobre equidade, diversidade e políticas culturais no setor musical.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres negras, Mercado de trabalho musical, Desigualdade de gênero e raça, Políticas culturais.

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares na Universidade de Brasília (CEAM/UnB). E-mail: morganna.passos18@hotmail.com

[2] Professora aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em Direito do Trabalho e Previdência Social pela Universidade de Málaga (Espanha). Doutorado em Direito Social pela Universidade Nacional Autónoma de México. Professora colaboradora no PPGDH da Universidade de Brasília (UnB). E-mail:olgaoliveiralagoa@gmail.com

Introdução

A música brasileira é atravessada pela contribuição da cultura africana. Desde a escravidão, os negros trouxeram conhecimentos e práticas culturais que, em interação com os elementos indígenas e europeus, deu origem a uma sonoridade rica em melodias e ritmos vibrantes conforme menciona Pereira (2023). Dentro das senzalas, as pessoas escravizadas já utilizavam os instrumentos musicais como forma de expressão e comunicação diante da violência e censura a que estavam expostos conforme recorda Muniz Sodré

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africana (Sodré, 1998, p.12).

As mulheres negras, desde o período colonial até os dias atuais, encarnaram funções de compositoras, intérpretes e atuaram como referências culturais e, no entanto, raramente tiveram suas produções reconhecidas em condições de igualdade no setor cultural, uma vez que, o modelo de sociedade brasileira foi construído de modo a ignorar, silenciar ou diminuir a importância das mulheres negras. Segundo menciona Ferreira e Silva tem-se como exemplo, no Brasil, o samba, base da música popular brasileira e as mulheres negras sempre estiveram presente desde as primeiras batucadas, embora sua participação tenha sido frequentemente subestimada e marginalizada (2025, p. 269).

Essa invisibilidade começa ainda na infância e se estende por todas as esferas de suas vidas. A discriminação limita o acesso a determinados espaços como o campo cultural afetando de maneira específica a trajetórias das mulheres negras, desse modo, essas desigualdades experienciadas por elas não podem ser pensadas de maneira isolada. A perspectiva interseccional, no contexto latino-americano, é enriquecida pela autora Lélia Gonzalez que compreendeu que as opressões de raça, gênero e classe não deveriam ser pensadas de forma separada, fragmentada. Sueli Carneiro assim como

Lélia Gonzalez defendeu a necessidade de analisar e reconhecer essas diferentes formas de opressão que se reforçam mutuamente para entender a complexidade da experiência de grupos oprimidos como as mulheres negras.

No mercado musical, a igualdade dentro deste espaço ainda é um destaque negativo, as mulheres negras enfrentam desigualdade financeira, uma vez que recebem menos direitos autorais segundo o relatório "Mulheres na Música" (2025) realizado pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)[3] reforça que das cem músicas mais tocadas em shows realizados em 2024, apenas 16% das canções do ranking contam com mulheres na autoria (2025, p.10). Além disso, até nas plataformas digitais a desigualdade de gênero se faz presente como enfatizam Ferraro, Serra e Bauer (2021) que o algoritmo utilizado em serviços de streaming como o *Spotify* tem mais probabilidade de recomendar músicas de homens do que de mulheres: apenas 25% dos artistas ouvidos, ao longo de 9 anos, eram mulheres de acordo com Feijó (2022, p.20).

Há, também, poucas referências de mulheres negras em posições de liderança no mercado musical, o qual reproduz um padrão masculino e branco. Conforme aponta a pesquisa "Diversidade na Indústria da Música no Brasil", do jornalista Leo Feijó (2022, p.19), em 62,5% das organizações pesquisadas menos de 5% dos cargos executivos são ocupados por pessoas negras. Essas barreiras dificultam o acesso das mulheres negras nos circuitos profissionais consolidados e se traduzem em assimetrias no acesso a editais de financiamento, menor participação em festivais, espaços de difusão como rádios, mídias e plataformas digitais e impactam o reconhecimento profissional.

Diante desse cenário, este artigo tem como objetivo analisar a desigualdade de gênero e a discriminação racial enfrentadas por mulheres negras compositoras e cantoras no acesso ao mercado de trabalho no cenário musical do Distrito Federal. Para isso, parte-se de uma contextualização histórica da mulher negra na música brasileira, discute-se a relação entre racismo e gênero na sociedade brasileira e, por último, examina-se como essas dinâmicas se manifestam no mercado musical do Distrito

[3] Relatório Mulheres na Música um panorama sobre a presença feminina no mercado de execução pública de músicas no Brasil no ano de 2024. ECAD, edição 2025. Link: https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2025/03/Report-Mulheres-na-Musica-2025.pdf . Acesso em: 03 jan. 2026.

Federal. Ao abordar esse tema, o estudo busca contribuir para o debate sobre equidade, diversidade e políticas culturais, evidenciando a necessidade de ações que promovam maior justiça social e reconhecimento no setor musical consoante Feijó “[...] É importante para a sociedade debater a diversidade nesse ecossistema. A música, como um instrumento de expressão e representação social, pode interferir na construção de sociedades igualitárias” (2022, p.23).

História da mulher negra na música brasileira

A história da música brasileira é atravessada pelas contribuições das mulheres negras, ainda que essas presenças tenham sido, ao longo do tempo, invisibilizadas, pois elas sempre exerceram um papel essencial na resistência à opressão desde o período da escravidão. A autora Angela Davis retrata a condição das mulheres negras escravizadas ao afirmar que "[...] eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligido a elas" (2016, p.19). Com a abolição da escravatura, entretanto, não se encerrou a lógica escravocrata no país: ela permaneceu estruturalmente presente nas instituições públicas, na legislação, nos costumes sociais, no sistema educacional e nas dinâmicas do mercado de trabalho. Às mulheres negras restou ocupar as ruas, trabalhando como verdureiras e quitandeiras, atividades que lhes proporcionavam certa autonomia econômica; além disso, como mães de santo, exerciam poder dentro do espaço religioso. Jurema Werneck (2007) lembra que em uma sociedade racista, quando não é possível esconder a presença negra, tenta-se reduzir sua importância por meio de discursos, narrativas, interpretações e representações que distorcem o protagonismo negro.

As mulheres negras desempenharam um papel central na história do samba (gênero musical símbolo da resistência da cultura negra no Brasil). Foram elas que mantiveram vivas as tradições africanas em espaços de sociabilidade como os terreiros, quintais e festas populares. Tia Ciata foi uma dessas mulheres e também é conhecida como Hilária Batista de Almeida nasceu no Recôncavo Baiano (Santo Amaro) em 1854, foi uma exímia cozinheira e filha de Oxum, sendo iniciada em Salvador por Tio

Bamboche. Em 1876, aos 22 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, trazendo consigo uma filha. Ela era casada com João Batista da Silva, com quem teve 14 filhos. De acordo com Santana (2019) “Quando se mudou para o Rio de Janeiro, aos 22 anos, contribuiu para o fortalecimento de outras mulheres negras, não somente no samba, mas para o fortalecimento enquanto mulher, período em que as mulheres nascidas do seio do povo eram socialmente subalternizadas”. Isso demonstra sua liderança comunitária, cultural e política, que é capaz de influenciar e inspirar a construção de redes de apoio entre as mulheres negras.

Tia Ciata era uma espécie de primeira-dama das comunidades negras da Pequena África e uma das principais incentivadoras do samba. “O samba desenvolveu-se no Rio de Janeiro a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze) “[...] Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para divertimento dos presentes” como recorda Sodré (1998, p.35). Para sustentar a família, vendia comida com outras baianas vestida com as indumentárias afro-religiosas pelas ruas do Rio de Janeiro, reafirmando a sua religiosidade. Assim, a atuação dessas mulheres foi fundamental para a manutenção das tradições africanas, uma vez que recebiam o respeito de suas posições centrais nos terreiros e por exercerem forte liderança nas comunidades. Como ressalta Souza (2022, p. 68) “Entre as principais tias estavam, além, de Ciata, Bebiana, Presciliana (mãe de João da Baiana), Amélia (mãe de Donga), Gracinda, Fé (c. 1850- c. 1930) e Carmem do Xibuca (1879-1988).”

As festas na casa da Tia Ciata eram famosas, pois além das celebrações religiosas, ela organizava rodas de samba, bailes e festas de carnaval, reunindo importantes músicos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Nessa circunstância, destaca-se o lançamento de “Pelo telefone”, em 1917, considerado o primeiro samba brasileiro e um divisor de águas do gênero musical. Sandroni lembra que “é a partir de então que a palavra “samba” entra no vocabulário da música popular” (2001, p.15).

Ao longo do século XX, com a consolidação de gêneros como o samba, o choro e, posteriormente, a música popular brasileira (MPB), mulheres negras continuaram a enfrentar barreiras significativas para acessar espaços de visibilidade e reconhecimento.

É o caso da Dona Ivone Lara, foi a primeira mulher a assinar um samba-enredo e uma das maiores compositoras brasileiras, no entanto, como revela Oliveira, a artista enfrentou obstáculos durante sua trajetória na música "[...] Ainda que com uma agenda movimentada de shows [...] Dona Ivone nunca atingiu um grande número de vendas. Nos finais de sua vida, atravessou algumas lacunas, chegando a ficar 12 anos sem gravar" (2025, p.25). Outros nomes também podem ser mencionados como Elza Soares, Leci Brandão, Chiquinha Gonzaga, que segundo Viana e Aragão foi "[...] a primeira brasileira a viver profissionalmente da música, a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil e a musicar para o teatro" (2015, p.3).

Essas artistas enfrentaram mais de um tipo de dificuldade ao mesmo tempo, que limitaram suas possibilidades de profissionalização, em muitos casos não tiveram seus nomes reconhecidos e pouca divulgação de suas obras. Dito isso, elas usaram a música como ferramenta de resistência e afirmação de sua identidade. "[...] Elza sempre usou sua arte para poder questionar e confrontar a opressão social [...] seu legado é o de uma arte que busca justiça" (Astral Cultural, 2025, p. 104-105).

Analisar a história da música brasileira a partir da experiência das mulheres negras permite evidenciar como a invisibilidade não acontece ao acaso, mas é resultado de um projeto histórico de exclusão conforme revela Souza

> O silenciamento do protagonismo e relevância de mulheres permanece operante até os dias atuais e seus efeitos são perceptíveis contemporaneamente. A invisibilização das mulheres, sobretudo negras, pode ser verificada na bibliografia especializada que aborda a história da música popular e do samba. Tal silenciamento coopera para a construção de uma memória na qual o samba é apresentado como resultado quase que exclusivo de ações desempenhadas por homens, colocando as mulheres em posições, no máximo, secundárias. (Souza, 2022, p.70).

Reconhecer e valorizar a presença das mulheres negras na música brasileira não é apenas um gesto de reparação histórica, mas um passo importante para a construção de um mercado musical mais justo, diverso e democrático.

Relação entre racismo e gênero na sociedade brasileira

A sociedade brasileira ainda sofre as consequências vividas no período da escravidão e do colonialismo. Embora vivamos formalmente em um regime democrático, muitos costumes e ideias do passado persistem, especialmente nas desigualdades vivenciadas por pessoas negras, em razão da cor da pele e do gênero. As estruturas de poder que historicamente colocaram as mulheres negras em posições de subalternidade ainda não foram plenamente desfeitas. Essas mulheres tiveram suas vidas e histórias marcadas por processos de racismo e escravidão. Por isso, é essencial considerar suas realidades específicas, evitando generalizações que tratem a experiência feminina como se fosse única e homogênea. Conforme frisa Gonzalez "[...] ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão" (2018, p. 44).

O racismo no Brasil atua de forma bastante sofisticada, isto é, negado nos discursos oficiais, porém na prática está enraizado nas relações sociais, como salienta Carneiro "[...] No Brasil há um racismo camuflado, disfarçado de democracia racial. Tal mentalidade, se pensarmos, é tão perigosa quanto aquela que é assumida, declarada" (2003, p.7). Isso afeta sobremaneira as oportunidades para as pessoas negras, especialmente as mulheres, que enfrentam desafios significativos no mercado de trabalho brasileiro, sendo, em geral, direcionadas para empregos de menor prestígio e remuneração. Desse modo, Nascimento (2019) destaca que mesmo após o fim da escravidão, as mulheres negras continuam ocupando os mesmos espaços sociais e exercendo papéis similares ao que lhe foram impostos naquele período.

> A mulher negra, elemento que expressa mais radicalmente a cristalização dessa estrutura de dominação, vem ocupando os mesmos espaços e papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. Dessa maneira, a "herança escravocrata" sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, *grosso modo*, não mudou muito. (Nascimento, 2019, p.248).

Essa relação de exploração e subalternização também se reproduz no campo cultural e artístico, limitando o acesso a recursos, visibilidade e reconhecimento para as mulheres negras artistas. Essa dinâmica se manifesta em trecho da entrevista da cantora Luedji Luna para o livro Catálogo de Cantoras Negras Brasileiras, de Luciana Oliveira, no qual afirma: "[...] Eu ainda percebo que, se surge uma cantora branca, ela consegue fazer mais shows, mais publicidade, mais streamings do que todas as cantoras pretas dessa nova geração juntas" (2025, p. 157).

A ideia de interseccionalidade, formulada pela professora negra e jurista norte-americana, Kimberlé Crenshaw, é fundamental para entender a complexidade das desigualdades sociais. Para exemplificar, uma mulher negra de baixa renda no mercado de trabalho enfrentará barreiras não só por ser mulher, nem só por ser negra, nem só por ser pobre, mas pela interseção de todos esses marcadores, resultando em discriminações e desafios que são mais do que a soma das partes. Assim sendo, para Crenshaw interseccionalidade é

> "… uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento" (Crenshaw,2002, sem paginação).

Para Biroli (2018, p. 27), a posição ocupada pelas mulheres no mundo do trabalho é essencial para compreender a dominação de gênero, ou patriarcado. Ao evidenciar o problema do trabalho doméstico não remunerado — função historicamente atribuída às mulheres e de extrema importância para a reprodução da vida social e da força de trabalho —, a autora demonstra que, apesar de sua centralidade, esse trabalho é desvalorizado e não reconhecido economicamente, o que contribui para a dependência econômica das mulheres e fortalece relações desiguais de poder. Isso demonstra que a

divisão sexual do trabalho está intimamente ligada à manutenção das hierarquias de gênero na sociedade.

No Brasil, essas desigualdades assumem contornos específicos em função do mito da democracia racial, que, consoante Santos "[…] é uma forma brasileiríssima, bastante eficaz, de controle social" (2005, p. 45). Quando se pensa no cenário artístico, essa deslegitimação dificulta a formulação de políticas públicas eficazes de combate às desigualdades raciais e de gênero, na medida em que o racismo é frequentemente minimizado ou visto como inexistente.

Para entender os caminhos e desafios que as mulheres negras enfrentam ao longo de suas carreiras artística exige reconhecer que o racismo e o machismo não atuam somente em uma situação específica, mas faz parte do funcionamento normal da sociedade segundo ressalta Almeida "[…] a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente […] ou seja, as instituições são racistas porque a sociedade é racista" (2019, p.32). Cabe mencionar que o racismo e o machismo são estruturais moldando, por exemplo, quem consegue entrar e se manter no mercado de trabalho musical, quem recebe visibilidade, prêmios, reconhecimentos.

O acesso das mulheres negras ao mercado musical do Distrito Federal

No Distrito Federal, pessoas negras (pretas e pardas) são maioria, sendo 46, 2% pardas e 11,1% pretas, com as mulheres negras formando o maior grupo populacional, correspondendo a 29,6% do total do Distrito Federal conforme dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan) e do Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal (IPEDF), baseados na Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD) de 2021[4]. O mercado musical do Distrito Federal é esteticamente e culturalmente diverso, refletindo as múltiplas expressões artísticas que caracterizam a

[4] Estudo Retratos Sociais 2021 Pessoas Negras. Link: https://ipe.df.gov.br/documents/d/ipedf/2023-07-19_estudo-retratos-sociais-df-2021-raca-cor-pdf-1 Acesso em: 08 jan. 2026.

região. No entanto, as mulheres negras são o grupo que mais sofre com os efeitos das desigualdades sociais acarretando em invisibilização, estereótipos, discriminações, piores indicadores socioeconômicos e consequentemente maiores barreiras para acesso a espaços de poder. Inclusive, essa invisibilização também se manifesta na esfera cultural, como no campo da composição musical. Pilar comenta a pouca visibilidade da participação feminina no mundo profissional da música "[...] a pouca inserção das mulheres na profissão de musicistas, seja como intérpretes, regentes, compositoras ou como propagadoras da música" (2010, p.8-9). Isso é resultado do racismo e machismo, que operam de maneira estrutural na organização do setor artístico.

Compositoras e cantoras negras não só têm sua arte desvalorizada, como também enfrentam a hiperssexualização dos seus corpos, a marginalização de suas vozes e o apagamento de suas contribuições históricas para a música. O racismo articulado ao sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra, frequentemente colocada no papel de mulata, doméstica e mãe-preta como ressalta Gonzalez a mulher negra é vista como "mulata deusa do samba", objeto de desejo sexual, em outros momentos como a empregada doméstica, burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas, a mucama tratada com violência e agressividades, e a mãe-preta que amamenta, cuida e passa valores. (1983, p. 226-235). Pessoas negras costumam ser estereotipadas, retratadas de forma inferiorizada inclusive no setor cultural como o mercado da música de acordo com MC Carol ser uma cantora negra afeta em tudo: "[…] Antes de ser cantora, eu sou negra, minha vivência já é diferente de pessoas brancas desde que nasci. As oportunidades são diferentes, a forma como te retratam é diferente. Tudo o que você diz tem um peso diferente dependendo da sua cor" (Oliveira, 2025, p. 169).

Sabe-se que, para as mulheres, é difícil conquistar espaço e respeito, especialmente quando se fala em uma indústria conduzida por homens. Conforme relata Feijó "[…] A música não escapa do estereótipo do homem branco" (2022, p. 49). Esse ambiente é sustentado por processos de exclusão e opressão, como evidenciam

D`Amorim, Silva e Moreira ao afirmarem que "[…] a discriminação e o preconceito, somados às dificuldades de financiamento e ao apoio insuficiente ao registro de obras, permanecem como barreiras significativas à plena participação das mulheres na música" (2025, p. 9).

A presença grande de artistas negros na cena cultural brasiliense é marcante, embora os espaços muitas vezes não estejam abertos para eles. Para o vocalista do bloco de Carnaval Divinas Tetas, Aloizio Lows, a exclusão das pessoas pretas se traduz na manifestação das desigualdades que caracterizam Brasília. Para o profissional, "[…] A maioria das pessoas negras reside fora do Plano Piloto, mas é nessa região que ocorrem os festivais e eventos mais expressivos". Ele ainda explica que artistas negros da periferia dispõem de menos recursos econômicos para investir em suas carreiras contrastando com os artistas brancos de poder aquisitivo elevado que costumam encontrar mais facilidades para avançar na carreira musical. Para ele, "é crucial que o público desenvolva uma consciência sobre a importância de apoiar os artistas periféricos da cidade, que estão produzindo trabalhos notáveis" (Ibarra, Lustosa e Oliveira, 2023).

Considerações Finais

A análise das desigualdades de gênero e das discriminações raciais que incidem sobre as trajetórias profissionais de mulheres negras compositoras e cantoras no cenário musical do Distrito Federal seguiu uma abordagem que articula perspectivas históricas e sociais, que permite evidenciar que os desafios e dificuldades enfrentados por essas artistas. Conforme Grada Kilomba "[…] não podem ser vistas como uma simples interposição de camadas, mas sim como a produção de efeitos específicos" (2019, p.98), os quais resultam em estruturas sociais que reproduzem hierarquias raciais e de gênero no universo cultural.

Ao abordar a contextualização histórica da presença da mulher negra na música, demonstra-se que elas tiveram um papel importante na manutenção e inserção da identidade negra no Brasil, especialmente no que diz respeito à história do samba.

Entretanto, essas mulheres não receberam o devido mérito, apesar de terem contribuído significativamente para a formação da cultura brasileira.

O documentário Tia Ciata, dirigido por Mariana Campos e Raquel Beatriz (2017), evidencia essa invisibilização. As próprias diretoras revelaram que nunca ouviram a história de Tia Ciata na escola, e só conheceram sua importância para a cultura brasileira em suas pesquisas para a construção do produto audiovisual e por conta disso enxergam a necessidade de a obra chegar aos estudantes. O que também é destacado pela educadora Helena Theodoro "[...] quando a gente olha a história que é contada nas escolas e figuras como tia Ciata, por exemplo, pouco aparecem ou não. Por que isso se dá? justamente porque a história oficial e a história daqueles que comandam o país e que se ligam a uma tradição europeia e que não querem incluir nem as tradições negras e indígenas nessa proposta de país." (2020, 16min 21s). Tal herança histórica permanece operando no presente, influenciando as formas de acesso, reconhecimento e valorização das mulheres negras no mercado musical atualmente.

No que se refere ao Distrito Federal, o estudo evidenciou que o mercado musical local, embora tenha a diversidade em sua essência segundo mencionam Dravet e Witczak "[...] A diversidade da produção musical no DF é uma realidade em todas as Regiões Administrativas" (2025, p. 10), ainda opera por meio de lógicas excludentes, que limitam a inserção e a permanência de mulheres negras. Desafios que incluem a informalidade e precarização do trabalho artístico, a dificuldade de acesso a recursos financeiros, a exclusão de redes de contato e a sub-representação em espaços de visibilidade reforçam a desigualdade de oportunidades quando comparadas a outros grupos sociais. Assim sendo, é necessária a criação de políticas culturais como editais, leis de incentivo, programas de apoio que considerem os marcadores de gênero e raça de forma mais explícita e a valorização do trabalho artístico dessas mulheres como medida de combate a essas desigualdades históricas presentes na sociedade brasileira.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ASTRAL CULTURAL. **100 minutos para entender Elza Soares**. São Paulo: Astral Cultural, 2025. 112p. (Coleção Saberes).

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil**, 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

CARNEIRO, L.T. Maria. **O racismo na História do Brasil**. 8. Ed. São Paulo:Ática, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero**. Revista Estudos Feministas. Ano 10 (1). Florianópolis, 2002. p.171-188.

D'AMORIM, Ramon Schnayder de França Filgueiras; DA SILVA, Ricardo Moreira; MOREIRA, Josilene Aires. **PRECONCEITO E DISCRIMINAÇÃO COM AS MULHERES NO MERCADO MUSICAL**. ARACÊ , *[S. l.]*, v. 7, n. 8, p. e7457, 2025. DOI: 10.56238/arev7n8-137. Disponível em: https://periodicos.newsciencepubl.com/arace/article/view/7457. Acesso em: 8 jan. 2026.

DAVIS, A. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FEIJÓ, Leo. **Diversidade na Indústria da Música no Brasil:** um olhar sobre a diversidade étnica e de gênero nas empresas de música. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

FERRARO, Andreas; SERRA, Xavier; BAUER, Christine (2021). **Break the loop: Gender Imbalance in Music Recommenders** | Proceedings of the 2021 Conference on Human Information Interaction and Retrieval (acm.org).

FERREIRA, C. R., & SILVA, R. A. N. da. (2025). **Cultura, identidade e resistência: a música preta como expressão de afirmação:** Black Music as an Expression of Affirmation. Revista Ñanduty, 13(21), 254–274. https://doi.org/10.30612/nty.v13i21.19390. Acesso em: 4 jan. 2026.

FIGUEIREDO, Amanda. **Mulheres negras no samba e a arte do aquilombamento**, 2022. Disponível em: https://casanaturamusical.com.br/mulheres-negras-no-samba-e-a-arte-do-aquilombamento/#:~:text=Como%20forma%20de%20agradecimento%2C%20o,suas%20comunidades%20a%20todo%20custo.&text=Nos%20anos%20seguintes%20vimos%20surgirem,entrevistas%20exclusivas%20em%20primeira%20mão! Acesso em: 4 jan. 2026.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa.**São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

IBARRA,Pedro;LUSTOSA,Daniel;OLIVEIRA,Lara. **Artistas reivindicam mais representatividade preta na cena do DF.** Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/11/6656984-artistas-reivindicam-mais-representatividade-preta-na-cena-do-df.html Acesso em: 8 jan. 2026.

KILOMBA, Grada. **"Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano"**. Trad.Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO,Beatriz. **A mulher negra no mercado de trabalho**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto. São Paulo: Bazar do tempo, 2019. p. 259-270.

OLIVEIRA, Luciana. **Catálogo de cantoras negras brasileiras**. São Paulo: Dandara, 2025.

PEREIRA,Marcus. **A presença negra na música brasileira: uma história de resistência e influência,** 2023.Disponível em: https://afrocultura.com.br/a-presenca-negra-na-musica-brasileira-uma-historia-de-resistencia-e-influencia/#:~ . Acesso em: 1º jan. 2026.

RAMOS, Pilar. **Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música**.Revista Musical Chilena (Santiago / Chile), N° 213, 7-25, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. **O Poder do Macho**. São Paulo: Editora Moderna, 1987.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro**, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTANA, B. **Vozes insurgentes de mulheres negras**.Organizado por Bianca Santana. Belo Horizonte: Mazza edições, 2019.

SANTOS, Joel Rufino dos, 1941. **O que é racismo.** Coleção primeiros passos; 7. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**.2ªedição. Rio de Janeiro, Mauad, 1988.
SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança: sambistas, mercado fonográfico, debates culturais e racismo nas décadas de 1960 a 1980**. 1 de. - Curitiba: Appris, 2022.

TIA CIATA. **TIA CIATA-Filme**, Youtube, 27 de junho de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ Acesso em: 9 jan. 2026.

VIANA, Janaína Pereira; ARAGÃO, Daniela Pedreira. **Abre alas: subversão e inovação em Chiquinha Gonzaga.** 2015. Monografia (Especialização em Literatura, Estudos Culturais e Outras Linguagens) – Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2015. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2015/10/2015_SUBVERSAO_E_INOVACAO_EM_CHIQUINHA_GONZAGA.pdf#:~:text=Chiquinha%20Gonzaga%20%C3%A9%20

uma%20dessas%20personagens%20ousadas,um%20lugar%20de%20destaque%20na%20hist%C3%B3ria%20da. Acesso em: 9 jan. 2026.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática.2007. 298 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WITCZAK, Márcia;DRAVET, Florence.**Criação musical independente no Distrito Federal: dificuldades e desafios.** DOI:https://doi.org/10.22398/2525-2828.10308-25. Disponível em: (PDF) Criação musical independente no Distrito Federal: dificuldades e desafios Acesso em: 9 jan. 2026



FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa