

POLÍTICAS PARA AS ARTES
prática e reflexão

{ POLÍTICAS PARA AS ARTES prática e reflexão

Organizadores

Ana Vasconcelos

Marcelo Gruman

José Márcio Barros

Juana Nunes

Clayton Daunis Vetromilla

Caroline Brito de Oliveira

Gustavo Tomé Wanderley

Jussara Pinheiro de Miranda

Franciele Filipini dos Santos

José Maurício Dias

Aline Cântia Corrêa Miguel

Luiz Carlos Lopes Dinuci

Christina Streva

Gyl Giffony Araújo Moura

Melissa Lima Caminha

Deíze Almeida Botelho

Alexandre Silva dos Santos Filho

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

Presidenta da República

Dilma Rousseff

Ministra da Cultura

Marta Suplicy

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES – FUNARTE

Presidente

Antonio Grassi

Diretora Executiva

Myriam Lewin

Diretora do Centro de Programas Integrados

Ana Claudia Souza

Gerente de Edições

Oswaldo Carvalho

Neste livro estão registrados os momentos mais importantes da primeira edição do Encontro Funarte de Políticas Públicas para as Artes, que reuniu gestores, produtores, autoridades e pesquisadores do segmento cultural para refletir sobre o papel das instituições públicas no desenvolvimento das linguagens artísticas.

Os artigos compõem um interessante mosaico de informações para o gestor cultural. O conceito de diversidade cultural foi esmiuçado, por uma abordagem além do senso comum. A interseção entre cultura e educação recebeu novos contornos, a partir de problematizações contemporâneas. O precioso trabalho de documentação em artes foi examinado em seus avanços e precariedades. Também foram propostas abordagens inovadoras para a gestão de espaços culturais e para a prática de curadoria no novo cenário das artes digitais.

A própria atuação da Funarte esteve em pauta, abordada por olhares diversos, que se dedicaram a analisar o programa Microprojetos Mais Cultura, o Prêmio de Dança Klauss Vianna, a Bolsa de Circulação Literária e, em perspectiva histórica, o Projeto Memória Musical Brasileira (Pro-Memus), criado em 1979. Por fim, três iniciativas culturais da sociedade civil mostraram a importância de se conjugar políticas de fomento ao empreendedorismo de agentes culturais.

São muitos os desafios dos gestores públicos que atuam na área da cultura, a começar pela própria dificuldade em delimitar esse campo de atuação. Em meio ao turbilhão das crescentes demandas do setor cultural, não é fácil encontrar tempo para refletir sobre a nossa atuação. É isso que propõe o Encontro: um tempo para pensar. Para que as próximas decisões minimizem os erros e legitimem os acertos da gestão pública para as artes.

Antonio Grassi

Presidente da Funarte

2012, Copyright © Fundação Nacional de Artes – FUNARTE
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 2279-8071
livraria@funarte.gov.br – funarte.gov.br

Edição

Oswaldo Carvalho

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

João Carlos Guimarães

Produção Executiva

Suelen Teixeira

Projeto Gráfico

Fernanda Lemos

Lívio Avelino

Capa

Lívio Avelino

Preparação de Originais

Lucas Bandeira

Revisão

Obra Completa Comunicação

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação**

Políticas para as artes (1.: 2011: Rio de Janeiro, RJ)

Políticas para as artes: prática e reflexão . – Rio de Janeiro:
FUNARTE, 2012.

216 p. : 21 cm

Encontro realizado no Auditório Gilberto Freyre, Palácio
Gustavo Capanema, entre os dias 8 e 10 de novembro de
2011.

ISBN 978-85-7507-150-2

1. Política cultural – Brasil. 2. Artes – Aspectos políticos
– Brasil.

CDD 306.40981

Sumário

O Centro de Programas Integrados 7

Ana Claudia Souza

Prefácio 11

Ana Vasconcelos e Marcelo Gruman

Pensando as políticas para as artes

Diversidade e cidadania 25

José Márcio Barros

Desafios para a construção de uma política de cultura para a educação 34

Juana Nunes

Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira 42

Clayton Daunis Vetromilla

Ausência da informação em arte nas políticas públicas: a difícil situação do profissional da informação 63

Caroline Brito de Oliveira

Dinâmicas de espaços culturais independentes 84

Gustavo Tomé Wanderley

Visões da dança: situação de trabalho continuado 100

Jussara Pinheiro de Miranda

A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais 116

Franciele Filipini dos Santos

Estudos de caso

- Descentralização e interiorização: os Microprojetos** 135
José Maurício Dias
- Bolsa Funarte de Circulação Literária: quando a política pública, os livros e as pessoas se encontram** 154
Aline Cântia Corrêa Miguel
(com Luiz Carlos Lopes Dinuci – Chicó do Céu)
- Ser Tão Teatro: núcleo de pesquisa contínua em difusão das artes cênicas** 171
Christina Streva
- A cultura do teatro de grupo e o Movimento Todo Teatro é Político, de Fortaleza, Ceará** 182
Gyl Giffony Araújo Moura e Melissa Lima Caminha
- Interação colaborativa em rede cultural na Amazônia** 200
Deíze Almeida Botelho e Alexandre Silva dos Santos Filho

O Centro de Programas Integrados

As ideias de integração, compartilhamento e construção coletiva estão no DNA do Centro de Programas Integrados (Cepin) da Funarte. Criado para dar conta de tudo o que estivesse relacionado às linguagens artísticas abarcadas pela fundação, sem, no entanto, se limitar a elas, o Cepin nasceu determinado a ser o lugar dos diálogos transversais, em que não fosse possível estabelecer os limites que separam as coisas em espaços e definições previamente concebidos.

No Cepin, as linguagens artísticas a cargo dos outros centros da instituição – Artes Visuais, Artes Cênicas e Música – se misturaram, assim como tudo o que estiver relacionado à interseção delas com a memória, a difusão, a experimentação, a inovação, incluindo aí aquelas proporcionadas pelas novas tecnologias. A arte e outras áreas de conhecimento devem encontrar no Cepin um lugar em que não se estranhem, um lugar disposto a descobrir como levar essa troca a todas as consequências possíveis, na extensão que a criatividade artística, sem fronteiras, puder chegar.

É o que este centro vem fazendo desde sua criação, e o I Encontro Funarte de Política para as Artes prova que ponto de maturação foi alcançado. Concebido dentro do Cepin, desde o primeiro momento o encontro se mostrou campo fértil para promover a troca de experiência entre as diversas pontas em que se dão as práticas, as experimentações, as formulações de políticas, as reflexões, a gestão, a produção, o estudo e a fruição das artes.

Além de aproximar gestores públicos de pesquisadores, estudiosos ou apenas curiosos, o I Encontro permitiu que bolsistas premiados pelos editais de fomento da Funarte apresentassem seus trabalhos, mostrando seu processo criativo e o resultado de suas ações, quase sempre com desdobramentos surpreendentes – e muitas vezes emocionantes.

Agente importante para o fomento das artes no país desde sua criação, a Funarte apoia algumas centenas de projetos por ano, em diversas linguagens, e nessa relação não é um organismo frio pelo qual apenas circulam papéis. Seus técnicos, em geral, além da responsabilidade de gestores públicos, são pessoas envolvidas no que fazem, atentos ao que as artes proporcionam de mais sublime, desafiador e instigante na experiência humana.

Por essa instituição passam anualmente ideias que se transformam em projetos – viabilizados por meio de processos de seleção pública – que vão tocar os apreciadores das artes. O produtor, o artista, o gestor e o público são elementos dessa grande soma de esforços em favor da arte. Por isso, incluir bolsistas premiados na programação do encontro foi fundamental para ampliar a compreensão dos processos que possibilitam a realização de ricas atividades artísticas, como, por exemplo, aquelas que surgem a partir do Prêmio Interações Estéticas – Residência Artística em Pontos de Cultura, uma das iniciativas da Funarte em parceria com o MinC, cuja gestão cabe ao Centro de Programas Integrados.

Desde 2008, ano de sua primeira edição, o Interações Estéticas premiou mais de três centenas de projetos, que se desdobraram em ações multiplicadoras em todo o país, envolvendo atividades artísticas das mais variadas naturezas. Somado aos

demaís editais gerenciados pelo Cepin – Bolsa Funarte de Criação Literária, Bolsa Funarte de Circulação Literária, Produção Artística em Mídias Digitais e Culturas Populares –, foram quase quinhentos projetos premiados nos últimos quatro anos. Ao acompanhar os bolsistas, os servidores da Funarte – em especial os do Cepin – entram em contato com uma produção descentralizada e estimulante, que revigora a criação artística nacional, promovendo intercessões que só nossa criatividade e nossa capacidade de lidar com o diverso são capazes de realizar.

Estimular a troca, apoiar as experiências, facilitar o acesso e garantir os recursos para que esse fluxo não cesse é uma tarefa que exige esforço diário e avaliação constante. Buscamos aprimorar o que fazemos, com a preocupação de melhorar a efetividade das ações sem, no entanto, criar padrões que possam engessar as diversas instâncias e transformar a experiência libertadora da arte em uma repetição mecânica de fórmulas e processos.

Foi com esse espírito que organizamos o I Encontro, que terá desdobramentos em 2012, com a realização da itinerância nacional. Parte do que foi apresentado na primeira edição, em 2011, está presente nesta publicação, que reúne os textos de palestrantes inscritos, convidados, além de artigos de servidores da Funarte, que prontamente atenderam ao convite para compartilhar sua rica experiência de gestão.

Sem o apoio e o incentivo de Antonio Grassi, presidente da Funarte, e de Myriam Lewin, diretora executiva, não seria possível realizar este encontro. Foi igualmente fundamental contar com a parceria dos diretores Antonio Gilberto, do Centro de Artes Cênicas, Xico Chaves, do Centro de Artes Visuais, e Bebeto Alves, do Centro de Música, assim como de todos os servidores desses

centros, muitos deles escalados para mediar mesas que compuseram a programação. O agradecimento se estende às áreas de planejamento, financeira, administração, procuradoria jurídica, e à Assessoria Especial da Presidência, à Coordenação de Recursos Humanos e à Assessoria de Comunicação, sem as quais não seria possível viabilizar essa iniciativa.

É importante ainda agradecer aos secretários do Ministério da Cultura que aceitaram nosso convite e tornaram o encontro ainda mais qualificado, compartilhando conosco suas experiências.

E um agradecimento muito especial à área de programação visual, responsável por toda a identidade, e à equipe do Cepin, que abraçou a ideia do encontro, trabalhando incansavelmente por sua realização – em especial a Ana Vasconcelos, André Bezerra, Daniela Sampaio, Juliana Amaral, Felipe Ribeiro, Marcelo Gruman e Kathryn Valdrighi.

Por fim, agradecemos aos que se inscreveram, aos que contribuíram com seus trabalhos e suas experiências, aos artistas que aceitaram nosso convite com gentileza ímpar, aos que vieram, aos que acessaram o blog e aos que lerão esta publicação – muito obrigada a todos. Que os próximos consolidem e aprofundem o que pudemos conhecer, refletir e compartilhar nesse I Encontro Funarte de Políticas para as Artes.

Ana Claudia Souza

Diretora do Centro de Programas Integrados

Prefácio

O I Encontro Funarte de Políticas para as Artes vem resgatar a importância histórica da Fundação Nacional de Artes como espaço de debate, reflexão e proposição de novos olhares sobre a construção, a execução e a avaliação das políticas para as artes em nosso país. Essa tradição remonta à década de 1970, quando pela primeira vez o Estado interveio de forma sistemática e planejada no campo cultural.

A “integração” da nação ganhava impulso com o crescimento da indústria cultural no país. O Estado militar aprofundava medidas econômicas tomadas no governo Juscelino Kubitschek, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Em termos culturais essa reorientação econômica trouxe consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortaleceu-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. A expansão das atividades culturais foi acompanhada de um controle estrito das manifestações que se contrapunham ao pensamento autoritário.

Foi nesse contexto que a Funarte surgiu, filha direta do Programa de Ação Cultural (PAC), criado em agosto de 1973, vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (MEC). O objetivo primeiro do PAC era “levar a todos os brasileiros uma cultura acessível”. Com o programa, pela primeira vez a cultura, no MEC, tinha recursos dignos para o estímulo a suas atividades.

Desde o início, a atuação da Funarte se deu em duas frentes. Por um lado, naquilo que se convencionou chamar de “projetos próprios” ou “internos”: a partir de um diagnóstico de carências do setor, a instituição criava linhas próprias de investimento. Assim foi organizada a área editorial, deu-se atenção à formação de recursos humanos e técnicos, à pesquisa, documentação e divulgação (cadastramento) das manifestações artísticas brasileiras. Ao mesmo tempo, a fundação apoiava projetos vindos de todo o país, tanto de instituições públicas quanto privadas, chamados de “projetos externos”.

Um dos setores responsáveis pelos projetos internos era o Centro de Documentação e Pesquisa (CDOP), que, já em 1976, iniciou o cadastramento de outras instituições brasileiras de financiamento de pesquisas na área artística. Podemos dizer que essa era a vertente “documental” do CDOP. Por sua vez, a vertente “analítica” tomou corpo com uma série de pesquisas realizadas na segunda metade da década de 1970. No biênio 1976/1977, por exemplo, a Funarte apoiou, por meio de seu Instituto Nacional de Artes Plásticas, 26 pesquisas com o objetivo de preservação da memória cultural do país, cujos resultados foram editados na Coleção Panorama das Artes no Brasil Ontem e Hoje.

A partir de 1979, o Núcleo de Estudos e Pesquisas (NEP), sob a coordenação do jornalista, professor e ensaísta Aduino Novaes, se desvinculou do CDOP. Como núcleo autônomo, tinha como prioridade “propiciar a investigação e a reflexão sobre o processo artístico-cultural brasileiro”. Foi lançado também o projeto de pesquisa Anos 70, com o objetivo de fazer um balanço cultural da década nas áreas de música popular e erudita, literatura, teatro, cinema e televisão.

Entre as linhas programáticas da Funarte encontrava-se o “apoio à reflexão”. Essa linha foi desenvolvida pelas pesquisas, pelos seminários e pelos debates promovidos pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas, bem como por seus institutos (via atendimento externo). Outra forma de apoio à reflexão foram os concursos nacionais e as bolsas para artistas e pesquisadores, por meio dos quais a Funarte pretendia estimular a discussão sobre o processo criador, a formação do artista e as relações entre arte, sociedade e administração cultural. Os temas podiam ou não ser predeterminados, sempre visando à “promoção de uma reflexão contemporânea sobre o fato cultural”.

A partir de 1989, a pretexto do enxugamento da máquina administrativa, as instituições culturais sob administração federal sofreram com a demissão de servidores não estáveis e a escassez de recursos. Algumas instituições foram até mesmo extintas, como a Funarte. Em 1991, o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) foi criado para absorver as funções da Funarte e de outras instituições. O IBAC passou a ser o responsável pelo apoio a programas e projetos nas áreas de teatro, dança, ópera, circo, artes plásticas, artes gráficas, fotografia, música, folclore, vídeo e cinema. O relatório de atividades de 1991, na parte dedicada à Coordenação de Pesquisa do Departamento de Pesquisa e Documentação, informa que o ano foi dedicado à organização interna da Coordenação de Pesquisa (levantamento, análise e diagnóstico das atividades de pesquisa desenvolvidas pelas extintas fundações), à definição dos projetos a serem retomados e à transferência e organização dos arquivos de monografias e pesquisas produzidas pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da antiga Funarte. Em 1994, por medida provisória, o IBAC passou a

se chamar Funarte, sigla oficializada em setembro de 1997, e seu nome agora contava com uma letra “s”: Fundação Nacional de Artes. Naquele ano, a única atividade realizada pelo NEP foi o seminário Artepensamento.

Em 1997, após a reestruturação da Funarte, o NEP mudou de nome e passou a se chamar Divisão de Estudos e Pesquisas (DEP). A partir desse ano, foram organizados quatro ciclos de palestras em torno dos 500 anos do descobrimento do Brasil e foi lançado o Programa de Bolsas de Estudo e Pesquisa, com o tema “A indústria cultural no Brasil”, atribuindo oito bolsas a candidatos escolhidos dentre 169 concorrentes. A partir de 2001, dos poucos projetos do DEP levados adiante, o mais significativo talvez tenha sido a parceria com MinC para o Cadastramento de Ações e Projetos Culturais 1990/2001, que catalogou as atividades culturais desenvolvidas com o apoio do Ministério da Cultura por intermédio de suas secretarias, seus institutos e suas fundações. O desenvolvimento de um sistema denominado “Cadastramento de Ações e Projetos Culturais (CAPC)” objetivava a captação, a sistematização e a centralização de um conjunto de informações referentes aos investimentos e à aplicação de recursos do MinC, que foi tornado público para o acompanhamento da sociedade. Foram ainda programadas para aquele ano oficinas nas áreas de teatro, circo, filosofia, artes plásticas, cinema, fotografia, música e dança, bem como um seminário de arte-educação.

Em 2003, finalmente, no que parece ter sido o último esforço de sobrevivência, por meio de memorando, solicitou-se à Presidência o agendamento de uma reunião em que se iria “apresentar uma radiografia da Divisão de Estudos e Pesquisas desta Fundação”. O DEP, na época, era composto por apenas dois funcioná-

rios estatutários. Não encontramos documentos que tratem dos desdobramentos da solicitação.

No Relatório de Gestão da Funarte referente ao ano de 2009, afirma-se que a finalidade da fundação é “promover e incentivar a produção, a prática e o desenvolvimento das atividades artísticas e culturais no território nacional e, especialmente, promover ações destinadas à difusão do produto e da produção cultural”. Entendemos que essas diretrizes, parte integrante da política institucional, só podem ser colocadas em prática a partir de um diagnóstico mais preciso da realidade das artes no país. Apesar de a Funarte não ser uma instituição de pesquisa, a reflexão e os estudos devem fazer parte de seu rol de atividades cotidianas. Políticas públicas, por definição, atrelam teoria e prática, pesquisa e ação. Concordamos com Isaura Botelho quando afirma que

[...] uma política pública se formula a partir de um diagnóstico de uma realidade, o que permite a identificação de seus problemas e necessidades. Tendo como meta a solução destes problemas e o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar cabe então o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz, no sentido de alterar o quadro atual. Por ser consequente, ela deve prever meios de avaliar seus resultados de forma a permitir a correção de rumos e de se atualizar permanentemente, não se confundindo com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. (Botelho, 2007)

O I Encontro Funarte de Políticas para as Artes surge, portanto, como um esforço de devolver à Funarte o papel de protagonista nas redes de discussão sobre as artes e sua gestão, re-

forçando a missão institucional de promover o intercâmbio com várias instituições e atores sociais da área. Ao mesmo tempo, essa aproximação entre gestores públicos e privados, acadêmicos, produtores culturais e artistas traz para a cena experiências múltiplas e os desafios a serem superados pela nova gestão pública colaborativa.

O encontro

O I Encontro Funarte de Políticas para as Artes, realizado entre 8 e 10 de novembro de 2011 no Palácio Gustavo Capanema, na cidade do Rio de Janeiro, e organizado pelo Centro de Programas Integrados da Funarte (Cepin), teve como objetivo promover um diálogo qualificado em torno das políticas empreendidas especificamente para as artes no país. Foram divulgados trabalhos teóricos e práticos no campo das ações políticas, das reflexões históricas e teóricas sobre as políticas culturais brasileiras, fortalecendo a atuação de instituições de interesse público, da sociedade civil e de agentes culturais que produzem e difundem a arte no país ou fora dele.

Com essa ação, buscou-se construir um espaço de debate que possibilitasse um encontro direto entre os vários atores de diferentes cenários das políticas para as artes. Além disso, pretendeu-se contribuir para o fortalecimento do campo de estudos sobre políticas culturais no país, que vem crescendo nos últimos anos, mas ainda necessita de novos fóruns de intercâmbio e discussão qualificados.

O encontro reuniu cerca de trezentos participantes ouvintes inscritos, sessenta palestrantes, além de quatro apresentações artís-

ticas. As participações se dividiram entre mesas de experiências e de exposições, grupos de trabalho de boas práticas e mostra artística, e as discussões tiveram como pano de fundo seis eixos temáticos: arte e tecnologia; fomento; artes e economia criativa; gestão de políticas culturais; arte e sustentabilidade; memória e preservação.

Durante três dias, o Palácio Gustavo Capanema foi democraticamente ocupado por acadêmicos, gestores públicos e privados, produtores culturais e artistas de diferentes regiões do país. Os debates gerados, as conversas na hora do café, as redes conectadas e as emoções de muitos durante as apresentações não cabem todas, infelizmente, nesta publicação. Dança, circo, música, teatro, tecnologia, artes visuais, memória e preservação, sustentabilidade, economia criativa e suas conexões com o mundo da gestão estiveram presentes em todas as mesas e bate-papos de corredor.

Esta publicação busca dar maior visibilidade aos debates e às reflexões realizados durante o encontro. Reunimos aqui doze textos que representam a diversidade de linguagens e iniciativas no campo da arte e da gestão – selecionados entre aqueles que compuseram a programação do encontro. A escolha levou em consideração a singularidade e a importância da pesquisa no cenário das políticas para as artes no país.

Além dos artigos reflexivos, foram escolhidos dois relatos de experiências de boas práticas – “Interação colaborativa em rede cultural na Amazônia”, de Déize Almeida Botelho e Alexandre Silva dos Santos Filho; e “Ser Tão Teatro – Núcleo de pesquisa contínua e difusão das artes cênicas”, de Christina Streva. Essas experiências, apresentadas inicialmente para a organização do encontro em um modelo de relatório de gestão e aqui em forma de artigo, mostram modelos que inovaram pela criatividade, pela

sustentabilidade, pela representatividade dentro do universo em que atuam, e também pela importância da rede na qual se articularam e que ajudaram a fortalecer. Dois outros textos relatam o momento atual do teatro de grupo no Ceará e uma experiência bem-sucedida de fomento à circulação literária.

Por fim, este livro traz a transcrição de duas palestras realizadas durante o Encontro Funarte. A primeira delas, “Diversidade cultural e criatividade”, do professor José Márcio Barros, apresenta o Observatório da Diversidade Cultural e faz uma reflexão sobre os conceitos de diversidade e sociedade civil. Na segunda, “Desafios para construção de uma política de cultura para a educação”, a diretora de Educação e Comunicação da Secretaria de Políticas Culturais/MinC, Juana Nunes, que integrou a mesa de encerramento, “Políticas para as Artes II”, trouxe ao debate a relação entre arte, educação e Estado no contexto das políticas culturais.

Acreditamos que os artigos de pesquisa, as experiências de boas práticas e as transcrições aqui apresentadas formam um conjunto importante, que poderá contribuir para a formação de um novo caminho para o pensamento sobre arte e gestão em nosso país. Nosso objetivo é que, mais que um grupo de textos resultantes de um encontro presencial, estes trabalhos possam transmitir as particularidades, as belezas e as dificuldades do contínuo exercício artístico nos mais diversos espaços e linguagens.

O poeta Ferreira Gullar diz em um de seus textos que desde pequeno se emociona com contos, poemas ou simples estampas coloridas, e por isso não tem a necessidade de questionar para que serve a arte. Aos que não têm essa experiência, caberia a pergunta: são os indivíduos que nada sentem frente à arte ou é a arte que nada provoca? Gullar (2010) afirma:

Na verdade, a arte – em si – não serve para nada. Claro, a arte dos vitrais servia para acentuar a atmosfera mística das igrejas e os afrescos as decoravam como também aos palácios. Mas não residia nesta função a razão fundamental dessas obras e, sim, na sua capacidade de deslumbrar e comover as pessoas.

Portanto, se me perguntam para que serve a arte, respondo: para tornar o mundo mais belo, mais comovente e mais humano.

Percebemos que muitos dos conflitos e das angústias que afetam o artista estão presentes também no dia a dia do gestor, e em particular do gestor público. Como promover uma política pública que de fato democratize o acesso ao incentivo público às artes? De que forma difundir ações e iniciativas fomentadas em todos os cantos do país, levando em consideração as restrições de pessoal, infraestrutura e orçamento inerentes à administração? Como podemos, juntos, costurar novas relações entre Estado e sociedade em que ambos assumam responsabilidades pelo planejamento, pela execução e pelos resultados dos programas implementados? E, sem dúvida, qual o caminho para a elaboração de políticas para as artes que promovam a sustentabilidade das iniciativas, o fortalecimento da economia criativa e do pacto federativo? Construir juntos uma outra gestão pública para as artes é sem dúvida um desafio para todos nós, artistas, produtores, gestores e acadêmicos.

Assim, o término do encontro não significou o fim desses debates. Ao contrário, várias ações já foram realizadas visando a dar andamento ao processo. No Cepin, foram elaboradas duas avaliações: uma delas sobre o grupo de palestrantes, identificando seu perfil; e a outra para analisar o universo de inscri-

tos. Um relatório de boas práticas com uma análise de todo o encontro – objetivos, sustentabilidade, parceiros etc. – foi elaborado a partir de discussões com servidores de outros setores da Funarte. Essas três avaliações serão importantes instrumentos de política pública, que podem e devem ser utilizadas na construção da agenda institucional. Todas já se encontram disponíveis para consulta no blog www.funarte.gov.br/encontro.

Paralelamente a isso, estamos dando início a uma discussão sobre o redesenho do blog como espaço permanente de encontro, troca e diálogo, para que as experiências apresentadas e discutidas não desapareçam na imensidão da rede, mas funcionem como multiplicadoras em rede.

Temos ainda em mãos o desafio de construir e estruturar a itinerância do Encontro Funarte de Políticas para as Artes 2012, compartilhando com pessoas e territórios de outras praças a diversidade de experiências no campo da arte em todo o país.

Assistimos, assim, à formação de uma rede invisível de relacionamentos, participação, diálogo entre gestores públicos, produtores, artistas, iniciativa privada e sociedade. Essa rede se multiplica indefinidamente, ao se expandir pelos diversos setores da arte e da economia criativa. Como mostrou Norbert Elias (1994),

[...] nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam... essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de uma ma-

neira diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto, essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si, tem uma posição e uma forma singulares dentro dele.

Dessa forma, certos de que ainda temos um longo caminho na construção de políticas culturais participativas que promovam a sustentabilidade e a integração harmônica entre arte e gestão, e de que a realização do I Encontro Funarte de Políticas para as Artes representa um passo importante neste sentido, desejamos a todos uma ótima leitura. Não uma leitura qualquer, mas uma leitura compreendida como experiência artística, única e singular, compartilhada em suas múltiplas possibilidades, como que abrindo as comportas de uma represa.

Ana Vasconcelos e Marcelo Gruman

Organizadores

Referências

BOTELHO, Isaura. *A política cultural e o plano das ideias*. 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, Brasil.

FUNARTE. Funarte: atividades culturais, 1995-1998. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

_____. Relatório de atividades 1988-1989. Rio de Janeiro: Funarte, S/d.

_____. Relatório de atividades 1987. Rio de Janeiro: Funarte, S/d.

_____. Relatório de atividades 1985-1986. Rio de Janeiro: Funarte, S/d.

_____. Um percurso cultural. Relatório de atividades 1983-1984. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

_____. Relatório de atividades 1982. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. Relatório de atividades 1981. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. Relatório de atividades 1979-1980. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. Relatório de atividades 1976-1978. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. Documentos internos diversos. Mimeografados. Vários anos.

ELIAS, Norbert. *Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GULLAR, Ferreira. *Para que serve a arte? A beleza do humano, nada mais*. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=93>. Acesso: 08 ago. 2010.

Pensando as políticas para as artes

Diversidade e cidadania¹

José Márcio Barros²

Na atualidade os observatórios da sociedade civil cumprem um papel muito importante na esfera pública: acompanham as ações, projetos e políticas públicas e, com isso, contribuem para a fiscalização e aprimoramento das mesmas.

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma organização não governamental criada em 2005 e sediada em Belo Horizonte, com o objetivo de acompanhar e divulgar a votação da Convenção da Unesco para a proteção e a promoção da diversidade de expressões culturais. O que mobilizou sua constituição foi o desafio de superar o simples e ingênuo consenso em torno da importância e da riqueza da diversidade cultural, como também a visão romântica da diversidade cultural como a soma de nossas diferenças. Trabalhamos com a perspectiva da diversidade cultural como uma construção política, um processo para a consolidação de uma sociedade plural. Do ponto de vista conceitual e operacional, trabalhamos para transformar diferenças culturais em diversidade, visando à consolidação do pluralismo cultural. O que nos interessa é contribuir para fazer deste país

¹ Síntese da apresentação na mesa de debate Políticas para as Artes I: Diversidade e Cidadania em Pauta, no I Encontro Funarte de Políticas para as Artes, realizado pela Funarte/MinC de 8 a 10 de novembro de 2011 na cidade do Rio de Janeiro.

² José Márcio Barros é antropólogo, coordenador do Observatório da Diversidade Cultural, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Minas e do PPG em Mediação em Arte e Cultura da Escola Guignard/UEMG.

tão diferente – e que desde sua origem festeja tanto as suas diferenças – um país efetivamente plural.

O ODC desenvolve trabalhos dentro de quatro linhas de atuação. Na primeira, a de *Informação*, buscamos enfrentar o paradoxo típico da sociedade de informação, qual seja, a existência de muita informação na forma de mercadoria e cidadãos cada vez menos informados. Entendemos ser fundamentais os processos de mediação no campo da informação. Nesse sentido, o ODC possui um Portal de Conteúdos (www.observatoriodadiversidade.org.br), edita boletins, publica livros e estudos. Uma segunda linha é a *Formação*, a fim de enfrentar o perigo perverso de um consenso rápido e fácil em torno da diversidade cultural. Ninguém está apto a atuar com a diversidade pelo simples fato de ser diferente. Necessitamos de uma competência para a diversidade, e é isso que buscamos fazer junto a artistas, educadores, agentes e gestores culturais. A terceira é a *Pesquisa*, e refere-se ao desenvolvimento de trabalhos de mapeamento e acompanhamento de projetos, programas e políticas públicas e privadas na área da cultura, além da realização de pesquisas sobre vários aspectos convergentes no campo da cultura e em áreas afins. A quarta linha de atuação do ODC é a de *Consultoria* para órgãos públicos, entidades do terceiro setor e empresas no que se refere à diversidade cultural, à gestão cultural, a políticas públicas e processos de interação.

Em 2010 recebemos o reconhecimento de nossa organização, pela Unesco alemã, pela Asef (Fundação Ásia-Europa) e pela Rede U40 (Rede de jovens com menos de 40 anos que se preocupam com a diversidade cultural). Fomos eleitos como uma das 39 iniciativas mais interessantes na área da proteção e

promoção da diversidade cultural em todo o mundo, junto com o portal Overmundo, o programa Cultura Viva, a ONG Vídeo nas Aldeias e os seminários itinerantes da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – MinC para divulgar a convenção da Unesco. Durante esse tempo, contamos com as mais diversas parcerias com organizações não governamentais, públicas e estatais, nacionais e internacionais, entre elas o Ministério da Cultura, a Unesco, secretarias estaduais e municipais, a Escola Guignard/UEMG, a PUC-Minas etc.

Feita a apresentação do ODC, passo a problematizar os dois termos que definem esta mesa – sociedade civil e diversidade cultural –, considerando uma das preocupações citadas: o consenso a respeito da diversidade cultural, bem como o pensamento que trata a sociedade civil como um termo tão óbvio que não precisa ser discutido.

Alguns cientistas políticos afirmam ser muito limitante pensar a sociedade civil como uma realidade homogênea. Isso elimina o reconhecimento de sua heterogeneidade e complexidade, e, portanto, nos faz perder de vista a riqueza dos atores sociais que a formam. Ao tratar a sociedade civil como uma legenda normativa, corremos o risco de perder a perspectiva da diferença, dos enfrentamentos e dos conflitos que existem dentro da sociedade civil. É necessário superar as ideias de continuidade e homogeneidade, de harmonia e equilíbrio, que despolitizam a análise da sociedade civil e que inscrevem uma ingênua aura de colaboração e parceria.

O outro risco a ser superado é o de se criar uma oposição linear entre sociedade civil e Estado. Uma visão liberal trabalha com a proposição de um Estado mínimo em que o protagonismo

individual e as leis de mercado substituem as políticas públicas. Isso acaba por despolitizar a relação sociedade-Estado e cristaliza uma crença de que a sociedade democrática é aquela marcada pela continuidade e pela parceria entre sociedade civil e Estado. Não há oposição, mas parcerias contínuas.

É necessário resistir a essas análises simplistas e unidimensionais. Mas o que colocar nesse lugar, não para tornar a relação inviável, impossível ou complicada, mas, sim, para resistir à sedução da simplicidade? Arrisco aqui algumas proposições.

É preciso ter uma preocupação conceitual com a noção de projeto político. Um exemplo pode nos ajudar a compreender a complexidade da questão. Vivemos hoje uma espécie de consenso de que editais públicos constituem a melhor ferramenta de transparência e regulação entre oferta e demanda, colocando todos os concorrentes igualmente de um mesmo lado. Dentro de uma lógica da eficácia concorrencial, acreditamos que ganha aquele tecnicamente melhor, não havendo qualquer discussão de mérito, apenas correção tecnocrática dos projetos. A questão é: esse modelo de financiamento da cultura atende aos artistas, atende à sociedade de forma suficiente?

Portanto, perguntar sobre projetos políticos é tentar entender quais são as crenças, os interesses, as concepções de mundo, as representações do que deve ser a vida em sociedade e que orientam a ação política dos diferentes sujeitos. Isso é fundamental para construir uma relação entre cidadania e diversidade cultural. Afinal, quais são os projetos políticos presentes nas ações do Estado e na diversidade de sujeitos, institucionais ou não, que formam a sociedade civil? Em um nível empírico, essa ideia nos possibilita investigar e analisar com mais profundidade os dife-

rentes projetos políticos que estão em disputa na sociedade. Agir dessa maneira nos ajuda a evitar os riscos de certa opacidade produzida pelo referente comum, sociedade civil.

Isso tudo nos mostra que há um vínculo indissolúvel entre cultura e política. A diversidade cultural, pensada sem a relação tensa, dinâmica e política entre a sociedade civil e o Estado, e sem a análise dos projetos políticos que estão em disputa, limita-se a um arranjo de diferenças a serem festejadas e reinscreve entre nós a ideia de que somos um mosaico de singularidades curiosas e que nos relacionamos harmonicamente e de forma civilizada com nossas diferenças. Esse foi, aliás, o centro do mito de nossa democracia racial.

Essa versão da origem e da formação da sociedade brasileira nos ajudou muito pouco. Historicamente, construímos um país tão rico simbolicamente, mas muito desigual do ponto de vista da distribuição das riquezas e do acesso aos bens. A superação da visão homogeneizadora, tanto do Estado quanto da sociedade civil, e o reconhecimento de que a diversidade cultural é diversa são bases para repensar formas efetivas tanto de proteger quanto de promover a diversidade cultural.

Outra consequência dessas reflexões conceituais é a possibilidade de se perceber que, sem a sociedade civil, o Estado não perde apenas um colaborador na defesa da diversidade cultural. Sem a sociedade civil, a diversidade cultural perde o espaço em que ela própria adquire sentido político, e não apenas antropológico. Se tiramos ou se homogeneizamos a ideia de sociedade civil, a própria noção de diversidade cultural se perde. Por outro lado, sem o Estado, a defesa da diversidade cultural não se institucionaliza e resume-se a um calendário de festividades ou

um código de tolerâncias dentro da sociedade. Neste contexto, é preciso também considerar que Estado não se reduz a governo. Não se deve limitar o Estado e as políticas públicas às políticas de governo.

A diversidade cultural é, portanto, uma construção, um projeto político a partir de uma realidade antropológica. Tratar a diversidade cultural como característica natural de formas de vida, de manifestações culturais, é muito romântico. Devemos pensá-la como uma dinâmica sociopolítica de interação entre as nossas diferenças. Ou seja: é importante que se tenha clareza sobre as diferenças como dados antropológicos da nossa existência, e da diversidade como resultado daquilo que fazemos com as nossas diferenças. A diversidade é uma realidade interacional, algo resultante das relações que se estabelecem entre as diferenças, na perspectiva da construção de uma sociedade plural – uma sociedade que transforma a equidade numa perspectiva central das políticas públicas e da organização da sociedade civil. Em outras palavras, a capacidade de sermos iguais nas nossas diferenças e de sermos diferentes nas nossas igualdades – termos, aliás, que foram o mote central das Teias 2008 e 2009, do Programa Cultura Viva: “Iguais na diferença”.

Do mesmo modo, precisamos lembrar que a diversidade cultural não se renova naturalmente, porque ela não é natural. Nós não nascemos diversos, nós nascemos diferentes. Diversidade cultural é um aprendizado. E, se não tivermos isso como perspectiva das políticas públicas, estatais ou não, talvez nos contentemos em organizar calendários festivos, nos esquivando da construção de uma sociedade plural.

Outra questão importante é que a diversidade cultural é dinâmica, como nos lembra François de Bernard. Portanto, precisamos conjugar proteção com promoção; o novo com o tradicional; o emergente com aquilo que já tem visibilidade. Sem esse equilíbrio, podemos desenvolver uma política de diversidade cultural saudosista, romântica, passadista.

Um último ponto que devemos considerar é que a diversidade cultural encerra tensões e não pode, portanto, ser transformada na busca de uma harmonia entre nossas diferenças. Afinal, democracia não é o regime do consenso, mas, sim, uma maneira de resolver nossos dissensos. É um regime que nos ajuda a resolver nossas diferenças quando elas promovem enfrentamentos.

Falar da diversidade cultural deve nos convocar ao desafio de um diálogo. E esse diálogo não combina com a primeira pessoa do singular: “eu e os meus iguais”. O campo da diversidade cultural é o da primeira pessoa do plural, é o campo do “nós” como síntese, como construção. Não é o lugar de reafirmação da minha identidade, da minha cultura ou da minha comunidade. O lugar da diversidade é o lugar do encontro, do “eu” e do “tu” construindo o “nós”.

Por isso, é necessário que, por meio das nossas ações em prol da cidadania e da diversidade cultural, os diálogos interculturais sejam reforçados. O multiculturalismo é importante e possui eficácia como construção de narrativas de reafirmação de si, de reafirmação identitária que coloca em visibilidade e traz à cena os atores que estiveram historicamente banidos das políticas públicas e condenados a si próprios. Essa reafirmação multicultural é fundamental, mas não é suficiente para construir uma sociedade plural.

Apesar da função política desse falar de si, é preciso acreditar na possibilidade do diálogo intercultural, que é aquele em que cada um não se restringe a reafirmar a si próprio – se é que é possível chamar de diálogo uma conversa na primeira pessoa do singular.

Em um diálogo intercultural, um descobre o outro e uma cultura fertiliza a outra. Somente assim seremos capazes de construir um diálogo transcultural, aquele em que descobrimos que lutar pela diversidade cultural não é lutar exclusivamente pelo direito de cada um ser o que é, mas também pela construção da experiência da universalidade. É a interculturalidade que nos faz descobrir algo que transcende e transborda nossas singularidades, nos une aos outros e, portanto, constrói uma possibilidade não apenas de solidariedade, mas de uma ação política transformadora. A convenção da Unesco abriu politicamente esse debate, mas, sozinha, ela não é capaz de levá-lo adiante. As possibilidades da luta pela diversidade cultural iniciadas pela convenção são uma oportunidade para nos tornarmos parte de uma experiência política transcultural.

Nesse sentido, devemos estar carregados de boas doses de utopia. Utopia não é o impossível. Utopia é aquilo que ainda não tem lugar e que requer o desejo de construção de um outro lugar para a cultura. Não se faz política transformadora sem utopia, sem a perspectiva de um outro lugar ao qual queremos chegar para a arte e para a cultura. E nós, do campo da arte e da cultura, temos a responsabilidade de participar disso de uma forma diferenciada dos outros setores da sociedade.

Dois exemplos apontam de forma otimista para as transformações aqui propostas. Hoje, no Brasil, existem muitas alterna-

tivas e espaços de participação da sociedade que são efetivos. As redes na área cultural, por exemplo, são redes de compartilhamento, de convergência, de trabalho na perspectiva de uma economia solidária. Existem coletivos, modelos de arranjos produtivos, modelos de organização do trabalho na área da cultura muito interessantes. O princípio do trabalho em rede é a horizontalidade. E esse princípio da horizontalidade significa capacidade de ouvir e de falar, e de construir soluções para as diferenças e divergências. Por outro lado, se admitimos que o papel da sociedade civil é realizar o controle social sobre o Estado, a consolidação dos conselhos de cultura é componente importante neste novo cenário em construção. Precisamos acreditar e ocupar os novos espaços e dar vida às novas práticas, de forma a consolidar uma sociedade democrática efetiva.

Desafios para a construção de uma política de cultura para a educação

Juana Nunes¹

Em primeiro lugar, quero declarar que tenho um carinho especial pelo Cepin da Funarte, que organizou este encontro, porque construímos juntos um projeto muito bacana, o prêmio Interações Estéticas, que possibilitou o intercâmbio e a troca estética entre artistas consagrados e Pontos de Cultura, entre a cultura popular e a cultura considerada erudita. Nossa ideia é que, na verdade, não existe essa diferença, e o prêmio Interações Estéticas pôde desnuçar essa falsa diferença, além de visibilizar a intensa produção artística dos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil.

Neste encontro, falamos de economia criativa, da política cultural, de educação, e a partir disso pensei na relação que há entre arte, vida, trabalho e Estado. Ou seja, como estamos trabalhando esses desafios contemporâneos dentro da política cultural?

A primeira coisa que precisamos fazer quando nos propomos a pensar na contemporaneidade é abandonar o esquema moderno, em que uma coisa segue a outra, em que uma ideia vai se contrapondo a outra, ou seja, uma nova ideia ou, no caso da arte, um estilo é superado por outro.

Vamos tentar embaralhar um pouco, vou partir da perspectiva contemporânea em que tudo está presente no mesmo nível

¹ Juana Nunes é diretora de Educação e Comunicação da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.

e provocar a abertura de uma discussão. Começamos por pensar qual papel a educação tem no âmbito das políticas culturais. Por que, afinal, criar uma Diretoria de Educação e Comunicação dentro do Ministério da Cultura, e como isso surge a partir de um novo olhar no MinC, dentro da Secretaria de Políticas Culturais?

O desenvolvimento cultural deve estar umbilicalmente relacionado com o crescimento nacional, exercendo dupla determinação, simbólica e econômica, no processo de desenvolvimento nacional.

O desenvolvimento de competências criativas na escola por meio das artes e da promoção da polifonia da diversidade cultural na mídia contribui para a promoção dos valores na sociedade que devem orientar a noção de desenvolvimento que queremos.

Nesse sentido, é premente a promoção da vinculação dos planos de educação e cultura aos planos e processos socioeconômicos que perseguem o desenvolvimento humano, assim como a universalização do acesso à cultura e à educação de qualidade.

Para tanto, a Diretoria de Educação e Comunicação busca promover a integração entre educação e cultura visando fazer da escola o grande espaço para a circulação da cultura brasileira, de acesso aos bens culturais e para o exercício do respeito à diversidade e à pluralidade da cultura nacional.

Estamos empenhados em promover a integração entre o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Plano Nacional de Educação (PNE). É nosso desafio a formulação e a implementação de uma política que promova a interface entre educação e cultura, de maneira a abranger a formação para a cidadania, o ensino da arte nas escolas de educação básica, o compromisso das univer-

sidades com a promoção da cultura e da diversidade e o ensino profissionalizante no que tange à Economia Criativa.

No passado, arte, trabalho e vida eram fenômenos da mesma natureza. Fazer arte era parte da própria vida, do trabalho, da vida em comunidade; a cultura, a arte eram parte do nosso cotidiano, e não algo que temos que comprar, adquirir ou aprender. Nesse momento primeiro de nossa vida em comunidade, era através da nossa cultura, da nossa produção artística que construíamos os significados, os códigos para entender a sociedade em que vivíamos. Então, a arte tinha uma função pedagógica, porque era por meio das expressões culturais, da música, da dança e do cerimonial que a comunidade aprendia a se entender como um povo e a se entender no mundo.

A escola surgiu depois, como o lugar ao qual vamos para, de certa forma, nos adequar à sociedade, aprender uma gama de conhecimentos e de significados, separados em várias disciplinas. Esse é o paradigma moderno.

Já a contemporaneidade é caracterizada pela pluralidade, pela multiplicidade e pela possibilidade de a razão e o mito conviverem no comum. A escola de hoje ainda não produziu uma saudável mistura para a construção de significados integrando vida e formação. A valorização dos saberes culturais e da arte como campo do conhecimento na escola pode ser um amálgama dessa mudança que queremos para a escola.

Logo, quando pensamos nessa política pública, pensamos numa política de cultura para educação que se volte para a escola, mas para desconstruí-la e devolvê-la transformada à comunidade, de maneira que crianças e jovens possam expressar sua cultura, aprender convivendo com o outro, com a intensa

diversidade cultural, criando novos significados e aprendizados a partir dessa experiência. É importante o papel da escola como o espaço no qual temos o direito de compartilhar e dividir o conhecimento acumulado por nossas sociedades. Não estamos negando a importância do aprendizado desses conteúdos produzidos ao longo da história da humanidade – a ciência, a história –, o que defendemos é que esse aprendizado precisa se reconectar à vida real, e acreditamos que isso se dará numa escola que valoriza os saberes populares e culturais da sua comunidade, religando os saberes acadêmicos aos populares, melhorando a qualidade do aprendizado escolar, que se fortalece através da vivência cultural dentro da escola.

Nesse sentido, penso ser estratégico para a implementação de uma política de Cultura para Educação ocuparmos o espaço da escola pública, onde está a maioria dos jovens e das crianças deste país; queremos disputar esse campo de poder que é a escola pública. Para isso é necessária uma intensa mobilização de nossos artistas, museus, Pontos de Cultura, arte-educadores, e é esse o convite que nós queremos fazer ao movimento cultural brasileiro. É na escola pública que estão sendo discutidos os conteúdos, e se queremos que esta escola seja um espaço aberto à comunidade, que seja o lugar privilegiado para a produção e circulação da cultura brasileira, é para esse espaço que as políticas públicas de cultura devem se voltar prioritariamente.

Esse movimento de reencontro das políticas de cultura com a escola é bom para a educação, mas é ainda melhor para a cultura, pois entendemos que ele qualifica o processo cultural, posto que não há cidadania cultural, não há economia criativa nem condições de desenvolver uma política pública de cultura no Brasil se

não trabalharmos a dimensão educacional. É a partir da Escola que poderemos ampliar o repertório cultural das crianças e dos jovens, proporcionando uma pluralidade de referenciais estéticos, democratizando o acesso à produção e à fruição dos bens culturais, construindo um ambiente mais favorável a valores de diversidade e paz, fortalecendo as políticas de cultura no Brasil, de uma política que se centre no público, que seja para aqueles com quem afinal de contas as obras de arte querem se comunicar.

A educação e a comunicação são os modos de transmissão de nossos valores culturais e são responsáveis, no tecido social, por apresentar e consolidar de modo massificado quais são os valores humanos que compõem a nossa subjetividade como povo. Não dá para disputar o campo da formação de novos valores em nossa sociedade sem disputar o espaço da escola, sem percebermos a escola não apenas como espaço, mas como território, com suas múltiplas possibilidades educativas e formativas – território que se expande para o bairro, para a cidade como um todo. Daí nossa parceria estratégica com o Programa Mais Educação do MEC, que é uma estratégia do governo federal de ampliação da jornada escolar, pensando a educação integral numa perspectiva contemporânea. Nós do Rio de Janeiro conhecemos bastante a experiência dos Cieps, e em Brasília, as Escolas Parque.

O Mais Educação busca a ampliação da jornada escolar através da promoção dos territórios educativos, que é essa saída da escola para os espaços públicos da cidade. Por que não ir para o clube, o Ponto de Cultura, o terreiro de candomblé, o espaço do maracatu, a tribo indígena, os centros de cultura digital e de audiovisual? E nessa empreitada a cultura é parceira indispensável da educação. Foi pensando em integrar toda essa gama de ações

e diversidades presentes nas políticas do Ministério da Cultura que propomos, em parceria com o MEC, o “Mais Cultura na Escola”. Igualmente, não dá para disputar o campo da formação de novos valores em nossa sociedade sem disputar o espaço da comunicação. Esse é o centro da luta política hoje, a questão da democratização dos meios de comunicação. Para mim, é a questão-chave. No capitalismo do conhecimento, a batalha se dá na mídia.

Da perspectiva da comunicação, está em andamento o desenvolvimento de um programa de ações de comunicação para a cultura, o Comunica Diversidade, que tem como principal objetivo fomentar iniciativas que ampliem o exercício do direito humano à liberdade de expressão cultural e do direito à comunicação. Esse processo contará com o desenvolvimento de ações de formação para a produção crítica de comunicação, promovendo uma rede de comunicadores populares que valorize a diversidade cultural.

Nós pensamos a educação e a comunicação como dimensões que andam juntas. Queremos na verdade incentivar a polifonia. Precisamos também enfrentar o debate do conteúdo. Afinal, qual é o conteúdo difundido na TV e na rádio brasileira? Queremos garantir o direito de comunicar as várias identidades culturais e, por isso, queremos incentivar essas pequenas mídias, a mídia alternativa, que se contrapõe à grande mídia. Queremos também ocupar o espaço dos grandes veículos de comunicação, para que o conteúdo da diversidade cultural brasileira seja difundido. Mas essa questão deve ser enfrentada junto com a educação, porque é necessário educar as pessoas para a mídia, a fim de poderem exercer o direito à livre comunicação.

No caso da economia criativa, nosso desafio é criar as condições para que a cultura seja independente da condição eterna do mecenato.

Disse que, no início, a arte e o trabalho faziam parte da vida. Os artistas que estão pensando o circuito da arte contemporânea cada vez mais trabalham a relação entre vida, arte e cultura no limite de não diferenciar exatamente o que é produto ou artefato cultural, o que é expressão e o que é vivência. Isso vem da ideia de ambiência de Hélio Oiticica.

Na contemporaneidade, ultrapassamos os limites determinados, onde começa uma coisa e termina outra, entre o que é música, o que é teatro, o que é dança e o que são artes visuais, e também entre o que é realmente produto e o que não é produto, e o que é apenas para experimentar.

Uma questão é como repensar a indústria cultural. Precisamos desenvolver a economia criativa como uma política que se volte para o fomento do empreendedorismo cultural, da sustentabilidade para os trabalhadores da cultura. Ao mesmo tempo, quando vamos implementar políticas culturais, temos o desafio de não apenas enfrentar os problemas da economia, mas também, ou principalmente, enfrentar a questão central: garantir que as conexões inerentes ao processo criativo continuem existindo, que não sejam apenas transformadas em capital para a exploração pura e simples, mas que se coloquem a serviço do enriquecimento cultural do país. Uma economia criativa que possa desempenhar um papel no desenvolvimento econômico e social do Brasil.

Desenvolver uma economia criativa significa demonstrar que o desenvolvimento do Brasil pode passar pela cultura e deve

passar pela cultura. Já que estamos falando que o capitalismo é cognitivo, capitalismo do conhecimento, e que a comunicação é a principal batalha, a cultura é a principal dimensão da comunicação e da educação. Portanto, desenvolver o país a partir da cultura é uma tarefa fundamental.

Pro-Memus: a lógica e o papel da Funarte no campo da música erudita brasileira

Clayton Daunis Vetromilla¹

Introdução

Em *Figuras da música contemporânea*, Vasco Mariz situa a música erudita brasileira no âmbito da produção internacional a partir de uma análise do contexto geopolítico. Segundo o autor, no final dos anos 1960, a polarização entre os países do bloco socialista e do bloco capitalista implicava também uma revisão da postura estética dos compositores nacionais. Enquanto na “área socialista”, isto é, nos países do Leste Europeu (Polônia e Alemanha Oriental, por exemplo) e na União Soviética, a música nacionalista, de cunho folclorista, era encorajada, nos países capitalistas da Europa Ocidental e nos Estados Unidos essa mesma tendência estética encontrava “resistência do público e da crítica sofisticados”.

Para Mariz, por conseguinte, o fato de as obras dos principais compositores contemporâneos brasileiros tenderem ao nacionalismo representava “um inconveniente estético digno de nota”. Como o Brasil alinhava-se politicamente às nações do bloco capitalista, o autor pressupõe que caberia ao Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e ao Ministério da Educação e

¹ Clayton Daunis Vetromilla é doutor em música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio, professor no Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da Unirio.

Cultura (MEC) investir não só na edição e distribuição nacional e internacional de partituras de compositores que representavam o “processo evolutivo do nacionalismo musical no Brasil”, mas também que atendessem à “nova geração”. Ou seja,

Se a nossa música quiser progredir, deverá diversificar-se, atualizando-se. A perspectiva da conjuntura musical é de incômoda estagnação. Os governos federal e estaduais têm o dever de contribuir para a renovação estética e formal da música erudita brasileira, por intermédio de concursos e bolsas de estudo a jovens promissores, a fim de que se aperfeiçoem com grandes mestres no exterior. (Mariz, 1970:14-5)

Vasco Mariz, portanto, aponta para um curioso paralelo entre a atuação de entidades públicas no âmbito do fomento (“através de concursos e bolsas de estudo”) e as consequentes implicações para a esfera da “renovação estética e formal” da produção musical brasileira. Uma análise mais ampla do mesmo tema foi realizada por José Maria Neves em uma conferência na qual analisava a música dos anos 1970. O autor traça um panorama e descreve as características gerais de diferentes entidades públicas e privadas que se encarregaram de planejar e realizar, ou apoiar e incentivar, a atividade musical durante a história do Brasil.

Para Neves, tende a ser atribuído ao Estado o papel de “depositário dos fundos necessários ao financiamento de todo o movimento cultural do país, devendo colocar-se sem escolha preconceituosa a serviço de todas as suas manifestações” (1977:18). Assim, de acordo com o autor, os organismos oficiais exerciam o controle da atividade musical não somente através de normatiza-

ções que atingem o campo do ensino, mas também da difusão da música na sociedade brasileira. Em resumo, conforme o autor, a produção musical erudita brasileira é diretamente dependente “do esquema oficial”, através de organismos como, por exemplo, a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), instituída pela Lei n. 3.857, de 1960, e o Instituto Nacional de Música (INM), instituído juntamente com a Fundação Nacional de Arte (Funarte) pela Lei n. 6.312, de 1975. Neves coloca ainda duas questões que concernem à especificidade da música contemporânea:

Em primeiro lugar, o estrangulamento em nível da administração, que não tem condições de apoiar e financiar tudo que se faz de música no país, escolhendo, dentro de critérios nem sempre compreensíveis, os eventos que merecerão a atenção do sistema. Esta orientação, presente em outras fases da evolução da vida artística brasileira, torna quase impossível a renovação do meio musical, pois que ela se volta preferencialmente para as atividades das imutáveis figuras e instituições respeitadíssimas, quase nada fazendo pelos novos valores e pelos marginalizados, que podem contestar o sistema. Em segundo lugar, o fato de existir tão forte mecenato público oficial afasta do campo o empresário privado, que não se sente responsável pela atividade artística. (Neves, 1977:20)

Entre outros pontos em comum, Mariz e Neves revelam a preocupação com o “processo evolutivo” da música brasileira, ou seja, com o espaço reservado às novas gerações de compositores, que tendem a estar mais próximas às correntes estéticas europeias recentes. Por outro lado, embora a expectativa de ambos seja que o Estado assumira o papel de financiar “o movimento cultural do país”, Neves aponta o fato de que, com o afastamento

das empresas privadas, os órgãos públicos assumem um lugar privilegiado, dirigindo os rumos e consolidando o papel da música erudita brasileira no contexto da cultura nacional através do monopólio da escolha do que deve ou pode ser apoiado.

Não pretendo aqui comprovar ou refutar tais posições, mas sim, tendo reunido dados sobre a recepção de uma iniciativa patrocinada pela Funarte para a divulgação da memória do patrimônio documental da música brasileira, especular sobre a maneira pela qual e até que ponto o campo da música erudita brasileira foi afetado pelo Pro-Memus.

A recepção do Pro-Memus

Em julho de 1979, numa parceria entre o Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (CEDOC) e o INM, na ocasião dirigida pelo violinista Cussy de Almeida, foi instituído o Projeto Memória Musical Brasileira (Pro-Memus). Além de editar partituras do passado e contemporâneas, o projeto atuou no setor de discos *long-play*, tendo como objetivo expresse documentar e divulgar a criação musical brasileira de todos os tempos. Sob a coordenação de Edino Krieger, com a assistência de Nestor de Hollanda Cavalcanti, a iniciativa considerava

[...] o binômio documentação-divulgação como ponto de partida de todo um processo cultural e partes inseparáveis de um todo, já que a divulgação da obra musical só se torna possível a partir da existência de um documento – a partitura – e que, por outro lado, esse documento só alcança a sua função cultural quando colocado ao alcance de seu consumidor potencial – o intérprete e o ouvinte. Promover a pesquisa desses docu-

mentos e reuni-los num Arquivo Central de Música Brasileira, propiciando a sua divulgação através da edição de partituras e a gravação de discos, eis a proposta inicial do Pro-Memus. (Brasil, 1979)

Posteriormente, na avaliação do projeto e do sucesso alcançado na inserção da Funarte no mercado fonográfico nacional, Edino Krieger, em entrevista à jornalista Isa Cambará, reafirmaria os propósitos do Pro-Memus. Para o compositor, a Funarte ocupou um espaço abandonado pela iniciativa privada, visto que “se trata de um investimento de natureza exclusivamente cultural, sem preocupação de lucro e com uma margem pequena de retorno”. Entendendo que “a divulgação da cultura é uma obrigação da sociedade”, Krieger não descartou a possibilidade de essa divulgação ser assumida pelo setor privado, pelo setor público, ou mesmo por ambos, como demonstra o acordo firmado entre a Funarte e a Continental Discos, que passou a se responsabilizar pelos custos e pela distribuição dos discos Pro-Memus (Cambará, 1983:59).

De fato, antes de associar-se ao Cedoc para empreender o Pro-Memus, o INM atuou no mercado de discos por meio de um convênio com a gravadora EMI-Odeon, do qual resultou a coleção Monumentos da Música Clássica Brasileira: Música na Corte Brasileira, produzida também com a cooperação do Serviço de Radiodifusão Educativa do MEC (atual Rádio MEC).² Uma matéria publicada em 28 de junho de 1977 esclarece não só que o objetivo das gravações era “difundir o acervo brasileiro de

² O presente texto não contempla os projetos vinculados à Divisão de Música Popular do INM, a cargo de Hermínio Bello de Carvalho (por exemplo, o Projeto Radamés Gnattali de edição de discos).

compositores barrocos”, mas também que o montante de capital investido na produção e os lucros alcançados seriam repartidos meio a meio entre as entidades (*Folha de S. Paulo*, 1977).

Ao analisar as condições do mercado fonográfico quando do lançamento de tais discos, o crítico J. Jota de Moraes destaca que os *long-plays* são de interesse cultural, apresentando em seis volumes um painel da produção musical do vice-reinado à ópera do antigo teatro imperial. O crítico alerta, contudo, tratar-se de um relançamento “com capas novas” de gravações produzidas durante o ano de 1965 e cujas “interpretações são ‘antológicas’ apenas porque foram as primeiras”. Ao discutir a inserção da música erudita brasileira no mercado fonográfico nacional, o autor afirma que os “esforços oficiais” para documentar a “música *clássica*” produzida no Brasil não se desenvolvem com a necessária constância³. Devido aos altos custos da produção (pagamento de

³ Durante a década de 1990, uma parte da coleção de discos Pro-Memus foi relançada em CD devido à parceria da Funarte estabelecida com o Instituto Cultural Itaú e a gravadora Atração Fonográfica. Sob a rubrica de Acervo Funarte da Música Brasileira, todas as gravações trazem o seguinte texto de apresentação:

“O Instituto Cultural Itaú escolheu a recuperação do acervo fonográfico da Funarte como marco de sua atuação na área musical, coerente com o objetivo de contemplar a partir deste ano uma das mais ricas vertentes de nossa cultura – a música brasileira – e valorizar a produção cultural pela pesquisa, sistematização e divulgação de suas manifestações nas diversas formas de expressão.

Construído nas décadas de 70 e 80, o acervo é resultado de diferentes séries temáticas de discos originalmente lançados em vinil, abarcando diversas vertentes de nosso universo musical e contemplando tanto a música popular e folclórica quanto a música erudita clássica ou contemporânea. É inquestionável a constatação de que, não fora esta ação da Funarte, diversos músicos e composições jamais encontrariam espaço para registro e divulgação.

Nos anos 90, a falta de diretrizes culturais para o país colocou em risco todo o trabalho anteriormente desenvolvido, levando à perda de boa parte das matrizes das obras produzidas. Graças à parceria estabelecida entre o Instituto Cultural Itaú, a Funarte e a Atração Fonográfica, os discos de vinil coletados entre diferentes colecionadores em diversos pontos do país estão sendo cuidadosamente remasterizados.

Temos, portanto, enorme satisfação em oferecer em *compact disc* aquele que é, sem dúvida, um dos mais importantes acervos de música brasileira.” (Assad, Sérgio. *Música nova do Brasil: violão*, 1998).

horas de estúdio, cachê de intérpretes e direitos autorais, entre outros), as indústrias fonográficas “só se dão ao luxo de pensar em brasileiros quando existe a garantia de que a tiragem é patrocinada por algum intérprete, empresa particular ou entidade oficial”:

As gravadoras não se sentem especialmente atraídas pelos brasileiros. Como, em geral, não passam de representantes de firmas estrangeiras, preferem trabalhar com “enlatados” provenientes da Europa ou dos Estados Unidos, quando tudo já vem pronto sob a embalagem-fascínio da *vedete*. (Moraes, 1977:61-2)

É, de fato, durante os anos 1980 que, na visão do compositor e crítico Ronaldo Miranda, a providência mais consistente para se apoiar o mercado fonográfico dirigido à música erudita chega ao público. Um ano e meio após a criação do Pro-Memus, houve o lançamento dos primeiros quinze discos da série, contendo três gravações feitas especialmente no ano de 1979 e outras doze regravações selecionadas entre aquelas produzidas durante os anos 1958 e 1972 para o programa *Música e músicos do Brasil* da Rádio MEC (Miranda, 1980). Analisando o lançamento, J. Jota de Moraes menciona uma entrevista na qual Edino Krieger afirma que, “Em plena era da explosão fonográfica, o Brasil ainda é um deserto em relação a seus próprios artistas”.

Moraes não discorda da afirmativa do compositor; contudo, reconhece que, apesar da abrangência do material gravado, outras questões deveriam ser abordadas. O crítico retoma a tese de defendida quatro anos antes, afirmando que as fábricas de discos não se sentem atraídas pela música erudita brasileira por causa dos altos custos, “em uma operação que, do ponto de vista comercial, poderia ser chamada de tudo, menos de sucesso”. Desse ponto de vista,

Dentro de um esquema que tem em vista pura e simplesmente o lucro, a produção brasileira do passado e do presente realmente não poderia mesmo ter vez. Apenas atuações isoladas (como é o caso recente do Estúdio Eldorado) salvam-na do esquecimento total. Assim como todas as críticas – e estas são muitas – que se possa fazer ao Pro-Memus, não há como não elogiar o esforço da Funarte ao lançar discos contendo registros que, sem a sua intervenção, continuariam inteiramente desconhecidos (...).

[No entanto,] geralmente são registros feitos ao vivo ou durante transmissões radiofônicas – o que nem sempre resulta em boas interpretações. Depois, todas [as gravações] foram feitas a partir de um material tecnicamente pouco elaborado em termos de estúdio, o que concorre para afastar delas os audiófilos acostumados a gravações feitas com toda a sofisticação da tecnologia. Sim: quase todas foram feitas há vários anos, o que concorre para dar a elas um ar decrépito nada agradável de ser percebido, no instante da audição. E, enfim, sua distribuição é precária, na medida em que podem ser encontradas apenas nas lojas da Funarte, em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Curitiba. (Moraes, 1981)

Em 1982, quando do lançamento de um segundo grupo de *long-plays*, J. Jota de Moraes considera que o Pro-Memus parece defender “uma espécie de nacionalismo musical que, em muitos casos, já dá mostras de caduquice”. Uma visão mais ampla da produção musical brasileira só poderia advir de gravações da música de vanguarda. Por exemplo, para o crítico, embora tragam o subtítulo *Música nova do Brasil*, as obras gravadas em dois dos discos não cumprem o prometido. Tratando do repertório premiado na categoria violão no I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão, realizado

em 1978, e no II Concurso Vitale de Composição Musical para Duo de Violino e Piano, de 1980, com copatrocínio do INM e da editora Irmãos Vitale, o autor afirma:

[...] recentes e assinadas por compositores alguns dos quais bastante jovens, [as obras para violão] quase nunca nos dão a impressão de participarem efetivamente dos importantes problemas da composição de hoje. Ao contrário: geralmente empenham-se em apoiar-se em fórmulas gastas e melhor exploradas por colegas seus do passado (...).

[Da mesma maneira,] fruto do esmerado artesanato, nenhuma [das obras para violino e piano] entretanto ousa mais do que seus próprios compositores já nos haviam acostumado a esperar deles. (Moraes, 1981)

Na ocasião, os 29 discos editados pelo Pro-Memus (Brasil, 1982) se organizavam em três grupos: *Documentos da música brasileira* – subdivididos em *Compositores regem suas obras* (volumes 1 a 3), *Música de câmara do Brasil* (volumes 4 a 7) e títulos diversos (volumes 8 a 16) –, *Música nova do Brasil* (3 volumes) e títulos diversos (10 volumes). Zito Baptista Filho enalteceu tais gravações como uma coletânea de valor crescente, abrangência louvável e propósitos ambiciosos, tendo em vista a pujança da criação musical brasileira desde a época colonial (por exemplo, *Matinas de finados*, de José Maurício Nunes Garcia) até a atualidade (por exemplo, *Madrigal renascentista*, *Uma canção de Natal* e *I Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira*). Porém, em opinião contrária à de J. Jota de Moraes, Baptista Filho (1982) considera os discos anteriormente citados, que incluem o repertório para violão e para violino e

piano (ou seja, *Sérgio Assad, violão e Duo, violino e piano*, com Jerzy Milewski e Aleida Schweitzer), revelam o que melhor se produzia no Brasil dentro do cosmopolitismo característico da música contemporânea.

Finalmente, em 1985, quando do lançamento de outros quatro *long-plays*, Baptista Filho (1985) afirma que o repertório é representativo não só de uma geração de compositores de alta significação para o panorama da nossa música contemporânea, mas também de intérpretes representativos. Luis Paulo Horta (1985) destaca igualmente a qualidade da técnica das gravações e das interpretações da coleção, porém, segundo ele, Ruth Serrão, ao colocar a obra *Prelúdios tropicais*, de Guerra-Peixe, ao lado das obras premiadas na categoria piano no I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão, mostra o quão difícil é elaborar programas com obras exclusivamente brasileiras: “nossos temas têm ‘sabor local’ muito forte, como uma manga arrebatada numa alameda de Belém”.

Os excertos de textos críticos aqui selecionados denotam, primeiramente, a preocupação de posicionar o repertório gravado como expressão do estágio de desenvolvimento, elaboração e refinamento da música erudita brasileira do passado e do presente. Da mesma maneira, o resultado final das gravações é percebido como algo de valor cultural e como uma contribuição significativa para se manter viva a memória musical do país. Como se verá a seguir, contudo, os comentaristas que se debruçaram sobre a coleção e o repertório gravado nos discos Pro-Memus deixaram transparecer certo compromisso com as obras, os compositores ou os intérpretes em apreço, bem como com as instituições envolvidas, principalmente o INM da Funarte.

Questões culturais

Mário de Andrade, em sua *Pequena história da música*, originalmente *Compêndio de história da música*, de 1929, dedica dois capítulos ao estudo da música no Brasil. Para o autor, foi somente após a Primeira Guerra Mundial, com o aparecimento das correntes nacionalistas, que a “Música Erudita Brasileira” esboçou sinais de independência em relação à produção europeia. Em contraste, “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana”, desde o século XIX a “Música Popular Brasileira” assumia um papel preponderante como expressão da identidade nacional (Andrade, 1977:180). O tema emerge em outras obras pioneiras como *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme Theodoro Pereira de Mello.

Guilherme de Mello adverte que seu trabalho não consiste em uma história completa da música brasileira, mas pretende dar “provas exuberantes de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional”. Para atingir seus propósitos, Guilherme de Mello busca encontrar a “pedra fundamental da arte musical do país” consultando lendas, analisando aspectos característicos da música popular e identificando traços da cultura dos povos que contribuíram para a construção de nossa nacionalidade (indígenas, portugueses, africanos e espanhóis) (Mello, 1908:5-6). Com a preocupação de assegurar um lugar também para produção musical erudita, o estudioso defende a tese de que nossas lendas e nossos cantares tradicionais trabalhados “com arte e esmero” poderiam servir, por exemplo, como *leitmotiv* da ópera nacional, embora ressalte que “o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possível aos moldes nativistas porta-

dores do sentimento nacional, deve entretanto respeitar as formas gerais e fundamentos da arte, que, como se sabe, é cosmopolita, não tem pátria” (Mello, 1908:59-60).

Dos trabalhos posteriores, cinco, em particular, tornaram-se referência para o estudo da produção musical erudita: *História da música brasileira*, de Renato Almeida, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, de Luís Heitor Corrêa de Azevedo, a *História da música brasileira*, de Bruno Kiefer, *Música contemporânea brasileira*, de José Maria Neves, e a já citada *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz.⁴ De cunho prioritariamente histórico e caráter panorâmico, todos eles se pautam, como explica Ana Cláudia Assis (2009:8-9), pela “crença em um projeto musical referenciado – seja para a continuidade, seja para a ruptura – na cultura europeia”. Podemos verificar como se dá a imbricação entre questões musicais (a presença de influxos das correntes musicais da Europa, por exemplo) e culturais (como a presença de influxos da música folclórica e popular brasileira) examinado dois dos textos citados, cujo mérito foi realizar uma síntese da produção musical brasileira dos anos 1970 e, conseqüentemente, pautar a crítica que viria a seguir. São eles a tese defendida por José Maria Neves na Universidade de Paris-IV, Sorbonne, em

⁴ Respectivamente, Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926. 238p. [2ª ed. correta e aumentada com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. xxxii, 529p.]; Azevedo, Luís Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950): história, crítica e comentários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 423p. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 87); Kiefer, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento / Brasília: Instituto Nacional do Livro / Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976. 132p. [4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. 140p.]. (Coleção Luís Cosme, v. 9); Neves, José Maria Neves. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. 200p. [2ª ed., rev. e ampl. por Salomea Gandelman, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008. 398p.]; e Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981 [6ª ed., ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 520p.].

abril de 1976, traduzida e adaptada à forma de livro e publicada sob o título *Música contemporânea brasileira*, e a *História da música no Brasil* de Vasco Mariz.

Ambos os autores se propõem à tarefa de apontar influências e identificar traços de diferenciação entre a produção musical erudita brasileira e a europeia. Para isso, Neves recorre à descrição da multiplicidade de estilos vigentes em um determinado período e Mariz à análise de que maneira esses estilos se encaixam através do tempo.

Em *Música contemporânea brasileira*, José Maria Neves reconhece que, “totalmente amortecida e orientada por preconceitos socioculturais que limitavam seu alcance experimental”, a música erudita brasileira não “acompanhou em intensidade e ritmo o ímpeto revolucionário que deu ao Brasil uma arte nova e nacional” no rastro da Semana de Arte Moderna, em 1922. A música experimental brasileira dos anos 1960 e 1970, ao contrário, ao propor alternativas novas para solucionar “problemas da criação e expressão”, foi pródiga e “rica em criadores vigorosos e renovadores”, que, na visão do autor, “merecem figurar ao lado de personalidades de alcance internacional, destruindo a atitude colonial em que a criação artística brasileira se colocara desde sempre”. O autor passa, então, a focalizar os “movimentos de renovação” que conduziram a música brasileira “a um compromisso com a cultura nacional e com as exigências do mundo contemporâneo”: convictas de seus princípios estéticos e buscando projeção nacional, as múltiplas tendências analisadas se revelam contraditórias, gravitando ora na defesa da tradição – ou seja, da manutenção dos elementos constitutivos da linguagem mu-

sical do passado próximo –, ora na defesa da renovação – ou seja, na busca de novos recursos expressivos, independentes da herança tradicional (Neves, 1981:9).

Vasco Mariz, por sua vez, considera que, durante a década de 1970, o debate entre compositores vinculados às correntes “nacionalista” e “universalista” se revigorou com a decisão do segundo grupo de “ignorar o ressurgimento da música com identificação nacional”. Para o autor, estavam em atividade não só compositores consagrados, cuja obra se enquadra dentro do “nacionalismo direto”, mas também nomes de sensível importância, detentores de projeção nacional, que apontavam para um “nacionalismo depurado”. Enquanto esses dois grupos defendiam a continuidade com a linguagem musical do passado, isto é, um neoclassicismo marcado pela presença de elementos da música folclórica e/ou popular brasileira, de outro lado, estavam em atividade compositores que buscavam se afirmar no cenário nacional através de uma produção que utilizava recursos expressivos e técnicas composicionais inovadoras. Entre eles, não só jovens classificados sob a rubrica de “contemporâneos”, “vanguardistas” ou “cosmopolitas”, mas personalidades que, havendo alcançado a consagração entre seus pares, apesar da idade avançada, mantinham-se fiéis aos princípios de uma música que acompanhasse as técnicas composicionais inauguradas pela música europeia recente (Mariz, 1981:23).

A necessidade de situar a produção musical dentro de correntes estéticas e, conseqüentemente, dar-lhe um papel no contexto da cultura nacional também se evidencia nas abordagens críticas do repertório gravado nos discos Pro-Memus. Independentemente da posição adotada, fica latente que para tanto para J. Jota de

Moraes quanto para Zito Baptista Filho, por exemplo, o material gravado merece destaque por sua relação com a música do passado e daquele momento, bem como pelas consequências para os rumos a serem tomados. Afinal, se o Pro-Memus visa a documentar e divulgar a música brasileira, podemos supor que as obras selecionadas são aquelas que melhor representariam tal produção conforme as expectativas da nação brasileira como um todo.

Ao nos debruçarmos sobre a gênese da Funarte, verificamos, em linhas gerais, que a oportunidade de reivindicar maior espaço de atuação e melhores condições de trabalho favoreceu a aproximação entre certo grupo de intelectuais e personalidades pertencentes a órgãos oficiais. É Octavio Ianni, pioneiro na análise do mecenato público durante o período da ditadura militar, quem aponta que, além de utilizar a censura “como técnica de controle ou repressão cultural”, o poder estatal reformulou órgãos e estabeleceu diretrizes específicas para as artes e as ciências, a pesquisa e a divulgação de conhecimento e informação, transformando-se numa “poderosa e singular indústria cultural, indústria essa totalmente organizada segundo os interesses das classes dominantes do país” (Ianni, 1979:232).

Considerando que o Instituto Nacional de Música é o setor encarregado pela Fundação Nacional de Arte para representar os interesses do Ministério da Educação e Cultura, discutir a atuação do Pro-Memus durante a década de 1980 é pensar na ideia de Cultura conforme o MEC, de arte conforme a Funarte, e de música conforme o INM. Essas entidades conseguiram, por meio do projeto, aumentar o prestígio daqueles que ocupavam um lugar de destaque em seu quadro ou mesmo para o Estado, que passou a assumir a responsabilidade por setores específicos da produção

artístico-cultural, mas também trouxeram para aqueles cuja obra passou a receber uma espécie de selo que os garantia como a música, a arte e a cultura brasileira da época.

Quase três décadas após a realização do I Simpósio Internacional de Compositores, José Maria Neves voltaria a tratar das entidades encarregadas de atender a produção musical erudita brasileira através do mecenato público. Segundo Neves (1996:21), a grande conquista alcançada é relativa à “transparência” e ao investimento “mais na prática musical, na educação, na promoção da cultura do que no alimento de carreiras”. Para Neves, o perfil dos órgãos públicos encarregado de promover a cultura tende a se confundir com os interesses daqueles que estão a sua frente. Como exemplo, ele explica que o agravamento da “crise de financiamento” público durante a Primeira República fez surgir “uma espécie de caciquismo musical” cujo principal nome foi o compositor Leopoldo Miguez, “um imperador da música da época”, que impediu Francisco Braga de entrar no Instituto Nacional de Música – posteriormente Escola Nacional de Música – porque “tinha não só uma formação diferente como, sobretudo, a cor diferente, e isto o incomodava” (Neves, 1996:26). Ao abordar a década de 1970, o autor é contundente:

Burocrata de plantão e artista do sistema, de Marcos Portugal até o regime militar, em todos os momentos, foram pessoas que cultivaram o mais deslavado populismo. O Marcos Portugal era assim. Fazia aquilo que os patrões achavam que os outros mereciam, definindo previamente o que o povo gosta de ouvir, o que o povo é capaz de fazer, e assim por diante. Todos eles tiveram projetos ou veleidades educativas.

Estes projetos educativos também eram populistas, como foi o de Villa-Lobos [denominado Canto Orfeônico], ou o [Proje-

to] Espiral [idealizado por Marlos Nobre durante sua gestão à frente do INM]. Todos eles cultivaram o gosto pessoal e tentaram impor às outras pessoas uma atitude colonial: quem teve a infelicidade de nascer em algum lugar que não o Rio de Janeiro só teria a chance de ser alguém se vencesse no Rio de Janeiro.

O próprio burocrata de plantão será melhor do que a média, porque ele vai vencer no exterior, na grande metrópole. Também interessa ao dominador político, ao governismo, que o seu representante da área das artes seja legitimado pela supermetrópole, que seja reconhecido, por exemplo, pela Unesco. (Neves, 1996:27)

José Maria Neves destaca ainda que os atributos do promotor da cultura musical brasileira, como, por exemplo, a Igreja ou as Irmandades, estão sempre voltados para a função do ensino, bem como do binômio produção-circulação. Ou seja, a noção de música erudita brasileira está perpassada, de um lado, pelas condições e características do sistema educacional, que a ela dá suporte: conservatórios e cursos universitários de composição, regência ou instrumento. De outro, pelo perfil do grupo ou da personalidade que, por motivos variados, assume cargos prestigiosos em esferas administrativas. Finalmente, conforme Neves, os responsáveis pelo controle político e cultural da produção musical, considerando que não possuem recursos para atender à enorme demanda,

[...] teriam de criar mecanismos de seleção que exigiriam critérios claros, transparentes e que, sobretudo, pudessem manter um saudável equilíbrio entre aquilo que está sedimentado, o tradicional, e o emergente, o experimental, que é contestado por natureza. O que é incômodo para a instituição, financiar quem a contesta de maneira sistemática. (Neves, 1996:27)

Em resumo, há indícios de que, de fato, o Pro-Memus ampliou consideravelmente as oportunidades para compositores e instrumentistas brasileiros, sobretudo no que diz respeito à divulgação de sua produção entre um público amplo de consumidores culturalmente interessados. Ao mesmo tempo, as personalidades que assumiram posição de destaque no INM exerceram o papel de árbitros, defensores e protetores dos interesses da música erudita nacional segundo suas próprias convicções. Tais aspectos ultrapassam predeterminações. Contudo, é necessário lembrar que a posição por eles ocupada aponta sua presumível capacidade de avaliar a produção nacional segundo os olhos, as necessidades, o gosto ou interesses não só da entidade por eles representada, mas também dos consumidores em geral – no caso aqui estudado, *o público* alcançado pelos discos Pro-Memus. Por outro lado, dadas as condições de produção, é necessário examinar, além de questões de ordem estética ou convicções pessoais, as eventuais pressões exercidas, como, por exemplo, pelo setor privado, ou seja, pelos produtores e empresários do campo fonográfico, parceiros do Pro-Memus.

Considerações finais

As circunstâncias aqui apresentadas, somadas à trajetória individual dos envolvidos, à posição ocupada pelas instituições interessadas, às especificidades do momento político e cultural, bem como inúmeros outros aspectos, sugerem que, para um exame da lógica e do papel da Funarte no campo da música erudita brasileira, não basta avaliar o produto em si (os discos Pro-Memus, por exemplo) ou os critérios utilizados para sua realização. Seria necessário investigar, entre outros temas, de que maneira

o Pro-Memus deu continuidade aos projetos desenvolvidos pela Orquestra Sinfônica Nacional, pertencente à Rádio MEC, nas décadas de 1960 e 70, pois sabemos que personalidades pertencentes aos quadros da Rádio MEC (como Marlos Nobre e Edino Krieger) vieram a ocupar cargos de chefia no INM da Funarte.⁵ Assim, da mesma maneira que Joaquim Nabuco (2001:41) pôde afirmar que “param os homens, em admiração, diante das rosas. À roseira não dão sequer um olhar”, consideramos que os discos Pro-Memus possuem um valor artístico e cultural individual que lhes asseguram um lugar na história da música brasileira; no entanto, ainda não compreendemos tão amplamente o contexto de sua produção a fim de relativizar seu lugar não só no panorama de sua época, mas também em nossos dias.

⁵ Cf. Vetromilla, 201.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1977.

ASSAD, Sérgio (violão). *Música nova do Brasil: Sérgio Assad, violão*. São Paulo: Atração/Funarte/Itaú Cultural, p1998. 1 CD. Acervo Funarte da Música Brasileira, v. 16. ATR 32011. [Rio de Janeiro: Funarte, p.1980. 1 LP MMB 81.022.]

ASSIS, Ana Cláudia de et al. “Música e História”. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil*. Goiânia: ANPPOM, 2009.

BAPTISTA FILHO, Zito. “Com som e selo da Funarte, uma notícia do Brasil atual”, *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 61, n.18.914, 25 ago. 1985. Segundo Caderno, p. 3.

_____. “Pro-Memus, a memória eclética”, *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 57, n.17701, 18 abr. 1982. Domingo, p. 6.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional de Música. Projeto Memória da Música Brasileira (Pro-Memus). Rio de Janeiro, 1979.

_____. Discos editados pelo Pro-Memus. Rio de Janeiro, [1982].

CAMBARÁ, Isa. “A Funarte no mundo do disco”. *Cultura*, Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Educação e Cultura – Divisão de Editoração, ano 11, n.41, p. 58-61, jul-dez. 1983.

FOLHA DE S. PAULO. “Eruditos, o velho medo das gravadoras”. São Paulo, ano 56, n.16.618, 28 jun. 1977. Folha Ilustrada, p. 36.

HORTA, Luis Paulo. “A prata da casa”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 95, n.140. 26 ago. 1985. Caderno B, p. 3.

IANNI, Octavio. “O Estado e a organização da cultura”. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 216-41, jul. 1978.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2ª ed., rev. e ampl. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1970.

_____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MIRANDA, Ronaldo. “A música brasileira em documentação fonográfica”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 90, n.228, 22 nov. 1980. Caderno B, p. 2.

MORAES, J. Jota de. “A música clássica brasileira e as obras do acaso”. *IstoÉ*, São Paulo, Encontro Editorial, ano 2, n.50, p. 61-2, 7 dez. 1977. Música.

_____. “Um bom documento da Funarte, apesar das falhas”, *Jornal da tarde*, São Paulo, ano 16, n.4.702, 8 abr. 1981. Divirta-se, p. 21.

_____. “Um bom projeto da Funarte, mas que deve melhorar”, *Jornal da tarde*, São Paulo, ano 17, n.5075, 24 jun. 1982. Divirta-se, p. 12.

NABUCO, Joaquim. *Pensamentos soltos*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 2001.

NEVES, José Maria Neves. “Apoio e incentivo às atividades musicais no Brasil”. Simpósio Internacional de Compositores, I. Anais... São Bernardo do Campo: IAP/UNESP, 1977, p. 18-20.

_____. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

_____. “Os músicos e as instituições”. GURBENIKOFF, Carole (Org.). *Encontros/desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/UniRio, 1996, p. 21-7.

VETROMILLA, Clayton. “Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do Instituto Nacional de Música da Funarte”. Seminário Internacional de Política Culturais, 2, 2011, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Setor de Estudos de Política e Culturas Comparadas – FCRB/MinC, 2011. CD-ROM.

Ausência da informação em arte nas políticas públicas: a difícil situação do profissional da informação¹

Caroline Brito de Oliveira²

Neste artigo, entendemos informação em arte como o “estudo especializado da comunicação e disseminação da informação relacionada a assuntos artísticos” (Cunha; Cavalcanti, 2008:203). Esse é um campo de extrema riqueza informacional, por contemplar “(...) a própria arte (as obras, os objetos, as manifestações artísticas), a documentação da arte e a documentação sobre arte” (Almeida, 1998:5). Por sua complexidade e abrangência, o profissional que lida com esse tipo de informação costuma enfrentar, diariamente, uma série de desafios.

O primeiro deles diz respeito à própria conceituação do termo arte ou o que pode ser considerado como uma obra de arte ou uma manifestação artística. Teixeira Coelho (2004), grande teórico da área, explicita essa polêmica em seu *Dicionário crítico de política cultural*. No verbete “Arte”, ele contrasta definições do termo concebidas por grandes nomes, como Mário de Andrade e a filósofa Hannah Arendt, deixando claro a inexistência de consenso. E adiciona críticas ao que as políticas culturais tendem a considerar como arte:

¹ Este artigo é parte integrante de dissertação de mestrado, ainda em desenvolvimento, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Regina de Barros Cianconi (UFF).

² Caroline Brito de Oliveira é bibliotecária e mestranda em Ciência da Informação pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Embora de modo implícito, habitualmente as políticas públicas culturais tendem a considerar como arte (ou, em todo caso, como arte que lhes interessa fomentar) apenas aquelas manifestações que promovem uma certa ideia de civilização, que contribuem para o aprimoramento da cultura como um todo e das relações interindividuais e sociais em particular, segundo um determinado sistema de valores preestabelecidos (socialismo, capitalismo, nacional-socialismo, populismo, cristianismo, islamismo etc.). (Teixeira Coelho, 2004:46)

Em artigo publicado em 2000, Maria Cristina Machado Freire procura traçar um panorama do que é concebido como uma obra de arte, destacando o caráter mutante dessa definição:

Há pelo menos meio século (ou com Duchamp, há quase um século) são testemunhadas profundas modificações no que se convencionou chamar *obra de arte*. Tais mutações implicam alterações não apenas na aparência da obra de arte, mas sobretudo em suas estruturas essenciais, isto é, nas premissas conceituais que a definem e se formulam historicamente através de instituições sociais. Por instituição podemos entender aqui a linguagem, que possibilita o discurso crítico e todo um sistema que engendra a constituição, legitimação e circulação de valores artísticos. (Freire, 2000:52, grifos do autor)

Conclui-se, a partir disso, que apenas as obras que conseguem entrar nesse circuito de legitimação podem pleitear algum espaço nos chamados “lugares de memória”, onde devem receber o devido tratamento técnico, guarda e preservação para gerações futuras.

Porém, tendo em vista a variedade de suportes nos quais é possível registrar a informação em arte, é grande a dificuldade enfrentada pelos profissionais da informação no tratamento técnico,

no acondicionamento e na preservação desse material em museus, arquivos, bibliotecas, centros de informação e documentação.

Para que se tenha ideia da gama de documentos que um espetáculo musical ou cênico pode gerar, apresentamos o seguinte quadro:

	Música	Artes Cênicas
Antes do espetáculo/ apresentação musical	<ul style="list-style-type: none"> • Projeto • Manuscrito • Partitura/partes • Registros sonoros para estudo (ensaio) • Anotações/ comentários (ensaio) • Raider técnico 	<ul style="list-style-type: none"> • Projeto Texto (peça de teatro ou outro texto e adaptação) • Manuscritos • Cadernos de notas • Textos utilizados durante o trabalho com os atores • Figurino (croquis, desenho, projeto) • Adereço • Cenário (projeto, maquetes, especificações, fotos) • Raider técnico
Durante o espetáculo/ apresentação musical	<ul style="list-style-type: none"> • Programa • Convite • Cartaz • Registros sonoros • Registros em vídeo • Fotos • Reportagens • Entrevistas • Anúncios 	<ul style="list-style-type: none"> • Programa • Convite • Cartaz • Registros sonoros • Registros em vídeo • Fotos • Anotações ou desenhos de encenação • Reportagens • Entrevistas • Anúncios publicitários
Depois do espetáculo/ apresentação musical	<ul style="list-style-type: none"> • Críticas (mídia impressa, eletrônica e digital) • Pesquisas de público • Livros/dissertações/ teses 	<ul style="list-style-type: none"> • Críticas (mídia impressa, eletrônica e digital) • Pesquisas de público • Livros/dissertações/teses

Documentação que pode ser gerada em um espetáculo musical ou cênico

Fonte: Almeida (2007:262)

Visto isso, espera-se que as ferramentas que os profissionais tenham em mãos para o tratamento desse leque de documentos sejam, também, ricas e vastas, permitindo tratamento técnico qualificado de cada item, respeitando-se as diferenças documentárias e de suporte material. No entanto, o que se verifica é um cenário completamente diferente.

Maria Christina Barbosa de Almeida, no Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação de 1991, relata a dificuldade na elaboração de um vocabulário controlado em artes, levando-se em consideração a inexistência, àquela época, de vocabulários controlados em língua portuguesa para essa área³:

Não existem, na língua portuguesa, instrumentos de controle de vocabulário para a área de Artes. Para o desenvolvimento deste trabalho têm sido consultadas listas de cabeçalhos de assunto e “thesauri” em outras línguas, bem como trabalhos em áreas correlatas que apresentam um ou outro termo de Arte. (Almeida, 1991:931)

A experiência por ela relatada foi a primeira iniciativa nacional de que se tem registro do desenvolvimento de um vocabulário controlado em artes.⁴ Sob sua coordenação, com o apoio do Instituto Cultural Itaú (ICI), hoje Itaú Cultural, uma linguagem

³ Embora se pretenda destacar as iniciativas de âmbito nacional, não se pode deixar de mencionar, devido à abrangência e significatividade, os vocabulários desenvolvidos no âmbito do Getty Vocabulary Program: Art & Architecture Thesaurus – AAT, publicado, em versão impressa, em 1990; Union List Name – ULAN, publicado em 1994, em cópia impressa; Getty Thesaurus of Geographic Names – TGN, publicado em 1997, em arquivos legíveis por computador (The Getty Research Institute, [199-?]).

⁴ Embora mereça destaque como iniciativa nacional o Thesaurus para acervos museológicos, elaborado por Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, publicado em 1987 (Ferrez; Bianchini, 1987). De abrangência mais específica, destaca o objeto de museu como fonte de informação.

documentária foi desenvolvida de 1989 a 1991 por um grupo de bibliotecários especializados na área.

O Vocabulário Controlado de Artes foi elaborado para dar apoio ao projeto cooperativo de implantação de uma rede automatizada de informações na área das artes em São Paulo. No entanto, nem o vocabulário foi publicado, nem a rede foi concretizada. Os prováveis motivos são os que costumam rondar os projetos de arte e cultura no Brasil, expostas com pesar por Almeida em sua tese: falta de planejamento e de infraestrutura, além de uma série de interesses administrativos e políticos (Almeida, 1998).

No entanto, essa iniciativa deu margem ao desenvolvimento de outros vocabulários na área, alguns concluídos, outros não. A Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), instituição participante do grupo coordenado por Maria Christina Barbosa de Almeida, foi a primeira a utilizar sistematicamente o Vocabulário Controlado de Artes, além de dar início à formação do Catálogo de Autoridades, composto por nomes de entidades e artistas nacionais e estrangeiros sobre os quais havia documentos na Biblioteca do MASP.

Aquele trabalho, com sua primeira fase finalizada em julho de 2009, teve como fruto a disponibilização na web de três bases de apoio à pesquisa: THESARTE – Vocabulário Controlado de Artes Visuais; ARTIST – Artistas Nacionais e Estrangeiros; ENTIDE – Museus, galerias e instituições artísticas e culturais, nacionais e estrangeiros (Masp, [2009?]).

De 1997 a 1999, objetivando “elaborar um vocabulário que pudesse estabelecer padrões de indexação e busca, integrar os acervos e, assim, viabilizar o projeto de criação de uma rede de informações bibliográficas no IPHAN” (Soubhia; Piantino, 2000),

representantes da Biblioteca Jenny Klabin, do Museu Histórico Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Paço Imperial e da 6ª Superintendência Regional, todas instituições ligadas ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), formaram o Grupo de Estudos sobre Vocabulário Controlado para a Rede de Bibliotecas do IPHAN. Os profissionais do Museu Lasar Segall e da Cinemateca Brasileira, também unidades do IPHAN, verificaram a necessidade de uma linguagem comum para que o trabalho cooperativo pudesse funcionar sem ruídos. Começaram, então, com a tradução da Lista de Cabeçalhos de Assunto da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF).

A partir de 1990, um novo grupo de profissionais dessas duas bibliotecas desenvolveu um trabalho específico na área do audiovisual, tomando como base a tradução da lista da FIAF, acrescida dos cabeçalhos adotados em cada uma das unidades participantes. Teve início, então, a construção do Vocabulário Controlado de Cinema, Televisão e Vídeo, cuja versão preliminar foi concluída em 1996. Depois de um tempo, ele passou a abranger, também, a área de artes cênicas.

Esse mesmo grupo, em conjunto com a Divisão de Pesquisa em Artes Cênicas do Centro Cultural São Paulo, também foi responsável pelo desenvolvimento do Vocabulário Controlado em Artes do Espetáculo. Embora Soubhia e Piantino (2000) destaquem a intenção de reunir os dois vocabulários em um único, formando o Vocabulário Controlado em Artes e Patrimônio Cultural, não foram encontradas evidências da concretização dessa ação.

É importante destacar o esforço dos profissionais da informação para o desenvolvimento de linguagens documentárias, a fim de proporcionar melhor tratamento, recuperação e disseminação

de informações e documentos aos usuários. Embora recentes, tais iniciativas dão origem a ricos produtos, elaborados por meio do trabalho cooperativo e de ações inter e multidisciplinares.

Observa-se, também, como fatores administrativos e políticos interferem na execução dessas atividades, pois as instituições de arte e cultura são demasiadamente atingidas por questões políticas. Mudanças frequentes na estrutura administrativa das instituições e descontinuidade das atividades e dos projetos de gestões anteriores dificultam o diálogo entre as unidades e engessam o desenvolvimento de ferramentas, serviços e produtos de forma cooperativa.

A cada nova geração político partidária corresponde uma nova proposta cultural a ser posta em prática por cima da anterior, desconhecendo-a inteiramente quando não anulando-a intencionalmente, ainda que oriunda do mesmo partido que sucede a si próprio no poder. (Teixeira Coelho, 1999:297)

Quando se fala em tratamento técnico desses documentos, não podemos deixar de ressaltar outro problema: a interferência/ interpretação do profissional na descrição do documento. Embora essa posição possa ser questionada na indexação e catalogação de qualquer material, torna-se mais evidente e polêmica quando se trata da informação em arte.⁵

⁵ Quando estamos nos referindo à vertente da informação em arte que trata dos “documentos da arte” e dos “documentos sobre a arte”, ou seja, aos estudos das artes, à informação em arte em sua esfera discursiva, ela também pode ser denominada informação artística ou informação estética (Lima, 2003:176-7). Nesse âmbito, ela se contrapõe à informação semântica, pela subjetividade que possui. Tal assunto, bem trabalhado por Coelho Netto (1973) em seu livro *Introdução à teoria da informação estética*, fornece-nos elementos que permitem perceber a dificuldade enfrentada pelos profissionais da informação no tratamento técnico da informação em arte, em contraposição ao tratamento da informação científica, por exemplo – elemento este também trabalhado por Werneck (2001), em sua tese de doutorado.

Silva (2003), em revisão de literatura sobre análise e recuperação da informação em arte, conclui que é muito difícil que exista consenso, por exemplo, sobre o significado de imagens. Segundo a autora, uma mesma imagem pode ter diferentes significados para diferentes pessoas ou até para uma mesma pessoa, já que seu sentido pode mudar dependendo do contexto em que a informação é utilizada.

As bases de dados bibliográficas são outro obstáculo na recuperação da informação em arte. Em sua grande parte, elas não apresentam campos para a descrição das características diferenciais dos objetos e documentos de informação em arte. E, ainda que contemplem de alguma forma tais particularidades, geralmente a falta de pessoal especializado e de recursos humanos inviabiliza o devido tratamento desse material.

Destaca-se aqui o caso dos textos de peças teatrais que compõem o acervo do Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). Parte relevante do acervo, esses textos recebem grande demanda por parte de usuários tanto nacionais como estrangeiros. Sendo insumo para a formação de novos atores, críticos e diretores, para novas montagens e adaptações, além de proporcionar a análise de diferentes versões de um espetáculo, os textos de peças teatrais constituem material de grande importância para a pesquisa de alunos, professores, críticos, historiadores, atores e diretores.

Embora o sistema utilizado pela unidade, o Poliglota, apresente uma opção para a inserção de dados como número e sexo dos personagens, lugar e tempo em que se passa a ação, estilo da narrativa e outras características particulares do texto teatral, não há pessoal suficiente para a realização dessa análise tão

pormenorizada. Além disso, aspectos como estilo da narrativa exigem um conhecimento técnico além da especialização dos indexadores e catalogadores da instituição.

Debruçando-se sobre o tratamento da informação cinematográfica, Cordeiro (1996:1) afirma que “O conteúdo de alguns documentos relacionados ao filme é, às vezes, de difícil entendimento, pois envolve informações técnicas e de natureza diversa, que exigem do analista um conhecimento prévio sobre o processo de produção de filmes”.

Esse conhecimento técnico exigido para o tratamento de filmes, documentos a eles relacionados e demais documentos relacionados com a informação em arte não costuma ser detido pelos profissionais da informação. Como destaca Almeida (1998), os cursos de graduação em Biblioteconomia, por exemplo, não têm matérias direcionadas em sua grade curricular. A inserção de matérias específicas, ainda que como optativas, proporcionariam a formação de profissionais com um direcionamento profissional e qualificariam a mão de obra tanto para lidar com a informação em arte como para lidar com outras áreas específicas. Afinal, quando entram no mercado de trabalho, além de não possuírem conhecimento prévio da área em que irão atuar, os profissionais dificilmente recebem treinamento ou têm a oportunidade de fazer cursos de especialização com apoio do local de trabalho. Almeida (1998) ressalta que, no caso dos bibliotecários que lidam com a informação em arte, a especialização se dá ao longo dos anos, através da prática ou, em alguns poucos casos, do estudo por conta própria ou assistindo aulas nas escolas de artes como ouvintes.

Conhecimentos especializados no tratamento da informação em arte também são necessários porque parte considerável desse material encontra-se em suporte diferente do impresso. O impresso costuma apresentar informações descritivas e temáticas bem mais evidentes do que um cartão-postal, um disco, uma fita cassete, um VHS ou suportes mais atuais como CDs, DVDs e páginas e arquivos na web.

Os cuidados requeridos no manuseio e as condições especiais de armazenamento demandadas por esses materiais exigem dos profissionais e das instituições atenção especial. Os próprios livros de arte costumam apresentar formatos diferentes do padrão; os materiais precisam de mobiliário especial para sua guarda; documentos como imagens fotográficas, fotolitos, fitas de vídeo, CDs, CD-ROMs, DVDs, discos, VHSs, cassetes, fitas-rolô, cartões-postais, desenhos e gravuras necessitam de climatização para sua conservação e preservação.

Cuidados especiais também devem ser direcionados à manutenção do acesso a suportes mais antigos, como discos, fitas cassete e fitas-rolô. Algumas instituições preocuparam-se com a conservação desses materiais, mas se esqueceram da preservação dos aparelhos leitores e da conversão desses suportes para outros mais modernos, tornando, dessa forma, os conteúdos inacessíveis aos usuários.

Como, geralmente, o profissional responsável pelo tratamento da informação não possui a especialização e os conhecimentos técnicos exigidos pelos acervos, não são tomados esses cuidados no tratamento dos materiais, a catalogação deixa lacunas, a recuperação é falha, o acesso é restrito e, muitas vezes, impossibilitado. É comum encontrar material sem tratamento ou, por ter

recebido tratamento inadequado por muito tempo, o acesso ao usuário ser impossível.

Esse problema foi estudado por Almeida (1998) em sua tese de doutorado. A partir de suas vivências nessa área e de pesquisas em unidades de informação da cidade de São Paulo, ela concluiu que grande parte da informação existente nas bibliotecas, nos centros de documentação e nos arquivos especializados em artes era subutilizada porque, na prática, estava inacessível (Almeida, 1998).

A autora propõe, então, que seja realizada uma “rearquitetura dos serviços de informação em Arte” daquela cidade, a qual se faz necessária também em outras localidades brasileiras, uma vez que a realidade apresentada por ela pode ser verificada em várias instituições que possuem acervo na área de arte e cultura.

Outro entrave, no que tange à manutenção e à disponibilização de fontes de informação em arte, é o próprio mercado editorial, que dedica pouco espaço à área de arte e cultura. Infelizmente, o cenário de precariedade e desestruturação apresentado no ano de 1986, no I Infoarte – Seminário Brasileiro para Dinamização Comunitária de Acervos Documentais em Arte, ainda se faz presente em nosso país, onde a edição e, especialmente, a distribuição de publicações em arte é muito restrita. Além disso, os livros que entram no circuito editorial possuem alto preço de venda, principalmente os que contêm imagens, dificultando sua aquisição pelas instituições menos abastadas.

Tais lacunas são percebidas por alunos, professores e tantos outros profissionais que atuam na área de arte e cultura, quando se deparam com dificuldades para encontrar um documento específico ou para realizar trabalhos de âmbito mais teórico, como destacou Brito (1988:104):

[...] o mercado de arte brasileiro se torna cada vez mais forte e mais amplo[,] mas parece totalmente desinteressado em fazer um apoio teórico através de livros de arte que possam situar cada produção no seu registro correto.

Dentro desse panorama, o profissional da informação, tendo a incumbência de fornecer informações especializadas aos seus usuários, incitando o desenvolvimento científico e intelectual, encontra dificuldades em sua atividade diária, além de depender substancialmente de doações e permutas para o desenvolvimento de coleções. Em função disso, professores, curadores, escritores, críticos de arte, *marchands* e outros pesquisadores dificilmente utilizam o acervo de bibliotecas para o desenvolvimento de seus trabalhos, como pode ser percebido pelas entrevistas realizadas por Almeida (1998) com esses profissionais. A maioria deles possui acervos pessoais e mantém assinaturas de algumas revistas especializadas (nacionais e, na maior parte das vezes, internacionais). Quando seus documentos não conseguem suprir suas necessidades de informação, costumam adquirir obras ou recorrer a coleções de conhecidos. Os acervos de bibliotecas e demais centros de informação são procurados apenas em último caso.

Tal fato também ficou evidente na pesquisa realizada por Caldeira (1988) sobre o uso de fontes de informação pelos professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Vê-se nitidamente a biblioteca em posição secundária na busca por informações, já que 72,2% dos professores que responderam o questionário afirmaram que se sentem prejudicados na obtenção de informação naquela biblioteca, e parte considerável deles declarou possuir coleções particulares, recorrer a coleções de colegas e assinar periódicos.

Nas entrevistas realizadas por Almeida (1998), percebe-se que os profissionais com mais anos de carreira já foram usuários assíduos de bibliotecas da cidade de São Paulo, mas, em função de mudanças políticas e administrativas que resultaram na decadência de acervos, essa frequência teve substancial redução. Os mais novos, em sua maioria, nem consideram as bibliotecas como lugar de pesquisa. Segundo Almeida (1998:328):

Bibliotecas, arquivos e centros de documentação estão ainda muito distantes do dia a dia dos profissionais das artes – à possível exceção de pesquisadores, historiadores e críticos que, em força da natureza de suas funções, devem incansavelmente buscar informação e descobrir documentos, ainda que ignotos e sepultos sob espessas camadas de poeira e indiferença.

(...) Há resabiada credibilidade nos serviços de informação em arte, em decorrência não apenas de ideias estereotipadas sobre esses serviços, mas também de experiências traumáticas desses usuários na busca de informação, gerada pela demora – ou total impossibilidade – em localizar uma informação ou documento desejado ou pela falta de acesso, resultante de regulamentos arbitrários que, em vez de regular o funcionamento dos serviços de consulta e empréstimo, dificultam e, muitas vezes, impossibilitam o uso do material.

Para que os serviços sejam bem-oferecidos e direcionados, as unidades devem saber quem são seus usuários. No entanto, embora de extrema importância, muitas instituições nunca realizaram uma pesquisa para conhecer seu público. Silva (2003) verifica que, tanto na literatura nacional como na internacional, há poucos estudos sobre comportamento dos usuários de informação em arte, existindo a necessidade de aprofundamento e aperfeiçoamento de técnicas de abordagem.

Segundo Almeida (1998), o perfil do usuário da informação em arte ainda não está definido entre os profissionais da informação pelos seguintes motivos:

[...] em função da multiplicidade de fontes de informação, que vão desde canais informais de comunicação interpessoal até os meios de comunicação de massa, passando pelas redes eletrônicas, pelos documentos nos mais variados suportes (impressos, audiovisuais, digitais) e pelos equipamentos culturais e educacionais disponíveis (museus, centros culturais, escolas, institutos de pesquisa, arquivos, bibliotecas, centros de documentação e bases de dados, dentre outros). (Almeida, 1998:311)

Uma pesquisa realizada por Freitag (1968 apud Almeida, 1998:304-8) constatou que o público de informação em arte é muito heterogêneo, composto por estudantes, pós-graduandos, pesquisadores de arte, historiadores e curadores de exposições, diretores de museus e galerias, *marchands*, leiloeiros e colecionadores, arte-educadores, conservadores, artistas, designers e profissionais de publicidade.

Almeida (1998:311) continua sua reflexão em relação ao perfil dos usuários de informação em arte, universo que pode ser ampliado e exige maior atenção dos profissionais da informação:

Existe uma preocupação, na Ciência da Informação, com a questão da necessidade de informação por parte dos especialistas de determinada área ou de usuários de serviços de informação – incluindo nessa preocupação tanto as necessidades expressas por esses usuários, como as necessidades latentes – bem como com o nível de satisfação dos usuários em relação aos serviços de informação disponíveis. Isto é válido para a in-

formação científica e tecnológica, mas talvez não o seja para a área de arte, que deve ser analisada no contexto da cultura, em que informação pode ser necessidade para alguns, mas simples desejo para outros.

Levando-se em consideração a variedade de suportes, as peculiaridades do tratamento técnico, as condições especiais de armazenamento que exigem, as características e as necessidades informacionais diferenciadas de seus usuários, seria de se esperar que a informação em arte recebesse grande atenção por parte dos poderes públicos. No entanto, os anais do I Infoarte (Brasil, 1988) mostram, logo na introdução, que a falta de verba é um impedimento para a realização de diversas atividades. A impossibilidade de os representantes de centros de documentação e bibliotecas de fundações, museus, universidade e centros de cultura e documentação cumprirem os compromissos assumidos durante o seminário – como a aquisição de acervos e de coleções de slides sobre a arte brasileira e o oferecimento de treinamento – é um exemplo substancial das dificuldades financeiras das instituições. Além disso, a lacuna orçamentária também foi responsável pelo adiamento das discussões levantadas pelo próprio evento.

Dessa forma, percebe-se a indiferença dos poderes públicos em relação às instituições que lidam com a informação em arte. Diante disso, afirma Almeida:

A documentação e a biblioteca não são áreas prioritárias dentro de nossos museus de arte [e demais instituições de cultura] – embora, por esforço do bibliotecário ou decisão do diretor do museu, essas áreas, eventualmente, recebam alguma atenção especial. Essa “pouca importância” atribuída à biblioteca é

geralmente reforçada pelo reduzido número de usuários que a frequentam. Já no Museu Lasar Segall, onde a biblioteca registra elevada frequência de usuários, é objeto de atenção especial, capaz de transformá-la em setor prioritário (é prioritário porque tem usuários, ou tem usuários porque é prioritário e apresenta acervo atualizado, funcionários competentes e horário de atendimento adequado?). (Almeida, 1998:319)

O campo da informação em arte encontra-se praticamente ausente das políticas públicas de informação, como expõe Pinheiro (1997:11):

Abordar políticas públicas de informação, no Brasil, é evidenciar a associação de informação tão somente ao desenvolvimento científico e tecnológico, numa visão parcial e fragmentada de desenvolvimento, na qual Arte e Cultura não são partícipes.

Embora sejam fornecedores potenciais de informação especializada, bibliotecas, arquivos, centros de documentação e museus de arte enfrentam uma série de dificuldades no cumprimento de sua função social:

No Brasil, a infraestrutura no campo das Artes é pouco desenvolvida. Suas unidades de informação/documentação, além de raras, lutam com grandes dificuldades, sobretudo em relação à qualidade das coleções, falta de pessoal [especialmente, o qualificado], de instalações físicas adequadas e de apoio político-administrativo. (Ferrez; Silva; Shinkado, 2000:1)

Esse descaso com o campo de arte e cultura é histórico no Brasil. Rubim (2008) traça um panorama das relações entre for-

mas de governo e políticas culturais, desde o colonialismo até o Governo Lula, com Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MinC). Embora a arte e a cultura tenham recebido alguma atenção nos últimos anos – como pode ser constatado na análise de programas governamentais implantados pelo MinC⁶ –, as iniciativas não são suficientes para a ascensão dessa área como campo informacional. Principalmente, quando tem de dividir verbas e espaço com outras áreas do conhecimento, mais valorizadas pelos governantes e pela sociedade.

Uma vez que as propostas governamentais não acompanham as necessidades das unidades que lidam com a informação em arte, ações de grupos sociais, como a formação de redes de bibliotecas e redes de conhecimento por profissionais da informação, mostram-se alternativas para minimizar as dificuldades encontradas pela arte e pela cultura no Brasil. Exemplo disso é o trabalho realizado pela Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em arte no Estado do Rio de Janeiro (Redarte/RJ).

Essa rede, idealizada por Solange Zúñiga e liderada, inicialmente, por Helena Ferrez, ambas do Departamento de Pesquisa e Documentação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), iniciou suas atividades no final de 1995, tendo como objetivo principal a ampliação do acesso à informação em arte, dispersa em acervos especializados do Rio de Janeiro e de Niterói.

Oficializou-se em 2006, tendo por finalidades: a) promover o acesso do público interessado em arte aos itens informacionais, em qualquer suporte ou meio eletrônico, existentes nas Unidades Integrantes da Redarte/RJ, respeitando a disponibilidade de cada uma; b) divulgar permanentemente junto aos usuários a existência

⁶ Cf. página do Ministério da Cultura, <http://www.cultura.gov.br/site/>.

das unidades de informação pertencentes à Redarte/RJ; c) divulgar outras instituições e redes de informação atuantes em Arte; d) oferecer serviços e produtos de informação em Arte, e e) promover o intercâmbio permanente de experiências profissionais entre as Unidades Integrantes (Redarte/RJ, 2011). Formada, àquela época, por 11 participantes, hoje conta com 35 unidades de informação, representando instituições da esfera pública, privada e de economia mista, conservando como objetivo a ampliação do acesso a acervos de arte e cultura.

Referências

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. “A informação nas áreas de arte: um olhar além das práticas”. In: LARA, Marilda Lopes Ginez de; FUJINO, Asa; NORONHA, Daisy Pires (org.). *Informação e contemporaneidade: perspectivas*. Recife, Néctar, 2007.

_____. *Por uma rearquitectura dos serviços de informação em arte da cidade de São Paulo*. 1998. 364 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. “Vocabulário controlado em arte: uma prática além da teoria”. In: Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação, 16, 1991, Salvador. Anais Salvador: APBEB, 1991.

BRASIL. FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Informação e Arte: anais do I Infoarte – Seminário Brasileiro para a dinamização comunitária de acervos documentais de Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, 1988.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. Site institucional. Brasília, DF, c2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/>. Acesso em: 14 nov. 2010.

BRITO, Ronaldo. “Artes plásticas, assunto editorial supérfluo?: os problemas de sua circulação e uso: debates.” In: Infoarte – Seminário Brasileiro para a Dinamização Comunitária de Acervos Documentais em Arte, 1, 1986, Rio de Janeiro. Anais Rio de Janeiro, FUNARTE/Ministério da Cultura, 1988, p. 104-9.

CALDEIRA, Paulo da Terra. “O uso de fontes de informação em uma comunidade ligada à Arte: o caso da Escola de Belas Artes da UFMG”. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 31, n. 3-4, p. 34-59, jul./dez. 1988.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Introdução à teoria da informação estética*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. “Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto.” *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 25, n. 3, 1996. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/474/433>. Acesso em: 7 maio 2011.

CUNHA, Murilo Bastos de; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. “Informação em arte”. In: _____. *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008, p. 203.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenação Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2v.

FERREZ, Helena Dodd; SILVA, Eliane Vieira da; SHINKADO, Mary Komatsu. “Uma experiência brasileira em rede de bibliotecas de arte: a REDARTE” In: Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação, 19, 2000, Porto Alegre. Anais Porto Alegre: PUC/RS, 2000. Disponível em: <http://dici.ibict.br/archive/00000741/01/T081.pdf>. Acesso: 2 set. 2009.

FREIRE, C. “Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses.” *Porto Arte: revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 11, n. 20, p. 51-65, maio 2000.

LIMA, Diana Farjalla Correia. *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber*. 2003. 358 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT, UFRJ, Niterói, 2003.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP. *Biblioteca: vocabulário controlado de artes*. [2009?]. Disponível em: http://www.masp.art.br/masp2010/biblioteca_vocabulario.php. Acesso em: 22 abr. 2011.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. “Ausência de Arte e Cultura nas políticas públicas de informação”. In: *Memória social e documento: uma abordagem interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Unirio, 1997, p. 11-20. Disponível em: <http://biblioteca.ibict.br/phl8/anexos/Ausenciaecultura.pdf>. Acesso em: 2 set. 2009.

REDARTE/ RJ – Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro. Estatuto. Rio de Janeiro, 2011. Mimeo.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais do governo Lula/ Gil: desafios e enfrentamentos”. In: *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183-203, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/bitstream/123456789/1243/1/Antonio%20Albino%20Canelas%20Rubim3.pdf>. Acesso em: 07 set. 2010.

SILVA, Antonio Felipe Galvão. *Pesquisa de marketing para a segmentação de público-alvo: estudo de comportamento, hábitos e preferências de usuários da informação em arte*. 2003. 152 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Departamento da Ciência da Informação e Documentação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2003.

SOUBHIA, Maria Cecilia; PIANTINO, Jair Leal. “Vocabulário controlado

em artes do espetáculo”. In: Simpósio Ibero-Americano de Terminologia, 7, 2000, Lisboa. Actas... [S.l.]: RITerm, 2000.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 3. ed. São Paulo, FAPESP/Iluminuras, 2004.

THE GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Getty Vocabularies*. [199-?]. Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>. Acesso em: 15 set. 2011.

WERNECK, Rosa Maria Lellis. *Componentes lógicos e intuitivos no processo criativo da Arte e da Ciência: um estudo comparativo entre Arte e Ciência sob a ótica da Ciência da Informação*. 2001. 179 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2001.

Dinâmicas de espaços culturais independentes

Gustavo Tomé Wanderley¹

Introdução

São poucos os estudos focados em dinâmicas culturais e na gestão de espaços independentes no Brasil. A literatura sobre política e gestão cultural aborda dinâmicas do Estado ou de grandes corporações. Ainda que versem sobre programas e projetos realizados por meio de fundações ou organizações sem fins lucrativos, as referências são insuficientes.

Este artigo faz uma tentativa de expor os modelos de gestão de espaços culturais independentes. A gestão dos espaços culturais independentes é abordada conforme os seguintes aspectos: qual conceito de cultura é adotado; o que se define como gestão independente e espaço cultural independente; e finalmente como a gestão cultural desses espaços pode ser indutora de novas dinâmicas culturais para as políticas públicas no Brasil.

O texto recorre a uma revisão da literatura que trata das perspectivas sobre política cultural, gestão cultural, educação informal e centros culturais de grande porte, uma vez que a literatura sobre espaços culturais independentes ou mesmo produção independente é bastante escassa. Para o desenvolvimento deste trabalho, também se lançou mão da experiência e da observação do autor, que é gestor de um espaço cultural desde 1998 e que

¹ Gustavo Tomé Wanderley é gestor cultural do Espaço Cultural Casa da Ribeira, Natal (RN).

está associado a uma rede constituída de 23 espaços culturais independentes, a RedeEi.

A análise realizada mostra que os espaços culturais independentes ensejam modelos de gestão que podem trazer contribuições para as políticas públicas culturais brasileiras.

Uma definição necessária

A definição do que é cultura, ou sob que aspecto abordar a cultura, é um dos principais problemas da política cultural. Além de insuficiências de pesquisa, indicadores e do sistema de avaliação de políticas falho, a própria definição de cultura é muito ampla, ou seja, a abrangência do conceito de “cultura” é, em si, um problema para a política e a gestão cultural.

Qual é a definição de cultura que deve ser empregada para o estudo da política cultural e das dinâmicas de espaços culturais independentes? Como afirma Botelho (2006:48):

O grau de abrangência da definição de cultura é que estabelece parâmetros para se determinar as estratégias de uma política cultural. Considerar este campo como um espaço fundamental de ação de política pública nos obriga, portanto, a identificar claramente os objetivos e as estratégias necessárias para se dar conta da complexidade desse universo. Os caminhos escolhidos são diferentes conforme se adote uma ou outra das acepções de cultura existentes.

Coelho (2008a) comenta que o conceito antropológico de cultura não serve para os estudos culturais, ainda mais quando o tema em questão é a política cultural, isto é, atuar sobre o mundo de modo a transformá-lo. Não se trata aqui de um aprofunda-

mento teórico da problemática da definição de cultura, nem de desqualificar as definições de cultura como fluxo de símbolos, significantes ou sistemas de significações; definimos o termo apenas para se delimitar um terreno de ação.

Neste artigo, consideramos cultura numa dimensão mais restrita: como construção elaborada com a intenção de criar determinados sentidos e de atingir determinados tipos de público. Essas construções necessitam de um conjunto de projetos, programas, leis, espaços ou meios de expressão e órgãos de financiamento, ou seja, de um sistema organizado para o desenvolvimento da produção, da circulação e do consumo de bens simbólicos, particularmente das artes.

Ao abordar o desenvolvimento em cultura, Ortiz (2008) comenta que se deve abandonar a noção de cultura como algo constitutivo da sociedade, parte da vida, de tradições e costumes, e introduzir uma categoria de “racionalidade”. O autor trabalha com a noção de desenvolvimento como domínio da racionalidade, o que implica uma dimensão na qual é possível a sociedade atuar desta ou daquela maneira. Nesse mesmo sentido de “desenvolvimento”, a ideia de política também não é constitutiva da sociedade, portanto:

Ao introduzirmos a noção de política, sub-repticiamente marcamos a discussão com outros indicadores. Um deles vincula-se à ideia de racionalidade. Supõe-se a existência de uma esfera, denominada cultura, e um ato cognitivo capaz de separá-la de suas outras conotações. Em seguida, pode-se propor uma ação determinada em relação a este universo previamente delimitado. Por isso é possível falar de planejamento, ou seja, o estabelecimento de metas e objetivos a serem atingidos. Uma ação cultural parte de uma concepção determinada, traça ob-

jetivos e visa alcançá-los. O problema é que o domínio da cultura como dimensão constitutiva da sociedade não coincide com a esfera da ação política. É isso que explica por que o que foi planejado não deu certo.

O foco deste artigo é a uma análise da gestão cultural de espaços culturais independentes e não à análise da política cultural desses espaços. Cabe destacar o que comenta Barbalho (2008:21) sobre a diferença entre política cultural e gestão cultural: “A primeira trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação e a segunda de organizar e gerir os meios disponíveis para a execução destes princípios e fins.”

Portanto, daremos maior ênfase na gestão cultural dos espaços culturais independentes que comunguem com a política cultural brasileira, sua legislação e seus programas.

Ação cultural

A gestão dos espaços culturais independentes está, em sua maioria, voltada a atividades que se assemelham muito ao conceito de “Ação cultural”, principalmente pela efetiva política de relacionamento com seus públicos.

Como explica Coelho (1997:32), a Ação cultural é um “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural”. Para efetivar-se, a Ação cultural necessita de profissionais especializados e considera públicos determinados. Ela pode se voltar para todas as etapas da cadeia de produção, que, como trata Reis (2007:61), é uma “trilogia que compreende o fluxo da produção cultural: demanda, oferta e mercado”.

Sob um ângulo específico, ainda trazendo os comentários de Coelho (1997:33), “define-se a Ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura”.

Na Ação cultural acolhem-se grupos ou indivíduos a fim de facilitar que essas pessoas tenham domínio e compreensão dos processos criativos, para que criem, a partir da experiência, o poder de se expressar por si mesmas, de modo a transportar esses valores para outros campos da vida social. Como afirma Coelho (1997), a Ação cultural não tem o objetivo de reforçar a atitude de consumidores, de maneira capitalista, mas de facilitar o acesso das pessoas às obras de arte e das pessoas a outras pessoas a partir da relação com as obras.

Coelho (1997:34) afirma ainda que a Ação cultural “propõe às pessoas, considerando seu momento e seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade”. Nesse sentido, ela sempre está em relação com as pessoas ou grupos aos quais se destina.

A Ação cultural é sempre entendida como uma aposta, circunscrita a possibilidades, já que as estratégias traçadas não necessariamente chegarão a determinado fim. Aliás, a própria gestão cultural não é um cálculo, como pretendem muitos dos gestores. O empreendimento estará sempre enraizado em um contexto específico, como comenta Botelho (2006:50):

Para pensar uma política e uma gestão de cultura que sejam eficazes, é preciso o conhecimento do que acontece em seu entorno e é necessário traçar metas de desenvolvimento do

repertório de informação cultural desta comunidade sem preconceitos elitistas ou populistas.

Ao considerar o contexto e a informação cultural de seu entorno, os espaços culturais independentes atrelam suas atividades a uma negociação com os públicos. São variadas as formas de envolvimento com os frequentadores, o que possibilita uma aproximação mais aprofundada. Em vez de serem apenas espectadores, os públicos participam de suas próprias práticas culturais. Talvez aí resida a grande diferenciação e potência dos espaços culturais independentes.

Independência ou morte?

A autonomia é possível? Como gerir espaços e mantê-los em meio a um sistema de produção cultural agigantado?

Como comenta García Canclini (2008:20):

Observa-se há muito tempo que a tendência para mercantiliar a produção cultural, massificar a arte e a literatura e oferecer os bens culturais com apoio de vários suportes ao mesmo tempo (por exemplo, filmes não só em cinemas, mas também na televisão e em vídeo) tira autonomia dos campos culturais.

A Carta de Natal,² documento final do Encontro de Espaços Culturais Independentes,³ promovido pelo Espaço Cultural Casa da Ribeira,⁴ instituição na qual atuo desde 1998, foi fruto do de-

² Disponível em <http://www.casadaribeira.com.br/ieei2011/>.

³ O EEi (Encontro de Espaços Culturais Independentes) aconteceu durante três dias, no final de novembro de 2010, com a participação de representantes de 23 espaços culturais brasileiros, um da Argentina, de membros do Ministério da Cultura e de observadores, como o Centro Cultural da Espanha/SP e o Centro Cultural São Paulo.

⁴ Informações em www.casadaribeira.com.br.

bate entre 23 espaços culturais independentes, oriundos de todas as macrorregiões do país, e teve como objetivo criar um território para a reflexão sobre as possibilidades de atuação e manutenção de espaços culturais que desenvolvem ações de continuidade e que não pertencem à administração pública ou a grandes corporações.

Destaco um trecho da carta que estabelece pontos de semelhança entre os espaços participantes, a fim de elucidar o que este texto chama de “espaços culturais independentes”:

Identificamos que nossos projetos e ações, em sua maioria, expressam na origem e finalidade dimensões essencialmente públicas, marcadas por iniciativas que ampliam o acesso da população aos bens culturais, apoio à formação e ao desenvolvimento da criação artística, além de incentivo à pesquisa na área da cultura, geração de emprego e renda para os diferentes atores da cadeia produtiva envolvidos nesse setor. Essas ações contribuem de forma direta com processos educacionais, seja por meio de projetos voltados para a arte-educação, seja na formação de apreciadores e leitores da arte, ou ainda na sistematização e difusão de conhecimento na área.

Em 14 anos de atividades na gestão de um espaço cultural independente, foi possível observar a dinâmica cultural desse tipo de atividade. Como se afirmou no início deste trabalho, a descrição dos modelos de gestão dos espaços culturais independentes precisa ser elaborada, uma vez que não há literatura suficiente para maior aprofundamento; entretanto, a observação, ao longo desses anos, possibilita algumas afirmações:

Os espaços independentes são instituições, em sua maioria, que promovem a visibilidade de expressões artísticas ainda pouco valorizadas pelo mercado;

Por sua própria natureza jurídica, esses espaços reúnem dinâmicas culturais com orientação independente e com gestões ágeis, pouco cristalizadas;

São instituições culturais que oferecem oportunidades para fazer arte e apreciar arte, o que permite a criação de um lugar para a educação não formal, o que, na maioria das vezes, aproxima de seus públicos as expressões culturais oferecidas;

Em sua maioria são locais multidisciplinares, que podem associar às atividades culturais espaços de lazer e de sociabilidade que auxiliam na construção de uma relação de maior intimidade entre as pessoas e as diversas expressões culturais;

A força simbólica de sua ação cultural vai além da realização das programações e das atividades. A gestão desses espaços promove a tensão entre polaridades como público *versus* privado, criação *versus* produção e legislação *versus* produção. Essas tensões possibilitam e engendram novos modelos de atuação sobre a cadeia de produção cultural.

Os espaços culturais são instituições privadas com finalidades públicas e atrelam suas atividades aos públicos que as demandam. São projetos pensados para a coletividade, ou de forma colaborativa.

Gestão independente

Saber gerir e entender tensões são os focos primordiais de qualquer política cultural. Os espaços culturais independentes intensificam as contradições das tipologias usuais de gestão e produção culturais principalmente porque atrelam, paradoxalmente, iniciativa privada e finalidades públicas num mesmo tempo-território. Assim, entender as dinâmicas culturais dos espaços inde-

pendentes pode ser uma excelente oportunidade para reconhecer novos princípios para as políticas públicas culturais brasileiras.

Outro grande avanço na gestão desses espaços culturais é a mobilização dos públicos para além de meros apreciadores passivos de artes. São ações para a integração das comunidades, das escolas e de uma diversidade de atores sociais que aderem aos esforços desses espaços e elaboram novas estratégias de produção colaborativa e associativa, como, por exemplo, as iniciativas da rede Fora do Eixo.⁵

Sob o escopo do território simbólico do “independente”, os espaços culturais criam novas tipologias de gestão, muitas vezes conflituosas com o conjunto de formas jurídicas que o Estado outorga como disponíveis aos atores sociais. É útil, para pensarmos a questão, recorrer à observação de McGuigan (1996:1) de que o sentido da política cultural não pode se limitar a uma simples ação administrativa, pois ela envolve “conflitos de ideias, disputas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos”.⁶

Em seu estudo, o Dr. Alfons Sempere (1998:5), professor titular da Universidad de Girona e diretor da Cátedra Unesco Políticas Culturais e Cooperação, afirma que:

En el marco de las formulaciones expresadas sobre políticas culturales, entendidas como el conjunto de intervenciones que realizan los diferentes agente sociales de un contexto determinado, es necesario incorporar los modelos de gestión y las funciones de los agentes culturales.

⁵ Informações mais detalhadas em <http://foradoeixo.org.br/>.

⁶ Traduzido do original: “clash of ideas, institutional struggles and power relations in the production and circulation of symbolic meanings”.

O Procultura é o primeiro mecanismo legislativo brasileiro, em processo de aprovação no Congresso, que considera e diferencia as produções independentes, aqui mais especificamente entendidas como ações de artistas ou empresas que não detêm todos os processos da cadeia produtiva. Isso mostra como a legislação cultural brasileira está distante dos modelos de gestão ditos independentes.

Os modelos de gestão cultural que os agentes constroem são muitas vezes baseados em formas jurídicas e organizacionais já existentes e às vezes pouco adequadas aos modelos de gestão que a realidade contemporânea requer. Sempere (1998:7) destaca que:

El desarrollo cultural y socioeconómico no se podrá realizar sino coincide con una estructuración de los agentes en el conjunto de la dinámica territorial. Los agentes representan un importante activo de desarrollo de una realidad territorial. Su interacción y complementariedad representa un elemento indispensable para el aprovechamiento de las potencialidades de su contexto.

A incorporação de novos agentes culturais, como os espaços culturais independentes, e consequentemente novos modelos de gestão – especulando com “o que já existe”, como aborda Coelho (2010) – parece necessária para o desenho e a estruturação de uma política pública cultural que esteja mais próxima dos públicos que deveria beneficiar.

Espaço do simbólico

“Acho que o quintal que a gente brincou é maior que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. (...) Assim, as pedri-

nhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade.”

Manoel de Barros, “Achadouros”, *Memórias inventadas*
(Planeta, 2008)

O ponto que falta elucidar quanto ao termo “espaço cultural independente” é justamente o espaço. Como apreender o desenho de lugares dedicados à subjetividade, ao imaginário, à memória, à percepção e ao conhecimento no momento em que o valor da experiência se desloca gradualmente do real para o virtual?

Uma sociedade em constante mudança exige territórios mais porosos e atentos às transformações, mas principalmente desejosos de arriscar novas gramáticas.

A educação pensada como no século XVIII ou o museu entendido como armário de coisas velhas são formatos que não de existir; apenas se afastam cada vez mais da invenção e da inovação.

A jornalista Marta Porto, curadora do II Seminário Internacional de Gestão Cultural, cujo tema foi Espaços Culturais, afirma em seu texto para o evento que “se há espaços voltados para a dimensão cultural da vida – simbólica – é porque se reconhece um lugar primordial onde mora a imaginação, o sonho, a criatividade”.⁷ É do reconhecimento de que o homem é capaz de imaginar, sonhar, criar, produzir símbolos, que se dá a sustentação aos espaços culturais.

Nesse sentido, é interessante destacar que os espaços culturais independentes tendem, em sua maioria, a se reinventar constantemente. Seja na forma como se financiam, na relação com a comunidade em que atuam, nas novas alternativas que estabelecem para o mercado, ou na maneira como comunicam suas

⁷ Disponível em <http://www.duo.inf.br/seminario/>.

ações. É consenso que todos querem espaços culturais cheios, democráticos, acessíveis, mas não há uma fórmula infalível de como chegar a isso.

Conclusão

O objetivo da ação cultural não é construir um tipo de sociedade, mas provocar as pessoas e suas consciências para que criem suas próprias finalidades culturais e possam, assim, intervir no mundo à sua volta.

De que maneira podemos construir pontes entre o envolvimento das pessoas e as atividades culturais e artísticas? Seriam os espaços culturais territórios aliados? Como lugares criados especialmente para o simbólico, os espaços culturais podem ser aliados uma vez que incluem em suas intervenções o aproveitamento de tudo o que for significativo na criação e para o desenvolvimento humano.

O modo de atuação, ou a gramática adotada num espaço cultural, é muito mais importante do que a construção da edificação em si. Como menciona Botelho (2006), há indícios, nos países em que são feitas pesquisas periódicas sobre os hábitos culturais da população, de que, mesmo com os altos investimentos na construção de gigantescos espaços culturais e no subsídio aos preços de ingressos, não há alteração do nível de desigualdade do acesso da população a produções culturais ditas eruditas ou tradicionais.

Algo que parece óbvio, mas que ainda não é considerado completamente, é que existem culturas, no plural, e que a cultura erudita é apenas uma dentre as diversas expressões possíveis. Além disso, deve-se levar em conta o fato de que não existe um único público, uniforme.

No limite de sua atuação interna, os espaços culturais tendem a recorrer, como dinâmica atual, a um amplo e variado conjunto de ações programáticas que são reforçadas pelo próprio contexto arquitetônico e por atividades que permitem reforçar a democracia cultural.⁸ Em outro aspecto, como afirma Danilo Miranda no livro *A cultura pela cidade*, organizado por Teixeira Coelho (2008b:177):

Nos limites de fora o partido arquitetônico e as instalações legitimam e reiteram na cidade espaços vivos para o exercício e a vivência da educação e cultura; para a convivência, o prazer e a troca; para a organização e o desenvolvimento de outros valores não utilitários ou consumistas.

Ainda assim, é preciso criar novas estratégias para o envolvimento das pessoas e entender que são necessários novos esforços para oferecer oportunidades de convivência, expressão e experiência. Os espaços culturais são os territórios aliados porque permitem interação entre as obras e as pessoas, e entre pessoas em torno de obras, além da descoberta de novas sensações, um sentimento de cuidado e, sobretudo, afeto. Novas formas de participação e envolvimento precisam ser criadas.

As estratégias para o envolvimento são variadas. Os tipos de dispositivo de mediação que os espaços culturais podem empreender são diversos, tais como diálogos com os artistas/criadores, programas educativos e monitorias, compartilha-

⁸ A democracia cultural, segundo Botelho (2006:52), “pressupõe a existência não de um público único e uniforme, mas de vários públicos, no plural, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo e fruição, tanto no que se refere à cultura mais local quanto àquela que pertence a um universo mais amplo, nacional ou internacional”.

mento de processos criativos, oficinas de expressões artísticas amadoras. As atividades precisam ampliar a potência de participação de seus frequentadores.

Coaduna com a abordagem deste estudo o pensamento de Botelho e Oliveira (2010:18) quando destacam a

[...] importância de que tais centros busquem formas diferenciadas de envolvimento com seus frequentadores, que, permitindo-lhes uma vivência cultural mais aprofundada, possibilitem o desenvolvimento da capacidade de cada um para processar as diversas linguagens e expressões artísticas – o que vai além de simplesmente lhes dar acesso material ao que tem mais prestígio em determinado quadro de valores estéticos. Trata-se aqui, acima de tudo, de reconhecer que, potencialmente, as instituições – em nosso caso específico, os centros culturais – têm, de fato, o poder de estruturar as práticas culturais de seus frequentadores, estimulando uma relação de apropriação, não apenas de seu espaço físico, como também de suas atividades e seus conteúdos.

Se a função primordial da gestão cultural é a “ampliação da esfera de presença do ser”, como aparece na bela formulação de Montesquieu retomada por Coelho (2008a), e a Ação cultural tem a finalidade de proporcionar experiências de convívio para a estruturação da autonomia, é necessário inovar na formulação de novas dinâmicas para as políticas públicas de cultura que contemplem pessoas que ainda não têm acesso a essas ações. A nova classe média e a crescente parcela mais idosa da população brasileira são exemplos de públicos que precisam ser atingidos. Que ações serão feitas para incorporar esses novos atores sociais?

Parece claro, em inúmeros exemplos de políticas públicas bem-sucedidas no mundo,⁹ que garantir a efetiva participação da sociedade civil na elaboração de propostas e no monitoramento do desempenho dos órgãos responsáveis por sua execução amplia a possibilidade da eficácia de qualquer política cultural.

Os modelos de gestão adotados pelos espaços culturais independentes permitem interagir com a política pública de cultura – desdobrada em atividades como circulação, memória, educação e cultura, formação artística, entre outras –, que pode se beneficiar das inovações trazidas pelos gestores independentes. Esses modelos precisam ser estudados e aprofundados em momento posterior.

Este artigo objetivou dar visibilidade aos modelos de gestão que conseguem atrelar alguns valores importantes para oferecer alternativas para as políticas públicas culturais brasileiras. A tecnologia em gestão dos espaços independentes traz algumas contribuições: gestão mais próxima da demanda e dos públicos, projetos desenvolvidos para a coletividade, modelos mais ágeis e dinâmicos de ação, parcerias público-privadas e cadeias de produção colaborativa e associativa.

Estudos posteriores, por meio de pesquisas e análise minuciosas da gestão de espaços culturais independentes, poderão esclarecer quais tipos de contribuição essas instituições podem dar à política pública cultural brasileira, tornando-a mais dinâmica diante das oportunidades atuais.

⁹ Ver exemplo em Reis (2007, cap. 7).

Referências

BARBALHO, Alexandre. *Textos nômades: política, cultura e mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008.

BOTELHO, Isaura. *Para uma discussão sobre política e gestão cultural*. São Paulo, 2006. p.45-60. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/upload/Projeto_Oficinas_Miolo_1156970790.pdf.

BOTELHO, Isaura; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “Centros culturais e a formação de novos públicos”. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008a.

_____. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008b.

_____. *Especulando em política cultural*. São Paulo, 2010. 19p. Disponível em: http://www.caeu.org/dotlrn/classes/escueladelasculturas/escueladelasculturas.escueladelasculturas/cursodeespecializaoemgestoculturaliiedio/file-storage/view/documentos-dos-professores/prof-teixeira-coelho/textos-seg-mod/ESPECULANDO_EM_POLITICA_CULTURAL.pdf.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MCGUIGAN, J. *Culture and the Public Sphere*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.

ORTIZ, Renato. *Políticas culturais em revista*, 1(1), p.122-8, 2008. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri: Manole, 2007.

SEMPERE, Alfons Martinell. *Agentes y políticas culturales*. Girona, 1998.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Cia. da Letras, 2000.

Visões da dança: situação de trabalho continuado

Jussara Pinheiro de Miranda¹

A dança contemporânea no cenário do trabalho

De modo geral, trabalho é toda atividade humana que transforma a natureza a partir de certa matéria, indicando uma medida de esforço aplicado para determinado fim. A partir de meados do século XIX, o trabalho forçado ou escravo deu lugar, como forma dominante, ao trabalho assalariado, quando um indivíduo realiza alguma atividade produtiva pela qual auferir uma recompensa financeira. O trabalho assalariado caracteriza-se, como atividade formal, por uma relação entre empregado e empregador regida por leis e convenções trabalhistas ditadas pela disciplina do Direito, enquanto a relação de trabalho informal é aquela que podemos definir, de maneira simplificada, como desvinculada das convenções trabalhistas.

Com uma segunda onda de expansão do trabalho assalariado, em meados do século XX, sobreveio a informalidade econômica, junto com o esforço para desvincular a informalidade da pobreza, uma vez que se constata que a primeira não implica necessariamente a segunda. A professora do Departamento de Economia da Universidade de São Paulo Maria Cristina Cacciamali, em sua tese de doutorado e depois em artigo para a revista *Economia e Sociedade*, propõe a utilização da chamada

¹ Jussara Pinheiro de Miranda é diretora da Muovere Realizações Culturais S/S Ltda., empresa produtora cultural.

“abordagem subordinada”, que consiste no entendimento de que a dimensão produtiva formal da atividade capitalista não preenche toda a esfera econômica, e de que ocorre a inserção do setor informal de forma subordinada dentro do setor formal.

Há uma carência de normas específicas para os trabalhadores da arte nos vários segmentos que atuam no Brasil, inclusive para os artistas da dança. Isso torna o caráter informal comum na atividade.

Yves Schwartz, na sua perspectiva ergológica, liga a “situação de trabalho” com a noção de atividade, preservando a realização e o reconhecimento das pessoas envolvidas. Segundo o autor, o sujeito compõe, altera, modifica a maneira como trabalho é realizado. São os deslocamentos sobre as normas e regras, as experimentações que agem nos planos das forças e dos “arranjos” mínimos que fazem a diferença e produzem o sujeito como o autor da atividade.

Se há alguma coisa que mobiliza o corpo, a alma, a mente, o conjunto da pessoa humana, é justamente a atividade de recepção, na medida em que a pessoa procura dar informações às pessoas e a estar atenta a toda uma série de coisas. (2007:35)

Jaques Duraffourg² (Schwartz; Durrive, 2007) faz referência a Schwartz e sua distinção entre as análises da atividade em trabalho (situação) e as análises de trabalho, incluindo a segunda na primeira, mas sem que se reduza a ela:

² Professor do Departamento de Ergologia da Universidade de Provence. Ergonomista do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (CNAC). Coautor da obra *Comprendre le travail pour la transformer* (Lyon: ANACT, 1991), já publicada em português: Guerin, F. et al. *Compreender o trabalho para transformá-lo: a prática da ergonomia*. Tradução de Gilliane M.J. Ingratta e Marcos Maffei. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.

A análise do trabalho é a análise da situação de trabalho, na qual a atividade se inscreve: sistemas que a solicitam, procedimentos que a autorizam e enquadram, meios que a permitem. Sem conhecimento da atividade, tudo isto – sistema, procedimentos, meios etc. – está morto. Mas um conhecimento da atividade que não esteja articulado à situação de trabalho na qual ela se desenvolve não serve para nada. (p. 70)

Duraffourg (Schwartz; Durrive, 2007:73) também cita François Hubault³ e os “processos de valorização”⁴ no trabalho. O primeiro é o econômico, lembrando que é o trabalho que produz valor. No que se refere ao sujeito, o segundo processo seria produzir sentido para sua realização. Além da ação do trabalho envolver o conhecimento dos procedimentos da atividade e a valorização econômica e da pessoa como realizadora, a dimensão de transformação é essencial para que o trabalho se desenvolva e exista: “(...) precisamente porque isso deixa de considerar aquilo que, em toda atividade, já é um ‘trabalhar ou um fazer de outra forma.’”; “(...) é uma espécie de obrigação mesma de qualquer situação de atividade de trabalho humano já incluir uma dimensão transformadora”. (Schwartz; Durrive, 2007:35)

A “dimensão de transformação” citada pelo autor é intrínseca à atividade, portanto estar “em situação de trabalho” também remete ao avanço econômico do trabalhador, já que é o que lhe promove o acesso aos bens de consumo para a sobrevivência. Se o trabalho está relacionado com o conjunto de despesas do dia a

³ Economista e ergonomista francês, professor da Université Paris 1 Atemis.

⁴ Hubault, citado por Duraffourg (Schwartz; Durrive, 2007:73), entende que o processo de valorização cujo objetivo seria o de transformar o trabalho não se situa nem na valorização econômica, nem na valorização no nível do indivíduo, mas “na sua ação sobre a relação entre os dois processos, isto é, sobre a dialética eficácia/saúde”.

dia (contínuas), atrelando a pessoa à sua sobrevivência, necessariamente também a atrela às perspectivas de melhorias de vida. Diante desta premissa, dissociar a atividade da dança de seu fator econômico se mostra inconcebível. Ilustro com um dos “sonhos brasileiros” – a casa própria. Para beneficiar-se de uma linha de crédito direta, o requerente deverá atestar sua atividade profissional como regular. Assim, o mutuário vislumbrará a certeza de cumprir com o compromisso do pagamento das parcelas do financiamento. No Programa Minha Casa Minha Vida – Recursos FAR,⁵ uma política pública de incentivo à aquisição da casa própria, a operação contratual mais acessível destina-se a famílias com renda mensal de até três salários mínimos, hoje, R\$ 1.635,00.

Considerado um dos principais meios de fomento econômico dos grupos de dança, em que medida o Edital Prêmio Klaus Vianna estaria contribuindo, mesmo sem intencionalidade, para o processo de interdição⁶ dos artistas junto aos meios de consumo e de operações financeiras básicas de forma direta?

⁵ O Programa Minha Casa Minha Vida – PMCMV – Recursos FAR é um programa do governo federal, gerido pelo Ministério das Cidades e operacionalizado pela Caixa Econômica Federal. Ele consiste em aquisição de terreno e construção ou requalificação de imóveis contratados como empreendimentos habitacionais em regime de condomínio ou loteamento, constituídos de apartamentos ou casas que depois de concluídos são alienados às famílias que possuem renda familiar mensal de até R\$ 1.600,00. Disponível em: http://www1.caixa.gov.br/gov/gov_social/municipal/programas_habitacao/pmcmv/saiba_mais.asp. Acesso em: 19 jul. 2011.

⁶ Neste artigo, “interdição” refere-se, especificamente, à incapacidade de realização de operações econômicas de forma direta. “A interdição é um instituto que teve origem no direito romano. É uma ação intentada no âmbito cível e tem por fim a declaração da incapacidade de determinada pessoa. Uma vez decretada a interdição pelo magistrado, o interditado não mais poderá comandar os atos na vida civil, portanto faz-se necessária a nomeação de um curador, o que é feito na mesma ação de interdição. A interdição pode ser absoluta ou parcial. A absoluta impede que o interditado exerça todo e qualquer ato da vida civil sem que esteja representado por seu curador. Já a interdição parcial permite que o interditado exerça aqueles atos a que não foi considerado incapaz de exercer nos limites fixados em sentença.” Disponível em DireitoNet: <http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/1077/Acao-de-interdicao>. Acesso em: 19 ago. 2011.

Modo lato, a interdição civil é um processo que declara que a pessoa é considerada civilmente incapaz para atos como vender, comprar e assinar. Logo, pode-se conjecturar que as pessoas associadas a esses grupos de dança encontram-se, na prática, inabilitadas para o programa governamental citado como exemplo.

E como abordar a situação de trabalho continuado dos grupos de dança sem mencionar a questão da legalidade? Como prática social recente, os grupos de dança profissionais demandam cuidados e incentivos tutelados pelo Estado, não apenas para se expressar socialmente, mas para ter acesso a reconhecimento e legitimidade social, a qual somente é possível através de políticas públicas efetivas. Isso pressupõe, primeiramente, que se zele por condições de pleno acesso aos bens materiais e simbólicos. As políticas públicas e suas ações não podem dispensar a infraestrutura, os recursos e os agentes culturais necessários e adequados à capacitação artística e à qualificação administrativa, que, regidas pelo conceito de trabalho continuado, seja em nome de fomento, consolidação ou emancipação, filia-se de imediato a condições de estabelecimento jurídico.

Uma visão de gestor de dança

“(…) o modelo político para dança consiste em nascer de um projeto artístico”

(Francisco Lopez Hidalgo, 2009)⁷

Para vislumbrar a continuidade de trabalho dos grupos do setor da dança, é preciso situar suas realidades físicas, apontando

⁷ Técnico Gestor do Departamento de Dança de Andaluzia/Sevilha/Espanha, 2009.

referências patrimoniais e descrevendo objetivamente todas as suas necessidades, que nascem de um projeto com mentalidade,⁸ termo utilizado pelo técnico gestor do Departamento de Dança de Andaluzia, Lopez Hidalgo:

Formamos uma mentalidade de que o dinheiro público não dá para todos, e a Espanha está se impondo politicamente em termos de indústria cultural, tendo a cultura como geradora de mercado e não o mercado como gerador de cultura. Por isto subsidiamos as companhias de dança, para que criem estrutura econômica, a virem mais tarde a não depender da ajuda financeira do Estado como qualquer outro setor: cultura, indústria e tal. Essa é a linha política que estamos tentando ajustar em Andaluzia. Temos uma visão de conduzir a indústria cultural de forma estrutural, levando em conta que a dança faz parte dela.

A ideia, definida pelo gestor, da dança como fonte geradora de mercado cultural atrelada à responsabilidade do Estado é pertinente. Tomada por Lopez Hidalgo como um ativo da indústria cultural, os grupos de dança de Andaluzia desfrutam de compensações comparadas, por exemplo, a algumas empresas que no Brasil têm direito a renúncia sobre impostos ao se instalar em certas regiões, com o intuito de acelerar a economia do local. O dinheiro público não dá conta de satisfazer a todas as necessidades sociais, seja aqui, na Espanha ou em qualquer outro país. E como criar, então, condições para os trabalhadores da dança,

⁸ Designo o termo – mentalidade (política) – como o conjunto de reações que a mente produz a fim de formar opiniões sobre problemas, a fim de compreender as realidades de uns e de outros e promover a conciliação. Desenvolvida como uma percepção sobre os problemas e anseios dos grupos de dança, a mentalidade definiria o modo de gestão, garantindo o conjunto de necessidades do grupo.

prover-lhes, através da tutela do Estado, os recursos necessários para a estabilidade econômica? O Edital Klaus Vianna, como instrumento de acesso pelos grupos ao trabalho, dá conta de dinamizar este processo? O edital se baseia nos princípios da utilidade social sobre bens artístico-culturais, contemplando criaturas e criadores. O Edital Prêmio Klaus Vianna é um dos mais importantes instrumentos no cumprimento do papel de aproximar o público da arte, dinamizando suas linhas de ação entre as várias linguagens estéticas da dança e os segmentos de produção. Contudo é importante refletir quanto a uma possível dissociação entre o caráter dinamizador intentado pelo Edital e os resultados que apresenta sobre a continuidade dos grupos em situação de trabalho.

Fluxo represado

O objeto do Edital do Prêmio Klaus Vianna 2011 é “o fomento, em âmbito nacional, a projetos que visem o desenvolvimento de atividades artísticas de dança, em todas as suas modalidades”. Esse enunciado subentende a valoração das modalidades de dança sobre o projeto social de “grupo”, ou *do que ele faz sobre quem ele é*, suprimindo a importância do grupo em favor das modalidades que desempenha.

O sistema de distribuição de recursos do Prêmio Klaus Vianna, edição 2011, contempla três categorias:

a) Categoria A – Circulação nacional de espetáculos – circulação de espetáculos de dança, prevendo a realização de, no mínimo 10 (dez) apresentações, acompanhadas ou não de atividades complementares, incluindo, pelo menos, 2 (dois) estados da Federação e, no mínimo, 4 (quatro) cidades.

b) Categoria B – Atividades artísticas / Artistas consolidados – projetos que proponham atividades artísticas na área da dança, propostos por artistas, grupos, companhias ou coletivos com mais de 3 (três) anos de trabalho.

c) Categoria C – Atividades artísticas / Novos talentos – projetos que proponham atividades artísticas na área da dança, propostos por artistas, grupos, companhias ou coletivos com até 3 (três) anos de trabalho.⁹

Observa-se, na descrição das categorias, “tempo em anos de trabalho do grupo” não interfere na “circulação nacional de espetáculos”, sendo que, pela lógica, esta categoria exigiria grupos experientes em produção. Já a segunda categoria, “atividades artísticas para artistas consolidados”, exige comprovação de mais de três anos de trabalho, na sequência, o que impede, por exemplo, que os consolidados ou os “velhos” (*versus* “novos talentos”, terceira categoria), optem por “atividades artísticas” e “circulação de espetáculos”. Tomando que as duas primeiras diretrizes norteadoras da avaliação dos projetos são “excelência artística” e “qualificação dos profissionais envolvidos”, de imediato, se reforça a lógica do caráter de grupo em atividade em detrimento de sua experiência, sua trajetória e sua coesão. Há, por fim, a condição de que o “projeto proposto deverá ser realizado integralmente até 250 (duzentos e cinquenta) dias após a data de depósito dos recursos na conta do contemplado”, cerca de oito meses, o que estabelece a ruptura do edital com o caráter de continuidade que os grupos anseiam.

⁹ Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-danca-klauss-vianna-2011>. Acesso em: 23 set. 2011.

Assim, o Prêmio Klaus Vianna tende a convergir sobre si mesmo como um fomentador de eventos e não de grupos em situação de trabalho continuado. Além disso, apesar de atrair e abrigar outros e novos grupos, ele mantém os já contemplados concorrendo nas edições seguintes na busca de solucionar a urgência e não na de conseguir incremento suplementar. Essa dinâmica pode provocar o inchaço e o desequilíbrio econômico do fomentador, sendo que, ao mesmo tempo em que congestiona o sistema, contrai a capacidade de produção de uns e relaxa a inexperiência de outros grupos.

A expansão da situação de trabalho para os grupos de dança perpassaria pela adoção de uma lógica de emancipação traçada por categorias de grupos e não por modalidades de atividades. O Plano Estratégico para Cultura de Andaluzia, através do Centro de Dança, parece adotar essa lógica ao prever duas categorias de grupos: recentes e maduros, conforme esclarece Lopez Hidalgo:

Duas são as modalidades de subvenção para grupos, a “anual”, que é direcionada para os grupos “recentes”, ou aqueles que possuem menos ou mais dois anos de empresa [pessoa jurídica constituída], e a “bianual”, para os “maduros”, os que superam cinco anos.

O título de apoio para os grupos recentes é anual e refere-se à “produção”. Ao concorrer, estes deverão apresentar um projeto inédito, para o qual receberão recurso equivalente a € 20.000 (20 mil euros). Este é disponibilizado no início da produção, e uma das obrigações do beneficiado é apresentar um número mínimo “x” de funções (apresentações), podendo ser executadas no primeiro ano ou no seguinte: “(...) a companhia tem um ano para

criar, podendo apresentar no segundo (...) sabemos que algumas produções demoram mais e outras menos tempo”, afirma Hidalgo.

Já os grupos maduros recebem apoio bianual para a “manutenção”, que varia entre € 85.000 e € 100.000 (85 mil e 100 mil euros), devendo apresentar “x+2” funções, entre espetáculos inéditos ou não, podendo usar o recurso como quiserem (oficinas, intercâmbios, compras de equipamentos etc.), “pois os entendemos como amadurecidos”, ressalta o técnico gestor.

Nós aqui nos encarregamos de ajudar as empresas privadas (...) os grupos profissionais de dança. Para reconhecer as companhias, estamos regulados por uma normativa pública: ela deve ser uma empresa (ter uma política empresarial), que pode ser sociedade limitada.

O que difere o apoio “anual” do “bianual” é que as categorias de grupos devem requerer formalmente a continuidade da subvenção: a dos recentes, anualmente, e a dos maduros, de dois em dois anos, mediante apresentação de um projeto planificado para a renovação do contrato, e desde que tenham comprovado as contrapartidas antes contratadas. Lopez Hidalgo informa que, independentemente dos grupos serem recentes ou maduros, o Departamento de Dança os apoia igualmente em intercâmbios, viagens e indicações para festivais dentro e fora do país, pagando transporte e cachê pelas funções, e cada função realizada no exterior equivale a duas realizadas no país. O gestor lista, ainda, como estratégias de fomento, “o Programa da Dança em Museus, o Dia Internacional da Dança, a Mostra Bianual de Cias. de Dança e o Encontro Coreográfico.” À parte estes eventos, o departamento

programa e agencia a venda de espetáculos dos grupos para festivais em províncias, arcando com a metade dos custos. “É uma estratégia de mercado para que as companhias tenham acesso à mostra de seus trabalhos. É uma parte muito dura para as companhias enfrentar todas as suas necessidades econômicas”, complementa. Além disso:

[...] o Programa de Dança em Museus e o Dia Internacional da Dança são estratégias de ampliação de público e de relacionamento com instituições da Andaluzia, privilegiando que os museus e universidades, com os quais dividimos os custos, venham a abrir frentes para que as instituições valorizem seus trabalhos, passando a contratá-las em outras datas ao longo do ano.

Já para a Mostra Bianual, o Departamento de Dança indica e traz programadores de dança do país, para que, após o encontro com os produtores, que dura uma semana a cada ano, encarreguem-se de vendê-los para os seus locais de origem. “Fizemos isto para que haja conexão entre as companhias e o mercado”, afirma Hidalgo. O Encontro Coreográfico é dirigido a jovens criadores, com o objetivo de motivar suas criações, pois é do interesse do Departamento de Dança que novas linguagens andaluzes sejam conhecidas, contempladas e compartilhadas. Por meio de parcerias, é estimulada a ampliação de público, formando o gosto pela dança desde a infância, passando pela juventude e pela melhor idade. As parcerias entre entidades sociais, educativas e culturais também promovem o ajuste dos recursos necessários, a mediação política e a aproximação com programadores, em corresponsabilidade.

Com os depoimentos do gestor do Departamento de Dança de Andaluzia torna-se possível vislumbrar uma mentalidade política, que não somente “percebe” os temas recorrentes na situação de trabalho destes grupos, como também engendra soluções estratégicas para o problema.

Uma visão de grupo de dança

“Isto não é um privilégio. Nós trabalhamos, não ganhamos presentes.”

(Omar Meza Frias, 2009)¹⁰

O Grupo Da Te Danza completou dez anos de atividades em 2009. Seus artistas vivem em Granada e o lugar de trabalho (nave) situa-se em Churriana de La Vega (município de Granada). O grupo é reconhecido na modalidade bianual. Meza Frias revela que a subvenção do Departamento de Dança representa 30% dos custos fixos da empresa, que totalizam em € 250.000 (250 mil euros), e o restante dos custos é pago pelo conjunto de atividades paralelas que o grupo desempenha sob a orientação e parceria com o Departamento de Dança.

Realizamos espetáculos infantis; intercambiamos coreógrafos e espetáculos entre grupos; coproduzimos em publicidade e divulgação em parceria com a Orquestra de Andaluzia e incentivamos os grupos que procuram amenizar seus custos.

O grupo possui ainda apoio financeiro do Ministério da Cultura da Espanha e de teatros públicos. Meza Frias complementa:

¹⁰ Fundador e diretor do Da Te Danza. Site: <http://www.datedanza.es>.

“(…) todos os teatros são públicos aqui. O teatro compra o espetáculo. Pode comprar uma ou mais funções, sempre sobre uma valoração sugerida pela companhia.” Ele fala que a Associação da Pequena Infância apoia com material gráfico e a Associação de Empresas é responsável pela relação com os políticos para a publicação e a distribuição de catálogos anuais, dos quais consta a relação das companhias andaluzas, seus serviços e produtos. “Eles são mediadores. Quando as companhias têm necessidades, eles falam com os políticos.”

Conclusão

Não existe modelo de gestão ideal. Contudo, pode-se pensar numa combinação a partir do encontro das heterogeneidades do Plano Estratégico para a Cultura de Andaluzia da Espanha e do Prêmio Klaus Vianna da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Para Lopez Hidalgo, um grupo de dança é uma “atitude artística”, cujo trabalho depende das políticas públicas:

O trabalho das companhias somente se abre com a subvenção do Estado. As companhias devem amadurecer através deste processo para dar lugar a outras, caso contrário não haverá dinheiro para o processo. A dança está por comparação com a música e o teatro ainda a um nível mais atrás, por ser mais nova que uma orquestra, por exemplo, que já tem uma estrutura. A dança contemporânea possui uma linguagem de um mundo globalizado e ainda deve-se fazer entender. Ela é uma atitude artística.

Para Elvis de Azevedo Matos¹¹ (2002:5),

¹¹ Maestro e compositor. Doutor em educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Cofundador do estúdio Abel Musical. Coordenador do Curso Superior em Educação Musical da UFC e autor da biografia de Paulo Abel do Nascimento para a editora da Fundação Demócrito Rocha.

[...] a atitude artística é a atitude humana em essência. Através de expressões estéticas, a humanidade incrementa sua comunicação, tentando trazer à luz os sentimentos mais reconditos dos indivíduos que, na arte, encontram uma via de coletivização.

O Prêmio Klaus Vianna é um incremento com poder de influenciar a história das pessoas que dele se valem. Mexe com os sentimentos, as frustrações e as vitórias. Implica a realização da felicidade, da autoconfiança e da segurança social. Seu efeito se expande para os contextos em que os artistas vivem: suas famílias, comunidades de convívio e seu cotidiano. Uma política pública dessa dimensão, na sua capacidade seminal, trabalha, mais do que apenas com a dança dessas pessoas, diretamente com a *vida* delas, com elas no mundo, no país e no local onde vivem e de onde não querem sair. Lidar com os espíritos e os corpos desses criadores exige uma mentalidade política formada a partir da percepção dos anseios desses grupos, sendo o primeiro deles o desejo de que conheçam e se importem com as suas vidas, e por elas se responsabilizem.

O objetivo primordial é instaurar os sentidos libertadores há muito almejados por esses grupos brasileiros.

É fundamental, portanto, que se considerem não somente as relações econômicas, mas que se trabalhe pela consolidação de uma cultura do trabalho, que se tenham como norteadores os princípios de construção de uma sociedade com valores culturais que sustentem uma e outra forma de economia, alicerçada em princípios de valorização da condição huma-

na, e que entenda o trabalho e o coletivo como princípios educativos na formação do ser humano.¹²

Rancièrè (2007:19) ensina que, “a partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade”. Assim, a especificidade da dança contemporânea não será, enfim, dada pela técnica ou modalidade que ocupa, mas pelos códigos sociais que emite.

¹² Taffarel, Celi Zulke et al. Oficina de construção de conhecimentos sobre a cultura corporal em movimentos de luta sociais da classe trabalhadora do campo no Brasil. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Disponível em: http://www5.uva.es/agora/revista/6/agora6_zulke_2.pdf. Acesso em: 28 set. 2011. Trabalho resultado de um coletivo de grupos de pesquisa, articulado na rede LEPEL do grupo ENFRENTADO/UFBA – Grupo do Estudo e da Pesquisa na Instrução Física, Esportes e Lazer, Faculdade da Instrução.

Referências

CACCIAMALI, M.C. *Setor informal urbano e formas de participação na produção*. 1983. 172f. Tese (Doutorado em Economia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

_____. “Globalização e processo de informalidade”. *Economia e Sociedade*, Campinas, v.9, n.1, p.153-74, 2000.

JUNTA DE ANDALUCÍA. *Plan Estratégico para La Cultura en Andalucía: resumen ejecutivo*. Andalucía: Consejería de Cultura, 2009. 35p.

MATOS, E.A. “Estética e educação: por uma formação docente humanamente artística”. XI Endipe-Goiânia, 2002. Anais... Goiânia, mai 2002. 1 CD.

RANCIÈRE, J. “A partilha do sensível”. *Revista Cult*, São Paulo, n. 139, 30 mar. 2010. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

SCHWARTZ, Y.; DURRIVE, L. (orgs.). *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. Tradução de Jussara Brito, Milton Athayde et al. Niterói: EdUFF, 2007.

TAFFAREL, Celi Zulke et al. *Oficina de construção de conhecimentos sobre a cultura corporal em movimentos de luta sociais da classe trabalhadora do campo no Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Disponível em: http://www5.uva.es/agora/revista/6/agora6_zulke_2.pdf. Acesso em: 28 set. 2011.

A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais

Franciele Filipini dos Santos¹

“[...] o curador tem que ser flexível. Algumas vezes, ele é o criado, outras vezes, o assistente, às vezes, ele fornece ao artista ideias sobre como apresentar seu trabalho; na exposição coletiva, ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor. Mas a coisa mais importante sobre curadoria é fazê-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão.”

Harald Szeemann

Ao observar a produção de arte contemporânea, nos defrontamos com várias possibilidades poéticas, bem como com diversas maneiras de concepção artística/curatorial. Tanto as obras quanto o modo como são levadas a público produzem diálogos convergentes e/ou divergentes em relação a determinado conceito ou tema, dependendo do objetivo da mostra em questão, das obras selecionadas, da disposição no espaço (físico e/ou virtual) e das relações entre as obras que se quer enfatizar e explorar.

Para realizar uma abordagem sobre a prática artística/curatorial em relação à produção de arte, ciência e tecnologia, é necessário ponderar sobre alguns aspectos:

- a importância das exposições, a revisão do papel do curador e do conceito de curadoria;
- os três modos de espacialização expositiva:

¹ *Franciele Filipini dos Santos* é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

- quando se utiliza apenas o espaço físico;
- quando as exposições se dão em ambos os espaços, físico e virtual;
- e quando se utiliza apenas do ciberespaço, que propicia a criação, a execução e a exposição de obras considerando as condições e as particularidades do virtual.

Essas espacializações suscitam particularidades, bem como a elaboração de outros parâmetros para a realização de concepções artísticas/curatoriais.

A importância das exposições, o papel do curador e as possíveis compreensões a respeito da curadoria na cena atual

No decorrer do século XX a arte se tornou conhecida devido ao importante papel das exposições, que se constituíram como o principal local de troca na economia política da arte, em que a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições – sobretudo, as exposições de arte contemporânea – determinam e administram os significados culturais da arte.²

Percebe-se assim que as exposições ocupam um papel central no sistema da arte, pois favorecem a produção de significados, os construindo ou desconstruindo, questionando e revisitando conceitos, representando momentos de efervescência para o campo artístico e seus desdobramentos. É também devido às exposições que a arte torna-se acessível à maior parte da sociedade.

² GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (org.). *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova York: Routledge, 1996. (Apud OBRIST 2010, 16).

“Exponer” significa proponer, ofrecer, desplegar el resultado del trabajo. Fundamentalmente, realizar una exposición gira en torno a los contenidos de los trabajos que serán expuestos, cuyo orden de presentación se estructura en secuencia, de tal modo que puedan comprenderse en relación entre ellos y en diálogo con las condiciones del medio que los observe. (Dernie, 2006:6)

O ato de expor significa “despir” os trabalhos e oferecê-los ao público para a construção de relações e significações, considerando como ponto fundamental os conteúdos das obras, a fim de estabelecer diálogos entre obra e público e entre estes e as condições de exposição, possibilitando que diversas experiências e interpretações coexistam, uma vez que o mesmo conjunto de obras disposto em espaços e contextos diferentes resulta em leituras distintas. Nesse sentido, pode-se compreender que

[...] cada situação de exposição é porosa porque está virtualmente relacionada a outros sistemas de atividade humana que podem ser convocados no processo de significação, outra, que lhe é complementar: cada evento relaciona-se a um contexto situacional. (Martinez, 2007:385)

Desse modo, ao levar em conta a importância das exposições para difundir a arte e suas questões, bem como ao considerar suas infinitas possibilidades de organização, é necessário estabelecer elementos norteadores e demarcar algumas coordenadas. O curador deve, por exemplo, escolher determinado tema que agregue um conjunto de obras que construam diálogos, relações e contraposições, partindo dos conteúdos e conceitos inerentes às suas respectivas poéticas. Busca, então, a construção de uma

trama conceitual e espacial que dê conta de propiciar ao público um modo de “ver, ler e vivenciar” uma situação expositiva previamente planejada, mas que de modo algum coloque o público em uma relação de passividade e comodidade conceitual e de experiência estética. Sendo assim, mencionam-se algumas considerações que definam o trabalho curatorial.

O termo curador em sua significação primeira refere-se a cuidar, curar; no entanto, a função de conservar e preservar as obras de arte precede tal denominação, que surgiu em meados do século XX e adquiriu, no breve período de sua existência, significativa relevância e presença na concepção das exposições. Segundo Castillo,

O exercício dessa atividade tem por objetivo determinar o conteúdo da exposição, normalmente obtido por meio de agrupamentos e articulações de semelhanças ou diferenças visuais ou conceituais que as obras possam revelar. Para isso, geralmente determina-se um conceito ou tema, a partir do qual, funcionando como fio condutor, elabora-se o processo para obtenção de uma unidade na mostra. (Castillo, 2008:299/300)

Mais do que preservar as obras, o curador atua desde a seleção dos trabalhos artísticos dentro de um recorte proposto, articulando as obras com o espaço da mostra, estabelecendo um diálogo entre as próprias obras, problematizando conceitos presentes nos trabalhos, além de se responsabilizar pela supervisão da montagem da exposição, pela manutenção das obras, pela elaboração de textos de apresentação e divulgação a fim de proporcionar maior proximidade entre obras e público.

De acordo com Bini (2005), o curador deve realizar basicamente duas ações, a de organizar a exposição e a de pensá-la criticamente, estabelecendo um ponto de vista sobre a questão abordada. Para Martinez (2007), o curador precisa estabelecer um ponto de vista, isto é, estabelecer um critério coerente, aliado a procedimentos seletivos que proporcionem uma situação expositiva/comunicativa clara, situação a partir da qual é construída a mostra. Também sobre o ponto de vista do curador, Amaral pontua que:

Esse “ponto de vista” do curador não significa, de forma alguma, que seja essa a forma mais acertada de ver determinada tendência ou determinado artista, porém simplesmente reflete um enfoque individual, passível de posterior revisão ou confronto. (Amaral, 2006:52)

Ou seja, o curador deve estabelecer um fio condutor conceitual para organizar a mostra nos seus mais diversos aspectos e a curadoria pode ser compreendida como um ensaio visual baseado em um discurso e em referências teóricas. É necessário ter consciência de que o modo de apresentação levado a público é uma dentre tantas outras possibilidades. Como afirma Leonzini:

Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. O público recebe um produto pronto, onde tudo está em seu lugar, da iluminação ao prego na parede (quando há

pregos). Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas, desde a escolha das obras (...) à posição e ao conteúdo de uma simples etiqueta (...). (Leonzini, in Obrist, 2010:10)

Deve-se considerar, portanto, ao adentrar um espaço expositivo pensado e organizado por um curador, que vários aspectos foram contemplados, desde elementos mais simples e técnicos até questões mais relevantes e intelectuais, decisivas para a mostra e para favorecer as experiências estéticas pretendidas.

Na entrevista publicada no livro organizado por mim *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais: concepção artística/curatorial e crítica* (Santos, 2009), fruto do projeto de pesquisa contemplado pela Funarte no Programa de Bolsas e Estímulo a Produção Crítica em Artes, na categoria Conteúdos Artísticos em Mídias Digitais/Internet (2008), Ricardo Ribenboim apresenta pontos em comum a respeito da atividade do curador, profissional responsável pela concepção e organização das exposições que atua ainda no diagnóstico de coleções e na recomendação de aquisição de acervos. De acordo com Ribenboim, os projetos curatoriais constituem-se como um recorte, um olhar particular e crítico sobre uma determinada produção artística, e incluem a elaboração de textos baseados em suas reflexões, bem como na do próprio autor/artista, contribuindo para a aproximação entre obra e público.

Em outra entrevista para o mesmo livro, Priscila Arantes resalta que o grande desafio do curador não é o de reafirmar discursos hegemônicos, mas de pensar criticamente sobre a própria arte, lançando olhares diferentes dos consagrados e legitimados pelas

narrativas hegemônicas, introduzindo novas zonas de diálogo entre as obras apresentadas. Obras que, ao longo da história da arte, absorveram e “rejeitaram” as descobertas e os desenvolvimentos da humanidade, provocando alterações nas manifestações artísticas, em suas reflexões e no campo da arte como um todo.

Se com o passar das gerações históricas de cada cultura e sociedade a arte sempre se manifestou de forma a estabelecer diferentes regimes de representação, de subjetivação e produção foi porque ela sempre se utilizou dos dispositivos técnicos de sua época. O lápis, por exemplo, quando surgiu no século XVI foi algo de revolucionário para a arte. É, também, impossível pensar a revolução pictórica impressionista sem a rica paleta cromática tornada possível por avanços na ciência química da época. Mas, obviamente, o lápis e o tubo de tinta não fazem, sozinhos, obras de arte. Assim, a técnica aparece como potencializadora da obra de arte, mas não como fator determinante para que ela aconteça. Uma inovação tecnológica só importa para uma inovação da arte na medida em que aquela implique em novas relações, novas ideias, novos usos, uma nova consciência.³

Implicações que não sobreponham os recursos técnicos e tecnológicos como elementos decisivos, que norteiam o campo da arte, mas como elementos que se fazem presente à medida que possibilitam refletir sobre questões da arte, a partir de articulações poéticas que ultrapassam a esfera do encantamento e da novidade, como é o caso de parte significativa da produção que estabelece um estreito diálogo com as mídias digitais, ampliando as possibilidades do cenário artístico contemporâneo, e que merecem ser discutidas. Como afirma Tania Fraga:

³ Informações retiradas do site <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n53/lforny.html>. Acesso: 17 jul. 07.

[...] considero a atividade de curadoria como aquela que: possibilita destacar e impulsionar aspectos estéticos e poéticos importantes para a prática artística relacionada com as ciências e a tecnologia; possibilita criar relações espaçotemporais dentro do contexto conceitual e expositivo de modo a valorizar cada obra, inter-relacionando-a com as demais; possibilita criar um ambiente onde as obras dialogam de modo a possibilitar leituras e percursos não lineares; reflete sobre a produção artística contemporânea. (Tania Fraga, in Santos, 2009:42)

Fraga complementa ainda que é necessário ter um conjunto conceitual que dê norte à exposição, valorizando as obras expostas e tendo claro qual a finalidade da mostra, quais as possibilidades econômicas, bem como as limitações e/ou restrições das instituições promotoras da exposição.

Em sua entrevista para *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais*, Cinara Barbosa, aponta que o curador é um mediador entre os artistas, as obras, as instituições, os patrocinadores, a imprensa e o público, e a atividade de curadoria pode ser organizada em dois momentos. O primeiro é o projeto, ou seja, a pesquisa sobre o(s) artista(s), as obras, o tema, o(s) conceito(s). O outro momento refere-se à montagem, isto é, à fase de execução da exposição, abrangendo todos os procedimentos técnicos básicos, como, por exemplo, a expografia e a segurança.

De um modo geral, pode-se dizer que realizar uma concepção artística/curatorial com seriedade requer envolvimento, pesquisa, disposição para trabalhar de modo colaborativo, estabelecer parcerias, propor diálogos, e compreender que, no atual momento e ao lidar com a produção artística contemporânea, conhecimentos intelectuais, técnicos e tecnológicos devem estar

estritamente interligados, visando a dar conta das necessidades de cada obra e da exposição como um todo. Vale mencionar também que verbas e infraestrutura são elementos tão essenciais quanto o envolvimento, a pesquisa e o conhecimento intelectual sobre as obras.

A Concepção Artística/Curatorial e a produção de arte, ciência e tecnologia no ciberespaço

As expografias contemporâneas refletem a flexibilidade no processo artístico/curatorial, e suas diferentes estratégias no momento de dispor as obras no espaço expositivo, físico ou virtual, podem suscitar questionamentos distintos, que buscam desencadear processos de reflexão, percepção e olhares diferenciados por meio da mostra.

Conceber uma exposição para o espaço físico e/ou virtual implica uma adequação entre demandas conceituais e as características das obras selecionadas, aliadas às especificidades do espaço. Em uma galeria, por exemplo, será levada em consideração a luminosidade do espaço, a dimensão das salas, os recursos para isolamento ou integração de ambientes, a arquitetura do local, explorando-a de modo a torná-la mais marcante ou não (Bastos, In SANTOS, 2009). No que diz respeito à concepção artística/curatorial no ciberespaço, deve-se levar em conta as particularidades e possibilidades desse espaço, como interatividade, instantaneidade, não linearidade e ubiquidade. Nas palavras de Cauquelin:

A grande diferença entre o espaço tradicional das obras e o espaço cibernético é a impossibilidade de tratar o espaço cibernético segundo a análise, isto é, segundo a possibilidade de

distinguir suas partes, como o recomendaria o espírito geométrico. (Cauquelin, 2008: 144)

O ciberespaço é um espaço dinâmico, caracterizado pela presença das redes de computadores, dos ambientes virtuais e das pessoas que participam dessa conexão (Leão, 2004). Um espaço de comunicação que se expande através das mídias e tecnologias contemporâneas, possibilitando o estabelecimento de relações, buscas, trocas e interações em tempo “quase” real.

Percebe-se que o ciberespaço possibilita aos usuários atuarem como coautores desse espaço, utilizando o que está disponível, bem como o alimentando com novos dados. Nesse processo de alimentação do ciberespaço, ou seja, de coautoria, apresentam-se duas possibilidades: o uso do ciberespaço como espaço de divulgação e como espaço de criação – Classificações que dialogam estreitamente com as definições de Gilberto Prado (2003), denominadas por ele de sites de divulgação e sites de realização de trabalhos na rede.

Como espaço de divulgação, o ciberespaço funciona por meio do registro dos acontecimentos, difundindo informações e frequentemente a programação de exposições. É comum transpor o que existe na realidade vivida para o ambiente virtual, no qual o conteúdo disponibilizado remete constantemente à obra original, ao autor e ao espaço físico de exposição, não explorando as questões inerentes ao virtual.

No uso do ciberespaço como espaço de criação, encontram-se os espaços que disponibilizam trabalhos desenvolvidos diretamente no ambiente virtual, apresentando obras criadas e execu-

tadas por meio do processo de síntese. A característica principal dessa categoria de uso é a possibilidade de tomar conhecimento e experienciar obras que existem somente na virtualidade. Suas questões dizem respeito ao contexto específico no qual estão inseridas, e a virtualidade constitui uma condição indispensável para viabilizar a execução de tais obras.

Arantes (in Santos, 2009) chama a atenção para a realização de uma curadoria que explore as particularidades da rede como linguagem – o ciberespaço como lugar de criação –, incluindo a ideia de curadorias compartilhadas e em processo.

Nessa mesma linha de pensamento, Santaella (in Santos, 2009:60), pontua:

[...] os curadores de artes em ambientes virtuais devem abandonar, de saída, os tradicionais horizontes de expectativas que costumam guiar a atividade curatorial própria das artes “objetuais”. Trata-se de uma nova realidade que deve ser explorada na sua especificidade. Por exemplo, dada sua estreita relação com a ciência, a arte tecnológica de ponta é inseparável de institutos de pesquisa e de órgãos de fomento, financiadores de projetos. Os novos curadores devem se familiarizar com esse tipo de diálogo.

Ou seja, nesse contexto de produção os curadores devem pensar suas práticas com base nas questões inerentes às obras, tomando como referência seus conceitos e processos instaurados no diálogo entre arte, ciência e tecnologia. Devem considerar desde seu processo de criação, não mais fruto de autoria única, mas do resultado de um trabalho em equipe, muitas vezes vinculado a institutos, cujas verbas e infraestrutura são também essenciais para a execução das obras.

Particularidades e parâmetros para a concepção artística/curatorial nas exposições de arte, ciência e tecnologia

Faço aqui um resumo de algumas importantes contribuições de pesquisadores e curadores ao livro *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais*.

Em sua entrevista, Solange Farkas propõe que se deve entender que os antigos paradigmas presentes até o modernismo se modificaram, as fronteiras foram diluídas, e conceitos como, por exemplo, autoria, propriedade, participação, novas relações entre autor e espectador (*interator*) são questionados e revistos.

Para Juliana Monachesi, a curadoria de arte em novas mídias está estreitamente interligada com a especificidade das próprias obras. Dentre as particularidades, enfatiza que o curador deve estar atento ao aspecto processual de muitos dos trabalhos em novas mídias, contemplando o *processo* nas exposições, seja em material de apoio ou mostrando-o como parte integrante da obra.

Esse aspecto também é mencionado por Tânia Fraga, que considera as particularidades das obras relacionadas a sua complexidade, além da dificuldade de compreensão de conceitos científicos que as permeiam, o que interfere na fruição de obras que necessitem que seu processo seja entendido para serem vivenciadas em sua totalidade. Outro fato ressaltado por Fraga é a necessidade de conhecimento técnico por parte dos curadores, e poucos possuem. Nesse sentido, Marcos Cuzziol fala da importância de se ter a desenvoltura técnica, tanto para a concepção da mostra, como para o gerenciamento de custos de montagem e manutenção.

As reflexões expostas no livro mostram um amplo panorama de dificuldades acerca da concepção artística/curatorial, como a grande quantidade de aparatos tecnológicos para a exposição;

seu funcionamento; proximidade com a linguagem utilizada; adaptação dos espaços físicos existentes; tempo de duração da mostra (devido à manutenção dos equipamentos, fator que a diferencia das exposições ditas “convencionais”); e, em alguns casos, a exibição do processo da obra, com a finalidade de elucidar pesquisas complexas e que aparentemente podem se passar como obras prontas.

Quanto aos parâmetros para a concepção artística/curatorial de uma exposição no ambiente virtual e/ou no ciberespaço, Gisselle Beiguelman diz:

[...] o que particulariza os projetos concebidos para ambientes on-line é que eles configuram um tipo de criação que lida com diferentes tipos de conexão, de navegadores, de velocidade de tráfego, de qualidade de monitor, resolução de tela e outras tantas variáveis que alteram as formas de recepção. O que se vê, portanto, é resultado de incontáveis possibilidades de combinação entre programas distintos, sistemas operacionais, provedores de acesso, operadoras telefônicas, fabricantes de aparelho e todas as suas inumeráveis formas de personalização.

Ou seja, têm-se a apropriação de tecnologias contemporâneas a fim de propiciar a articulação de poéticas que trabalham com questões da arte, e estas, em muitas ocasiões, não utilizam as tecnologias apenas como ferramentas de criação, mas como sistemas que viabilizam e auxiliam nas discussões pretendidas pelo campo da arte.

Essa situação é explicitada no posicionamento de Ricardo Ribenboim, que pontua como principal parâmetro para a produção de arte, ciência e tecnologia que a obra se justifique no

ambiente virtual, construindo um projeto aberto para o público atuar como coautor e que possa ser acessado por um número expressivo de “usuários”. Tais considerações são semelhantes às assinaladas por Cinara Barbosa, que destaca a necessidade de levar em conta as questões próprias do ciberespaço, tanto para identificar como os trabalhos se orientam como para pensar as novas propostas curatoriais.

Percebe-se assim que a atividade da concepção artística/curatorial deve explorar as possibilidades de exposição que se apresentam na contemporaneidade, em especial com o ciberespaço. Condições que nem sempre são empreendidas, visto que muitas práticas curatoriais insistem em ajustar as obras a critérios e modelos de exposição não apropriados ao fluxo e ao processo da produção de arte, ciência e tecnologia, o que não favorece a relação e a aproximação entre obra, artista e público.

Considerações finais

A partir da abordagem sobre a prática artística/curatorial no contexto da produção de arte, ciência e tecnologia, evidencia-se a necessidade de repensá-la, considerando as especificidades das obras, as questões propostas por elas, revendo inclusive as alterações suscitadas no sistema da arte de um modo geral, repensando, entre outros papéis, o do curador, bem como os objetivos das exposições.

Desse modo, por consequência das particularidades das obras que relacionam arte, ciência e tecnologia, é importante pontuar duas situações. Uma delas diz respeito aos artistas que acabam por exercer o papel de curadores nessas exposições, o que ocorre por diferentes motivos: resistência por parte de al-

guns profissionais que atuam na curadoria; falta de cursos de formação específico; proximidade dos artistas com o processo de criação e produção, o que facilita a constatação dos aparatos necessários para expor tais obras, assim como o envolvimento com as questões conceituais inerentes a elas; e o conhecimento parcial da poética e da poética por parte dos profissionais com formação em história, teoria e crítica.

A outra se refere à necessidade de se ter posicionamentos também do ponto de vista dos profissionais de história, teoria e crítica em relação a essa produção. Historiadores, teóricos, críticos, curadores e artistas realizam diferentes abordagens e desencadeiam olhares, interpretações e análises que por vezes chocam-se, opõem-se, complementam-se, refletem e enriquecem o campo da arte.

Realizar um trabalho curatorial requer envolvimento, pesquisa, disposição para trabalhar de modo colaborativo, estabelecer parcerias, propor diálogos, ter o discernimento de que, no atual momento e com a produção artística de arte em diálogo com as mídias digitais, conhecimentos intelectuais, técnicos e tecnológicos devem estar estreitamente interligados, visando contemplar as singularidades de cada obra e da exposição como um todo.

De acordo com as entrevistas e posicionamentos citados, percebe-se que cada curador desenvolve uma abordagem pessoal, um método curatorial distinto para trabalhar com as questões da arte, estabelecendo leituras de determinado conjunto de obras a partir de um ponto de vista previamente estabelecido. Ponto de vista que deve considerar as especificidades das obras para a elaboração de parâmetros e do discurso curatorial, bem como a história da arte como referência para embasar tais reflexões.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BINI, Fernando A. F. “A crítica de arte e a curadoria”. In: FABRIS, A. e GONÇALVES, L. R. (org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2005.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.

DERNIE, David. *Espacios de exposición*. Barcelona: Anablume, 2006.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (org.). *Thinking about Exhibitions*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.

LEÃO, Lúcia (org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Anablume/Senac, 2004.

MARTINEZ, Elisa de Souza. “Textos efêmeros, leituras duradouras: a história da arte como um projeto curatorial”. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MARTINEZ, Elisa de Souza. “Um percurso de pesquisa em curadoria: anotações para uma abordagem metodológica”. In: *Anais do XV Encontro Nacional da ANPAP*. Salvador, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *Arte contemporânea em diálogo com as mídias digitais: concepção artística/curatorial e crítica*. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *O ciberespaço e o ambiente virtual da Bienal do MERCOSUL: possível espaço de exposição/criação*. 2009. 131f. Dissertação (Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

Estudos de caso

Descentralização e interiorização: os Microprojetos

José Maurício Dias¹

“Quando um ser humano trabalha só com as mãos, é um trabalhador braçal. Quando trabalha com as mãos e a cabeça, é um artesão. Quando trabalha com tudo isso e mais o coração, é um artista.”

São Francisco de Assis

Um dos principais objetivos da Ação Microprojetos, realizado pela Funarte, é a descentralização dos recursos federais para a área da cultura e a interiorização da atuação da Funarte por meio do estímulo à produção cultural em regiões definidas pela divisão geográfica – e não pela separação política entre estados. Em suas quatro edições, o projeto evoluiu, mantendo como horizonte potencializar as condições de produção artística existentes por meio do investimento na estruturação e na qualificação artística. Os Microprojetos, com inspiração no Programa Nacional de Microcrédito, visam à geração de renda, à sustentabilidade, à fixação e à reposição de mão de obra do setor cultural. As reflexões sobre o conceito de arte e cultura, sobre o resgate dos saberes e fazeres locais, sobre o choque entre a tradição e a contemporaneidade, sobre a alteridade e o impacto da globalização e da tecnologia nas artes estiveram sempre presentes em nosso cotidiano.

¹ *José Maurício Dias* é servidor da Funarte. Atuou como técnico cultural no Microprojetos Semiárido e coordena o Microprojetos Amazônia Legal e o Microprojetos Rio São Francisco. É formado como ator pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e em história pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Uma das ações que realizamos foi o Edital Microprojetos Rio São Francisco, parte do Programa Mais Cultura. Esse Edital é voltado para a realização de atividades culturais de baixo custo, com o objetivo de fomentar e incentivar artistas, produtores, grupos, expressões e projetos artísticos e culturais na região da Bacia do Rio São Francisco. Para efeitos de delimitação da área identificada como Bacia do Rio São Francisco, foi utilizada a lista com 504 municípios (ver Anexo 1) elaborada pelo Ministério da Integração Nacional, abrangendo sete estados (Alagoas, Bahia, Distrito Federal, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco e Sergipe), com população aproximada de 13 milhões de habitantes. A fim de promover a cidadania cultural, os projetos financiados devem ser propostos ou ter como beneficiários jovens de dezessete a 29 anos, residentes em municípios da Bacia do Rio São Francisco.

Antes do Microprojetos Rio São Francisco, o Programa Mais Cultura realizou ações na região do Semiárido (ver Anexo 2) e da Amazônia Legal (ver Anexo 3), além de uma edição intitulada Territórios de Paz (ver Anexo 4). Desta vez, trata-se de um projeto integrado ao Programa de Revitalização da Bacia do Rio São Francisco, em que a Funarte atua em parceria com o Departamento de Recursos Hídricos, do Ministério do Meio Ambiente, e a Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba, do Ministério da Integração Nacional.

A bacia hidrográfica do rio São Francisco abrange duas capitais (Belo Horizonte e Brasília), algumas cidades médias (Montes Claros, Patos de Minas, Petrolina, Juazeiro, Ouro Preto, Bom Jesus da Lapa, Barreiras, entre outras) e uma maior parte de cidades pequenas. Cerca de 13 milhões de pessoas (Censo IBGE 2000) habitam a área, de relevante importância histórica e cul-

urbano. Essa especificidade dos Microprojetos fez com que eles viessem a ser executados pela Assessoria Especial da Presidência da Funarte e lançou um desafio: como tornar operacional um edital que recebe inscrições de áreas que estão fora da atuação tradicional da Funarte? Como avaliar projetos de cultura afro-brasileira, cultura indígena, moda, design ou audiovisual, uma vez que os centros da Funarte (Artes Visuais, Artes Cênicas, Música e Programas Integrados) atuam dentro de suas delimitações específicas? Em resposta a esse desafio, aproximamos os centros da Funarte na realização de oficinas de qualificação, e seus quadros participaram das comissões de seleção, além de buscar nas secretarias ou fundações estaduais de cultura dos estados participantes e na sociedade civil integrantes com o conhecimento demandado. Deste modo, na Comissão de Seleção da Amazônia Legal, havia um especialista em cultura afro-brasileira, um em cultura indígena, e assim sucessivamente. O resultado foi exitoso, a seleção foi equilibrada e refletiu um mapeamento da atividade cultural na região.

Nesta edição, temos como objetivos, por meio do apoio a projetos artísticos e culturais de baixo orçamento, fixar a mão de obra local e estimular a sustentabilidade econômica das populações através de um produto cultural e o desenvolvimento da cidadania cultural, com foco no jovem. Outro objetivo é descentralizar a política de fomento à produção artística, promovendo uma interiorização das ações da política pública. Uma das atividades estratégicas para esse fim é desenvolver ações estruturantes.

Cabe citar aqui alguns projetos realizados na Amazônia Legal e no Semiárido como exemplos dessas ações estruturantes:

- Gravação do primeiro CD – grupos e artistas das mais variadas tendências e estilos gravaram ou finalizaram seus trabalhos em CD para difundir sua obra.

- Intervenções Urbanas – coletivos de artistas interferindo no cenário urbano de suas cidades, estimulando a criação de redes.

- Mostra Internacional de Vídeo Dança – utilizando as ferramentas da internet, esse projeto foi realizado com cerca de 10 mil reais dos Microprojetos e ganhou força e estrutura para conquistar um patrocínio de 100 mil reais da Petrobras para sua próxima edição.

- Cinema na Praça e Teatro na Praça – projetos para estruturar ações já existentes, em que a praça aparece como espaço essencial da atividade cultural de cidades pequenas.

- Ciranda, carimbó, folia de reis, bumba meu boi, tambor de crioula, reisado, marujada – na ponta das manifestações populares, diversos grupos e associações puderam se equipar, aumentando o número de integrantes (na maioria jovens residentes em áreas de vulnerabilidade social) e conquistando maior visibilidade na região em que atuam.

- Artesanato e culinária – artistas, grupos, associações e cooperativas puderam se estruturar para a produção, elaborando oficinas voltadas para jovens e valorizando o resgate das tradições culturais da região.

- Cultura afro-brasileira – projetos com a temática da religiosidade afro-brasileira, como Festa de São Gonçalo, Festa de Nossa Senhora do Rosário, e ainda a capoeira e outras manifestações da cultura quilombola, promovendo a estruturação dos coletivos e fortalecendo suas identidades.

- Cultura indígena – projetos com a temática dos ritos de passagem, o registro da língua falada e das tradições das múltiplas et-

nias, considerando o tempo peculiar do universo indígena e valorizando o resgate de sua cultura, principalmente entre os jovens.

- Moda amazônica – projeto que se destacou pela originalidade: moda entendida como uma atividade sustentável, em contraponto às imposições da indústria da moda, além de valorizar o uso de materiais orgânicos.

Ainda no tópico das ações estruturantes, outro desdobramento importante foi a experiência com a Secretaria de Cultura do Espírito Santo, que, a partir do Edital Microprojetos, elaborou um edital estadual nos mesmos moldes. Em outros estados, como Bahia, Maranhão, Piauí e Sergipe, também houve demanda aos gestores estaduais por possíveis ações referenciadas pelos Microprojetos.

O Microprojetos do Rio São Francisco traz consigo a experiência das edições anteriores do programa, mas o valor total em prêmios aumentou expressivamente, enquanto para o número de premiados manteve-se a média.

Rio São Francisco – R \$ 15.750.00,00 – 1.050 prêmios

Semiárido – R\$ 13.500.000,00 – 1.106 prêmios

Amazônia Legal – R\$ 13.780.200,00 – 903 prêmios

Os recursos para esta edição virão do Fundo Nacional da Cultura, importante mecanismo de fomento que marca a atuação da Funarte perante a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. No plano institucional, essa aproximação com o Congresso Nacional revela-se estratégica para a busca de mais recursos: se temos uma edição do Microprojetos por ano, poderíamos expandir essa atuação a fim de, no futuro, exe-

cutar simultaneamente diversos Microprojetos. De fato, existe demanda de várias regiões: a Bacia do Rio Parnaíba, os Pampas, o Pantanal, as cidades médias, o Cerrado e outros recortes possíveis, cuja execução depende desses recursos.

Em consonância com os objetivos do projeto, os formulários de inscrição são simples, de fácil entendimento. Para se inscrever, o proponente deve apresentar identificação da proposta, identificação da pessoa (física ou jurídica), objetivos, orçamento, cronograma e declaração de residência em município da Bacia do Rio São Francisco. Há ainda a possibilidade de inscrição oral, para maior democratização do processo seletivo. A partir da experiência da Amazônia Legal, constatamos que a inscrição oral possibilitou não apenas a inscrição de proponentes sem o domínio da língua escrita, como também dos mestres da cultura popular e dos representantes da cultura indígena e quilombola; houve ainda um percentual baixo, no entanto expressivo, de inscrições de jovens urbanos ligados às ferramentas digitais, que optaram pela inscrição oral via suporte digital, por ser um mecanismo que está em seu uso cotidiano.

Uma etapa fundamental da execução do edital são as oficinas de qualificação, ministradas por técnicos da Funarte e do MinC como estratégia para ampliar a atuação da instituição no território nacional. Estão previstas cerca de cem oficinas durante o período de inscrição do edital, abrangendo municípios-polo ou municípios de relevância cultural nos sete estados da Bacia do Rio São Francisco. Nessas oficinas, o edital é apresentado estruturado em perguntas e respostas, para facilitar o entendimento dos procedimentos de inscrição, de maneira a orientar os proponentes em potencial sobre a elaboração de projetos.

Um dos conceitos que orientam o trabalho da Assessoria Especial da Presidência é que não basta lançar o edital na internet e deixar que se multiplique “naturalmente”. Com certeza, consideramos a importância das redes e as utilizamos como mais uma ferramenta. No entanto, é preciso interagir presencialmente com os agentes culturais que estão na ponta da realização. Nesse sentido, os Microprojetos têm grande potencial para o mapeamento da demanda e das manifestações artísticas e culturais das áreas em que atuam. No que se refere ao trabalho dos técnicos da Funarte, acreditamos que é de grande valia o abandono da proteção das salas e dos gabinetes para um contato direto com realidades muito distantes da nossa. Aprender a ouvir, abrir o coração, surpreender-se, achar graça dos diferentes sotaques e hábitos, passar mal com alimentos diferentes, ver um céu estrelado, uma criança brincando, gotas de chuva gigantes. Enfim, sair do lugar conhecido e ir para o desconhecido, para quem trabalha com cultura, é vital. Quando voltamos, estamos transformados e exercemos nossas tarefas burocráticas do cotidiano com um olhar mais apurado.

Cabe aqui um breve relato de uma experiência que tive ao participar da Comissão de Seleção do Microprojetos Semiárido. Estava avaliando um projeto de uma comunidade quilombola para a realização da Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. O projeto estava bem-elaborado, o formulário estava preenchido corretamente, até que me deparei com o orçamento e aquilo me causou um choque cultural: boa parte do orçamento destinava-se à compra de painéis industriais. Saltei da cadeira e disse para os outros membros da comissão: “Painel não é cultura!”

Na mesma hora, representantes da secretaria estadual me explicaram que essa festa é um cortejo rural, do qual todos os habitantes da comunidade participam, indo até a casa do Rei e da Rainha Negros, aos quais cabe oferecer comida a todos. Repensei meus conceitos, compreendi que, dependendo do contexto, uma panela pode, sim, ser um elemento cultural, e o projeto foi aprovado.

Voltando ao Microprojetos do Rio São Francisco, acrescentamos, em relação às edições anteriores, as oficinas de criação artística com os selecionados. Em uma etapa após a premiação, pretendemos desenvolver as técnicas e as habilidades artísticas dos premiados em oficinas ministradas por artistas ou técnicos de notório saber. Essa ação é uma oportunidade de qualificar o premiado e potencializar seu projeto tanto enquanto ação estruturante quanto como exercício de autenticidade e expressividade artísticas, abrindo um espaço de reflexão e de discussão sobre o fazer artístico e cultural.

O tema da cultura do rio São Francisco está presente em outra ação da Funarte na temporada de 2011/2012, a exposição Rio São Francisco, um rio brasileiro, do estilista e artista plástico Ronaldo Fraga. Partindo de uma ótica contemporânea para fazer uma leitura da cultura popular, a mostra é composta por instalações que usam técnicas mescladas, da poesia ao documentário, passando pelos “vestidos musicais” e pela culinária. Nessa viagem simbólica pelos 2.873 quilômetros de extensão do “Velho Chico”, vemos a produção cultural fantástica da região em toda a sua diversidade. Uma ação que dialoga diretamente com o Microprojetos do Rio São Francisco. Nas palavras do próprio artista:

Desde a infância, minhas memórias são banhadas pelas águas do São Francisco. Meu pai vivia pescando por aquelas “bandas”. Ele trazia surubins gigantes, lendas e casos do mágico universo ribeirinho. Era cultura, música, gente e bicho em cada conto. Meus sonhos eram povoados por caboclos d’água, uiaras, tutumarambás, serpentes do rio... Eu já tinha a certeza de que o São Francisco é mais que um rio...

Outro aspecto fundamental dos Microprojetos é o fortalecimento da parceria entre as diferentes instâncias governamentais. Para executar a ação, a Funarte trabalha em conjunto com as secretarias ou fundações estaduais de cultura, com as secretarias municipais de cultura e com outros ministérios ou entidades vinculadas atuantes na região. Esses parceiros atuam mobilizando os proponentes potenciais, difundindo o edital, colaborando na escolha de cidades-polo e na elaboração do cronograma para a realização das oficinas, entre outras tarefas. Um diagnóstico feito a partir das edições anteriores demonstra uma realidade de poucas secretarias de cultura “puras”, ou seja, conforme nos afastamos dos grandes centros urbanos, os municípios tendem a unir a cultura com a educação ou com o esporte, o turismo e o lazer. Chegamos a testemunhar situações bizarras, como um município no qual havia uma Secretaria de Meio Ambiente, Cultura e Defesa Civil. Em muitos outros casos, a cultura resume-se a um departamento dentro de alguma secretaria. Nesse quadro, a parceria fica dificultada pela ausência de interlocutores específicos da área, o que mostra a relevância de se implantarem as diretrizes do Plano Nacional de Cultura, que preveem a criação de secretarias municipais de cultura em cada município nos próximos dez anos.

Em termos operacionais, deve-se ressaltar a importância das representações regionais da Funarte (Minas Gerais, Brasília, São Paulo e Nordeste). No Microprojetos Amazônia Legal, a base operacional estava na Funarte Brasília. Lá foram recebidas as inscrições, foi feita a pré-seleção, reuniu-se a comissão de seleção e estão arquivados os cerca de 3 mil projetos inscritos. Para o Microprojetos do Rio São Francisco, a base operacional será a Funarte Minas Gerais, responsável pelas mesmas atribuições e ainda base para lançamento das oficinas de qualificação e de criação artística. A aproximação entre os técnicos da sede no Rio de Janeiro e seus colegas nas representações regionais também se mostrou muito positiva, uma vez que a atuação nacional da instituição pressupõe um conhecimento mútuo entre seus servidores e, além disso, conhecimento da cultura local e da estrutura operacional de cada representação regional. Para isso, o papel dos coordenadores mostra-se essencial, abraçando os Microprojetos e articulando a difusão do edital entre os gestores, os produtores e os artistas locais.

Como já falamos, internamente, os Microprojetos agregam os centros da Funarte, pois todos enviam técnicos para as oficinas de qualificação e eventualmente compõem ou dão suporte à comissão de seleção. A expertise desses técnicos é fundamental para subsidiar os trabalhos da comissão e para abrir um canal de comunicação direto com produtores e artistas residentes nas áreas de atuação.

Antes de finalizar, um apontamento crítico se faz necessário: temos ainda um longo caminho para a sistematização dos dados referentes à cultura no Brasil. Ações como a dos Microprojetos são poderosas fontes para a elaboração de um mapa cultural do país, pois permitem uma prospecção do fazer cultural e revelam os pontos em que a ausência se faz presente.

Na Amazônia Legal, por exemplo, tivemos um número expressivo de municípios que não enviaram inscrições (ver Anexo 5). No entanto, não podemos concluir que não existe atividade cultural no município X ou Y. Devemos procurar as razões dessa ausência e atuar para reverter a situação. No plano estadual, há também longo caminho a ser percorrido: muitos estados têm sua atividade cultural concentrada na capital, assim como no Brasil vemos essa concentração no centro-sul do país. A aproximação entre o Ministério da Cultura e o Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea) é uma sinalização muito positiva para consolidar os dados e permitir uma análise voltada para o desenvolvimento de estratégias para a descentralização e a interiorização.

Finalmente, a diversidade que emerge desses encontros proporcionados pela interiorização nos deixou algumas lições. Deparamo-nos com hip-hop e street dance nos cantões mais distantes do Semiárido, deparamo-nos com hard core no interior do Tocantins e com grafite no interior do Mato Grosso, deparamo-nos com arqueologia indígena no interior do Amazonas, entre muitos outros exemplos. Todas essas manifestações culturais demonstram uma vida pulsante na juventude e nos artistas, contemplados ou não, que participaram dos Microprojetos. E alertam para os efeitos da chamada globalização, que merecem uma análise cuidadosa e reflexão constante por parte dos formuladores e executores das políticas públicas para as artes.

Anexo 1

Lista de municípios da bacia do Rio São Francisco

Alagoas

Água Branca, Arapiraca, Batalha, Belo Monte, Cacimbinhas, Campo Grande, Canapi, Carneiros, Coruripe, Craíbas, Delmiro Gouveia, Dois Riachos, Estrela de Alagoas, Feira Grande, Feliz Deserto, Girau do Ponciano, Igaci, Igreja Nova, Inhapi, Jacaré dos Homens, Jaramataia, Junqueiro, Lagoa da Canoa, Limoeiro de Anadia, Major Isidoro, Maravilha, Mata Grande, Minador do Negrão, Monteirópolis, Olho d'Água das Flores, Olho d'Água do Casado, Olho d'Água Grande, Olivença, Ouro Branco, Pão de Açúcar, Palestina, Pariconha, Penedo, Piaçabuçu, Piranhas, Poço das Trincheiras, Porto Real do Colégio, Santana do Ipanema, São Brás, São José da Tapera, São Sebastião, Senador Rui Palmeira, Teotônio Vilela, Traipu.

Bahia

Abaré, América Dourada, Angical, Baianópolis, Barra, Barra do Mendes, Barreiras, Barro Alto, Bom Jesus da Lapa, Boninal, Bonito, Boquira, Botuporã, Brejolândia, Brotas de Macaúbas, Buritirama, Caetité, Cafarnaum, Campo Alegre de Lourdes, Campo Formoso, Canápolis, Canarana, Candiba, Carinhanha, Casa Nova, Catolândia, Caturama, Central, Chorrochó, Cocos, Coribe, Correntina, Cotegipe, Cristópolis, Curaçá, Érico Cardoso, Feira da Mata, Formosa do Rio Preto, Gentio do Ouro, Glória, Guanambi, Ibipêba, Ibipitanga, Ibitiara, Ibititá, Ibotirama, Igaporã, Ipupiara, Irecê, Itaguaçu da Bahia, Iuiú, Jaborandi, Jacaraci, Jacobina, Jaguarari, Jeremoabo, João Dourado, Juazeiro,

Jussara, Lapão, Luís Eduardo Magalhães, Macaúbas, Macururé, Malhada, Mansidão, Matina, Miguel Calmon, Mirangaba, Morpará, Morro do Chapéu, Mortugaba, Mulungu do Morro, Muquém de São Francisco, Novo Horizonte, Oliveira dos Brejinhos, Orolândia, Palmas de Monte Alto, Paramirim, Paratinga, Paulo Afonso, Pedro Alexandre, Piatã, Pilão Arcado, Pindaí, Presidente Dutra, Remanso, Riachão das Neves, Riacho de Santana, Rio de Contas, Rio do Pires, Rodelas, Santa Brígida, Santa Maria da Vitória, Santa Rita de Cássia, Santana, São Desidério, São Félix do Coribe, São Gabriel, Seabra, Sebastião Laranjeiras, Sento Sé, Serra do Ramalho, Serra Dourada, Sítio do Mato, Sobradinho, Souto Soares, Tabocas do Brejo Velho, Tanque Novo, Uauá, Uibaí, Umburanas, Urandi, Várzea Nova, Wanderley, Xique-Xique.

Distrito Federal

Brasília.

Goiás

Cabeceiras, Cristalina, Formosa.

Minas Gerais

Abaeté, Araçáí, Arapuá, Araújos, Arcos, Arinos, Augusto de Lima, Baldim, Bambuí, Belo Horizonte, Belo Vale, Betim, Biquinhas, Bocaiúva, Bom Despacho, Bonfim, Bonfinópolis de Minas, Bonito de Minas, Brasilândia de Minas, Brasília de Minas, Brumadinho, Buenópolis, Buritis, Buritizeiro, Cabeceira Grande, Cachoeira da Prata, Caetanópolis, Caeté, Campo Azul, Campos Altos, Capim Branco, Capitão Enéas, Capitólio, Carmo da Mata, Carmo do Cajuru, Carmo do Paranaíba, Carmópolis de Minas,

Casa Grande, Catuti, Cedro do Abaeté, Chapada Gaúcha, Claro dos Poções, Cláudio, Conceição do Mato Dentro, Conceição do Pará, Cônego Marinho, Confins, Congonhas do Norte, Congonhas, Conselheiro Lafaiete, Contagem, Coração de Jesus, Cordisburgo, Corinto, Córrego Danta, Córrego Fundo, Cristiano Ottoni, Crucilândia, Curvelo, Datas, Desterro de Entre Rios, Diamantina, Divinópolis, Dom Bosco, Dores do Indaiá, Doresópolis, Engenheiro Navarro, Entre Rios de Minas, Esmeraldas, Espinosa, Estrela do Indaiá, Felixlândia, Florestal, Formiga, Formoso, Fortuna de Minas, Francisco Dumont, Francisco Sá, Funilândia, Gamelas, Glaucilândia, Gouveia, Guaraciama, Guarda-Mor, Ibiaí, Ibiracatu, Ibirité, Icarai de Minas Igarapé, Igaratinga, Iguatama, Inhaúma, Inimutaba, Itabirito, Itacarambi, Itaguara, Itapeçerica, Itatiaiuçu, Itaúna, Itaverava, Jaboticatubas, Jaíba, Janaúba, Januária, Japaraíba, Japonvar, Jeceaba, Jequitaiá, Jequitibá, João Pinheiro, Joaquim Felício, Juatuba, Juramento, Juvenília, Lagamar, Lagoa da Prata, Lagoa dos Patos, Lagoa Dourada, Lagoa Formosa, Lagoa Grande, Lagoa Santa, Lassance, Leandro Ferreira, Lontra, Luislândia, Luz, Mamonas, Manga, Maravilhas, Mário Campos, Martinho Campos, Mateus Leme, Matias Cardoso, Mato Verde, Matozinhos, Matutina, Medeiros, Mirabela, Miravânia, Moeda, Moema, Monjolos, Montalvânia, Monte Azul, Montes Claros, Morada Nova de Minas, Morro da Garça, Natalândia, Nova Lima, Nova Porteirinha, Nova Serrana, Nova União, Oliveira, Onça de Pitangui, Ouro Branco, Ouro Preto, Pai Pedro, Paineiras, Pains, Papagaios, Pará de Minas, Paracatu, Paraopeba, Passa Tempo, Patiss, Patos de Minas, Pedra do Indaiá, Pedras de Maria da Cruz, Pedro Leopoldo, Pequi, Perdígão, Piedade dos Gerais, Pimenta, Pintópolis, Piracema, Pirapora, Pitangui, Piumhi, Pompéu, Ponto

Chique, Porteirinha, Presidente Juscelino, Presidente Kubitschek, Presidente Olegário, Prudente de Moraes, Quartel Geral, Queluzito, Raposos, Resende Costa, Riachinho, Riacho dos Machados, Ribeirão das Neves, Rio Acima, Rio Manso, Rio Paranaíba, Rio Pardo de Minas, Sabará, Santa Fé de Minas, Santa Luzia, Santa Rosa da Serra, Santana de Pirapama, Santana do Riacho, Santo Antônio do Monte, Santo Hipólito, São Brás do Suaçuí, São Francisco de Paula, São Francisco, São Gonçalo do Abaeté, São Gonçalo do Pará, São Gotardo, São João da Lagoa, São João da Ponte, São João das Missões, São João do Pacuí, São Joaquim de Bicas, São José da Lapa, São José da Varginha, São Romão, São Roque de Minas, São Sebastião do Oeste, Sarzedo, Serra da Saudade, Serranópolis de Minas, Serro, Sete Lagoas, Tapiraí, Taquaraçu de Minas, Tiros, Três Marias, Ubaí, Unai, Uruana de Minas, Urucuia, Vargem Bonita, Varjão de Minas, Várzea da Palma, Varzelândia, Vazante, Verdelândia, Vespasiano.

Pernambuco

Afogados da Ingazeira, Afrânio, Águas Belas, Alagoinha, Araripina, Arcoverde, Belém de São Francisco, Betânia, Bodojó, Bom Conselho, Brejinho, Buíque, Cabrobó, Caetés, Calumbi, Carnaíba, Carnaubeira da Penha, Cedro, Custódia, Dormentes, Exu, Flores, Floresta, Granito, Iati, Ibimirim, Iguaraci, Inajá, Ingazeira, Ipubi, Itacuruba, Itaíba, Itapetim, Jatobá, Lagoa Grande, Manari, Mirandiba, Moreilândia, Orocó, Ouricuri, Paranatama, Parnamirim, Pedra, Pesqueira, Petrolândia, Petrolina, Quixaba, Salgueiro, Saloá, Santa Cruz da Baixa Verde, Santa Cruz, Santa Filomena, Santa Maria da Boa Vista, Santa Terezinha, São José do Belmonte, São José do Egito, Serra Talhada, Serrita, Sertânia,

Solidão, Tabira, Tacaratu, Terra Nova, Trindade, Triunfo, Tupanatinga, Tuparetama, Venturosa, Verdejante.

Sergipe

Amparo de São Francisco, Aquidabã, Brejo Grande, Canhoba, Canindé de São Francisco, Capela, Cedro de São João, Gararu, Gracho Cardoso, Ilha das Flores, Itabi, Japarutuba, Japoatã, Malhada dos Bois, Monte Alegre de Sergipe, Muribeca, Neópolis, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora de Lourdes, Pacatuba, Pirambu, Poço Redondo, Porto da Folha, Propriá, Santana do São Francisco, São Francisco, Telha.

Anexo 2

Microprojetos Semiárido

Síntese da ação:

- R\$ 13.500.000 (treze milhões e quinhentos mil reais) para incentivo de projetos culturais
- Distribuídos em 11 estados
- 3.402 inscritos
- 1.106 premiados

Anexo 3

Microprojetos Amazônia Legal

Síntese da ação:

- R\$ 13.780.200 (treze milhões setecentos e oitenta mil e duzentos reais) para incentivo de projetos culturais
- Distribuídos em 9 estados
- 2.702 inscritos
- 903 premiados

Anexo 4

Microprojetos Territórios de Paz

Parceria entre o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) do Ministério da Justiça e a Secretaria de Articulação Institucional (SAI/MinC).

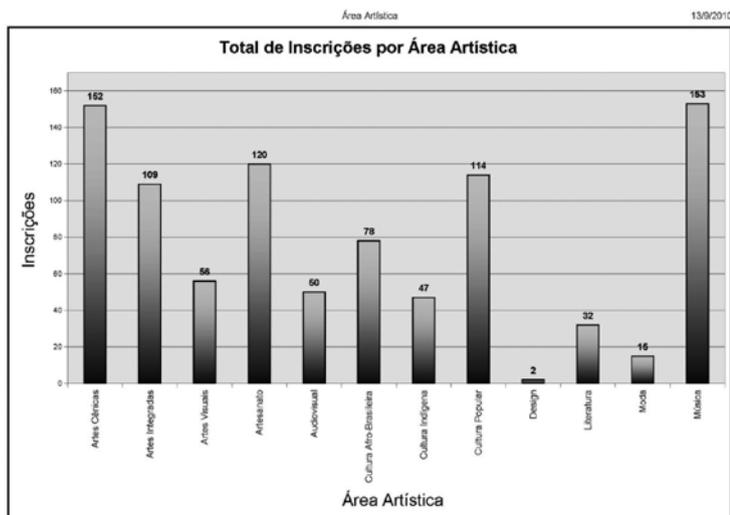
Nessa edição a Funarte prestou apoio técnico, não tendo participado da execução.

Síntese da ação:

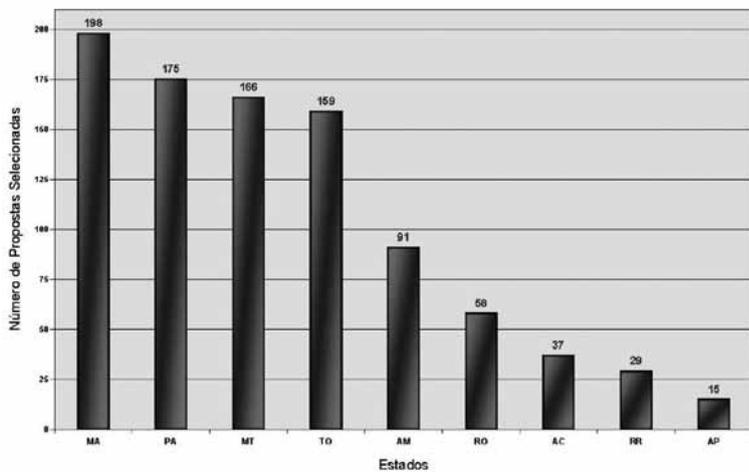
- R\$ 10.700.000 (dez milhões e setecentos mil reais) para incentivo de projetos culturais
- Distribuídos em 11 estados
- 1.327 inscritos
- 748 premiados

Anexo 5

Gráficos do Microprojetos Amazônia Legal



Microprojetos Mais Cultura Amazônia Legal



Bolsa Funarte de Circulação Literária: quando a política pública, os livros e as pessoas se encontram

Aline Cântia Corrêa Miguel¹

(com Luiz Carlos Lopes Dinuci² – Chicó do Céu)

Introdução

O “fomento” é um tema que perpassa as questões e angústias pelas quais minha vida profissional tem transitado nos últimos anos. Minha formação em comunicação social, paralela a uma pesquisa sobre memória e literatura, me levou a descobrir histórias individuais, necessidades coletivas e iniciativas culturais em diversos lugares do país. Isso começou há dez anos, quando fui fazer uma reportagem sobre os modos de vida de uma comunidade quilombola no norte de Goiás e lá fiquei por sete meses – registrando contos e cantos da tradição oral, que permaneciam no repertório dos mais velhos. Essa pesquisa posteriormente virou dissertação de mestrado defendida no departamento de Estudos Literários da UFMG, que resultou, além de em um trabalho acadêmico, também em um livro e um vídeo para ser distribuído nas escolas da comunidade. Após essa experiência, que começou de forma muito mais intuitiva que acadêmica, comecei a buscar outras referências, e esse foi o caminho que tracei como profissional da comunicação – coordenação de projetos de

¹ Aline Cântia Corrêa Miguel é integrante do Instituto Cultural Abra Palavra.

² Luiz Carlos Lopes Dinuci, conhecido como Chicó do Céu, é integrante do Instituto Cultural Abra Palavra.

extensão universitária (desenvolvimento local, diversidade cultural e mobilização social) e de artes – caminho traçado a partir do encontro com o músico Luiz Carlos Lopes Dinuci (Chicó do Céu), que colaborou comigo neste artigo.

Desse encontro nasceu nosso primeiro projeto de narração de histórias e de encontros que procuraram valorizar a cultura local, criar vínculos sociais e reunir artistas e educadores durante três meses no interior nordestino – de Pedreiras, no Maranhão, até Piaçabuçu, em Alagoas. Para realizar esse trabalho, contamos com diversas parcerias: os governos municipais forneciam hospedagem, alimentação e transporte até a próxima cidade e nós articulávamos oficinas de literatura e música e apresentações por toda a zona rural, em que, além de contar histórias, havia música e cinema. Na volta para casa, as ações se repetiram no interior de Minas Gerais. Depois de um ano, um novo projeto nos levou da Paraíba até a Ilha do Marajó, voltando por São Miguel do Tocantins e Teresina de Goiás.

Desde então, passamos a nos dedicar exclusivamente às atividades de narração de histórias, música e memória, realizadas junto a comunidades e com apoio de editoras, prefeituras, escolas das redes pública e privada, centros culturais, museus, e organizações do terceiro setor em Minas Gerais e em todo o Brasil. Passamos a refletir, nesses encontros, sobre a essência e o fio condutor das atividades culturais, especialmente daquelas ligadas à literatura, que presenciávamos nas bibliotecas, nas escolas e nos demais espaços públicos. Como eram trabalhadas, nessas práticas, as relações entre Estado e comunidade? Se cultura pode ser vista como uma condição para a cidadania, como reconhecer a relação tênue entre um trabalho sustentável e uma política que

encare cultura como entretenimento, sem compromisso com a continuidade? Como realizar parcerias que sejam realmente viáveis em sua prática cotidiana?

Foi a partir dessas e inúmeras outras questões que começamos a entender nosso papel nessa relação entre cultura e fomento. Na tentativa de construir um caminho que fosse além do entretenimento e contribuísse para a formação de vínculos sociais e culturais, passamos a aliar nosso trabalho às diretrizes das secretarias municipais, estaduais e do governo federal. Como a política pública pode intervir na realidade e promover o desenvolvimento local por meio da literatura?

Perceber que conceitos de fomento, desenvolvimento local e leitura têm perpassado e sustentado as ações locais tornou-se, então, parte permanente de nosso trabalho. Em 2010, recebemos a Bolsa de Circulação Literária da Funarte para realização de um trabalho de seis meses em quatro municípios brasileiros, pertencentes ao programa Territórios da Cidadania. Este artigo aborda a cultura e o fomento a partir dessa nossa experiência, mas também começo por olhar a história das políticas públicas para a literatura no Brasil, desde a colonização até 2010.

Políticas públicas para literatura: uma abordagem histórica

“A criação de bibliotecas populares me parece uma das atividades mais necessárias para o desenvolvimento da cultura brasileira. Não que essas bibliotecas venham resolver qualquer dos dolorosos problemas de nossa cultura (...), mas a disseminação no povo do hábito de ler, se bem orientada, criará fatalmente uma população urbana mais esclarecida, mais capaz de vontade própria, menos indiferente à vida nacional!”

Mário de Andrade, 1939

A passagem de Mário de Andrade no Departamento de Cultura do Estado de São Paulo entre 1935 e 1938 marcou o cenário da criação de políticas públicas para a leitura no Brasil. Nos cerca de trezentos anos anteriores, segundo Marília Paiva,

[...] o Brasil contou apenas com bibliotecas de ordens religiosas ou particulares, que davam acesso a uma ínfima parcela da população: os religiosos e os alunos de seu sistema educacional, e uma elite letrada e voltada para a cultura europeia. Os livros, em sua maioria, eram de língua estrangeira” (Paiva, 2008).

Sem o apoio direto do Estado, essa foi uma situação que perdurou inclusive após a Independência e a Proclamação da República, com casos de movimentações individuais que não nasciam das demandas locais, como a primeira biblioteca pública, fundada em 1811 por um dos grandes senhores de engenho, Pedro Gomes Ferrão de Castelo Branco, com seus próprios recursos. A exemplo das outras que surgiram nesse período, a biblioteca era voltada para os interesses de uma parcela letrada da população, preocupada em levar a cultura (europeia) àqueles que exerciam atividades ligadas à vida religiosa, ao ensino e à burocracia do Estado (Oliveira, 1994, apud Paiva, 2008). Embora o objetivo declarado tenha sido promover a instrução popular, seu acervo comprova a noção de cultura como adereço. A biblioteca se mantinha distante de uma enorme população iletrada (não instruída nem na língua portuguesa, quanto mais em uma segunda língua), o que alargou o fosso original entre a biblioteca pública e o grande público a que deveria se destinar e criou, no imaginário popular, a ideia da biblioteca como o inacessível “templo do saber” (Oliveira, 1994:22).

Esse cenário permaneceu até o final da década de 1920 e somente a partir de dois acontecimentos importantes – a Revolução de 30 e o Estado Novo – é que foram inauguradas as políticas públicas para cultura no Brasil e o primeiro órgão para efetivar “políticas de bibliotecas públicas, mecanismos institucionais que facultavam o compartilhamento, a difusão e o uso da informação disponível para as comunidades” (Oliveira, 1994, apud Paiva, 2008). Por meio do Decreto-Lei n. 93, de 21 de dezembro de 1937, em pleno governo ditatorial de Getúlio Vargas, foi criado o Instituto Nacional do Livro, quando Gustavo Capanema estava à frente do novo ministério de Educação e Saúde. Capanema expôs os motivos para criação do instituto:

O livro é, sem dúvida, a mais poderosa criação do engenho humano. A influência que ele exerce, sob todos os pontos de vista, não tem contraste. (...) É, portanto, dever do estado, proteger o livro (...) vigilando no sentido de que ele seja, não o instrumento do mal, mas sempre o inspirador dos grandes sentimentos e das nobres causas humanas. (Capanema, apud Araújo, 2002:31)

Resultado dos debates que ocorreram nos anos 1920 e 1930 sobre o sistema educacional brasileiro, o INL, num primeiro momento (de 1937 a 1945), centrou sua atuação na política do livro, idealizado como um veículo de preservação da história e dos valores culturais do Brasil (Araújo, 2002, apud Paiva, 2008).

Décadas depois, em 1960 e 1961, foram criadas a Campanha Nacional do Livro e o Serviço Nacional de Bibliotecas. Como o Estado estava à frente de tudo, a participação da sociedade civil se limitava à presença de um dos membros da Academia Brasi-

leira de Letras no Conselho Consultivo da Campanha Nacional do Livro. Como explica Marília Paiva:

A Campanha Nacional do Livro (CNL), ligada ao INL, tinha o objetivo de formar o hábito da leitura e de desenvolvimento das bibliotecas, mas suas ações concentraram-se em convênios com prefeituras, doação de livros e prestação de assistência técnica às bibliotecas, para institucionalizar a biblioteca pública no município. Como política do livro, a CNL trouxe duas mudanças significativas: a preocupação com a seleção de obras mais apropriadas aos interesses de leitura de cada comunidade e o reconhecimento do município como produtor de cultura. (...) a política de bibliotecas públicas pode ser caracterizada em três períodos diferentes, marcados pelas três novas gestões do INL, demonstrando a descontinuidade da política pública, que muda completamente, seguindo a concepção pessoal de seus dirigentes. O primeiro dirigente, um general, desejou utilizar a biblioteca pública como instrumento de integração nacional; a bibliotecária e escritora que dirigiu o INL no segundo período identificou as bibliotecas públicas como bibliotecas escolares; e o terceiro dirigente, um escritor, implementou um Sistema Nacional de Bibliotecas, de acervo marcadamente literário e brasileiro. Ainda assim, nesse período o INL manteve sua concepção de política do livro como política de bibliotecas. (Paiva, 2008)

Desta forma, a promoção da cultura e dos autores brasileiros e a distribuição de obras continuaram sendo a principal ação do instituto. Isso começou a se modificar entre 1985 e 1989, primeiro com a gestão do escritor Fábio Lucas, que abriu a concepção social das bibliotecas públicas como centros de convivência cultural dos municípios; e em seguida com o embaixador Wladimir Murtinho, que permitiu a criação de uma política de bibliotecas

autônomas. Em 5 de novembro de 1987, por meio da Lei n. 7.624, o Instituto Nacional do Livro e a Biblioteca Nacional passaram a integrar a Fundação Nacional Pró-Leitura. Três anos depois, em 12 de abril de 1990, por meio da Lei no 8.028, o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu o Ministério da Cultura e criou a Secretaria de Cultura, o que significou que, “em nome da contenção de gastos e de descomprometimento do Estado com as demandas culturais, (...) as políticas culturais perderam o status de política ministerial” (IPEA, 2003:65). Ao mesmo tempo, foi sancionada a Lei n. 8.029,

[...] que extinguiu outras entidades da administração Pública Federal, entre elas a Fundação Nacional Pró-Leitura, que continha o Instituto Nacional do Livro. Assim, através de um documento em que sequer figurava a sua sigla, é extinta a maior instituição governamental diretamente ligada ao livro, à leitura e às bibliotecas públicas na história do País, após 52 anos de existência: o INL” (Paiva, 2008).

Em outubro de 1992, o vice-presidente Itamar Franco assumiu o governo interinamente e recriou o Ministério da Cultura, que foi ocupado por três ministros e não recebeu grande atenção da presidência, comprometida com outras áreas. Já

[...] no primeiro governo FHC, os programas ‘Uma biblioteca em cada município’, de 1996, e ‘Livro Aberto’ retomam uma meta que projetos do INL e também o SNBP já haviam idealizado, ou seja, prover cada município brasileiro com uma biblioteca pública. (...) Com políticas federais para bibliotecas públicas e suas ações divididas entre duas instituições e dois grupos, encerra-se o primeiro governo FHC e se inicia o segundo sem

que o grande salto desejado naquelas políticas tenha ainda se concretizado, para prejuízo do país (Paiva, 2008).

Os próximos quatro anos foram de continuidade da postura governamental, e se realizou uma política de “eventos”, como criação de bibliotecas e compras de livros, mas sem capacitar os municípios para formular e executar ações locais e de continuidade. Como observa Marília Paiva, “o mercado e os produtores foram, de fato, os beneficiados pelas leis de incentivo, que pouco fizeram pelo aumento do acesso dos cidadãos aos bens culturais” (Paiva, 2008).

Em 2003, com o início da presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, veio à tona o grande desafio: a inclusão social. As políticas desse governo tomaram a forma de programas como Pró-Leitura, Programa Nacional de Incentivo à Leitura (Proler), Fome do Livro e Vivaleitura, Programa Nacional de Biblioteca Escolar (PNBE) e o Programa Nacional de Livro Didático (PNLD). Em 30 de outubro de 2003, foi sancionada a Lei n. 10.753, a “Lei do Livro”, que instituiu a Política Nacional do Livro e Leitura. Essa lei trata de questões gerais relacionadas ao livro, desde a política nacional para a difusão da leitura até a editoração, a distribuição e a comercialização, e possui quatro eixos estratégicos, vinte linhas de ação e um calendário anual de eventos. Democratização do acesso, fomento à leitura e à formação, valorização da leitura e da comunicação e apoio à economia do livro passam a ser os eixos norteadores para organizar políticas, programas, projetos e ações continuadas. Segundo José Castilho Neto, o Brasil estava à procura de “uma política que pudesse, finalmente, romper a barreira que considera o letramento uma questão apenas de

alfabetização, sem considerar os inúmeros aspectos culturais que acompanham a aquisição do direito à leitura, conciliando a Educação e a Cultura como partes indispensáveis ao processo de construção de leitores. E que, da mesma maneira que conciliasse Cultura e Educação, pudesse também se apoiar em outro binômio indispensável a esta luta pela leitura: a ação coordenada do Estado com a Sociedade” (Neto, 2010).

Sabemos que o acesso, a utilização e a produção de informação por um maior contingente de cidadãos, a formação para a vida e a educação permanente são alguns dos caminhos necessários para tornar o Brasil um país leitor. Penso poder colaborar com a reflexão sobre os percursos que podem ser seguidos ao apresentar minha experiência junto à Bolsa Funarte de Circulação Literária, lançada em 2010, da qual participei com o projeto “Da Estante pro Instante. E Vice-Versa”, em quatro municípios do Programa Territórios da Cidadania. O edital para a bolsa apostou na parceria entre sociedade civil, Estado e entidades públicas e privadas a fim de realizar projetos descentralizados e sustentáveis, articulados a redes de apoio e cooperação solidária, e que podem contribuir para a valorização das populações e dos territórios do interior do Brasil.

Bolsa Funarte de Circulação Literária: cultura e fomento nos territórios da cidadania.

O edital Bolsa Funarte de Circulação Literária, publicado em 12 de abril de 2010, teve como objeto

[...] fomentar a promoção e difusão da literatura no âmbito nacional, exclusivamente nos Territórios da Cidadania, a

partir da concessão de bolsas a projetos que ofereçam uma ou mais atividades, a saber: oficinas, cursos, contação de histórias e/ou palestras.

Os projetos deveriam ser executados em no mínimo três municípios, pelo menos um deles em uma região geográfica diferente daquela pela qual o proponente se inscreveu. Ao todo foram sessenta contemplados nas cinco regiões do Brasil.

O projeto “Da Estante pro Instante. E Vice-Versa”, proposto e realizado por mim e pelo músico Chicó do Céu, foi pensado sob a ótica dos programas básicos de cidadania, atingindo quatro municípios unidos pela mesma formação histórica. Na região Sudeste, foram selecionados dois municípios do noroeste mineiro, São Romão e Santa Fé de Minas, e um do Alto Paranapanema, Teodoro Sampaio, em São Paulo. Na região Centro-Oeste, foi selecionado o município de Cavalcante, pertencente ao território da Chapada dos Veadeiros, em Goiás. São municípios que carregam identidade histórica e coesão social e cultural advindas da herança deixada pelos bandeirantes, pelos negros fugidios, pelos indígenas e, posteriormente, pelos tropeiros. Com a intenção de reconhecer essa memória coletiva, as atividades do projeto “Da Estante pro Instante. E Vice-Versa” levavam em conta as infinitas possibilidades da prática e da instrumentalização da literatura. Trabalhar o fortalecimento da identidade e a valorização da memória coletiva e estabelecer vínculos com os narradores, escritores, leitores e espaços de leitura locais foram algumas das estratégias utilizadas para construir um projeto que continuasse após o término da bolsa.

Segundo o PNLL/06,

[...] a leitura e a escrita constituem elementos fundamentais para a construção de sociedades democráticas, baseadas na diversidade, na pluralidade e no exercício da cidadania; são direitos de todos, constituindo condição necessária para que possam exercer seus direitos fundamentais, viver uma vida digna e contribuir na construção de uma sociedade mais justa.

O acesso à literatura escrita é, portanto, uma ponte para a criação de um espaço cidadão, estabelecendo efetivas relações de troca com os demais atores sociais.

Sabendo que, no Brasil, o acesso à leitura é possível principalmente por meio de bibliotecas de acesso público, optamos – sempre que possível – por utilizar esses espaços para os cursos, as narrações de histórias, as rodas de leitura e as oficinas. No entanto, lamentavelmente, muitas vezes encontramos espaços físicos inadequados, acervos formados de modo aleatório e, principalmente, com recursos humanos desqualificados em sua área de atuação. Por consequência, muitas bibliotecas permanecem sem condições para a formação de leitores. Com a intenção de contribuir para o empoderamento desses espaços, trabalhamos com os educadores, bibliotecários e seus auxiliares, agentes de leitura e jovens entre 12 e 18 anos.

Formamos 140 pessoas no curso de “Narração de Histórias e Mediação de Leitura”, e nessa prática tivemos a oportunidade de refletir sobre as possibilidades e os limites tanto da narração de histórias quanto da mediação na formação de leitores. A partir das práticas de narrar, ouvir, ler e escrever, tentamos identificar quais os lugares da oralidade e da prática leitora.

O trabalho de contar histórias nasce das lembranças da infância, do gosto pelas narrativas, da história pessoal com a literatura. Percebemos que, sem a criação de um vínculo identitário e até mesmo de afeto, jamais conseguiremos contribuir para a apropriação coletiva da literatura. Trabalhamos com a ideia de que, como afirma Eliana Yunes, é necessária a

[...] formação de mediadores com gosto apurado para leitura, capazes de dinamizar os acervos de seu contexto, com acesso aos bens culturais que lhe pertencem como herança da humanidade e com direito a voz e pensamento próprios. Sendo leitores, independente de concepções e métodos, mediadores apaixonados e convictos das benesses da leitura, poderão ajudar o leitor iniciante na conquista definitiva desta prática social e política.

Além disso, como aponta Ivete Pieruccini, existem competências profissionais e saberes especiais, assim como comportamentos e atitudes necessárias para a atividade de mediador de leitores: afetividade para estabelecer relações de proximidade com os leitores, sensibilidade para construir vínculos entre leitores e biblioteca, flexibilidade para reformular projetos, disponibilidade e interesse para priorizar o atendimento, organização para reinventar caminhos quando eles parecerem monótonos e domínio do acervo para avaliar a pertinência ou não de determinado título para um leitor. E tudo começa com a hospitalidade, que, explica Michèlle Petit, opera na lógica da amabilidade: “Esta hospitalidade pode ensejar o trabalho de mediação que se estrutura mediante o elo ‘inteligência do coração’ e ‘inteligência do intelecto.’”

Ao se lembrarem das relações afetuosas da própria infância, das histórias que lhes eram contadas, do primeiro livro que leram, das dificuldades e das alegrias relacionadas à leitura, e ao ouvirem suas histórias sendo narradas e identificadas pelo grupo, os educadores – em todos os quatro municípios – foram percebendo o processo como um todo e a importância desse processo na formação de cada um.

Pensar em maneiras de tornar esses momentos com jovens, crianças e adultos mais prazerosos passa pela mediação, com afeto e sensibilidade, entre o público e a história – seja ela vinda do livro, das pessoas ou do lugar. Assim, o patrimônio cultural ou ambiental é preservado, se fomenta a criação artística e as ações vão além de eventos. O evento, na verdade, torna-se um dos momentos de um processo contínuo que preserva, forma, estimula, difunde, cria e recria – que se sustenta pela vontade das pessoas, pela identificação, pela formação de um acervo de memórias, arte e conhecimento.

Além do curso de narração de histórias e mediação de leitura, realizamos oficinas de poesia com oitenta jovens entre 12 e 18 anos. Tratamos a poesia como um jeito livre de imaginar, criar e experimentar, e a aproximamos do cotidiano, o que permitiu que os estudantes conhecessem não só a obra, mas também as histórias de vida dos poetas e suas diversas linguagens. Os poemas escritos por eles e o livreto com textos autorais e coletânea de poesias brasileiras mostraram que a criação, muitas vezes, necessita de espaços próprios, como a biblioteca, para se realizar plenamente. Os jovens se percebem pela cultura e é por meio dela que estabelecem relações entre si, definindo valores e significados.

Ao final de cada semana de trabalho nos municípios, foi realizado um Sarau Cultural, que contou com a participação de pessoas de diferentes faixas etárias. Os moradores foram prestigiar os artistas e educadores locais, em apresentação como narração de histórias, leitura de poesia, declamação, seresta, dança e música infantil.

Paralelamente a essas ações, desenvolvemos a pesquisa dos contos e dos cantos locais e fizemos mais de trinta apresentações nas áreas urbanas e rurais dos quatro municípios. Esses eventos chegaram a todas as crianças em idade escolar da área urbana e a grande parte da zona rural dos municípios. Além da receptividade durante as apresentações (que sentimos pelo retorno imediato permitido pela arte de narrar histórias) e dos trabalhos feitos pelas crianças logo após (desenhos e poesias que eram expostos no dia do sarau), o resultado maior foi observado ao andar pelas ruas do município. Quando nos encontravam passando pela porta de suas casas, as crianças corriam para buscar os livros que estavam lendo, nos apresentar aos pais e aos irmãos mais novos, pedir para recontar histórias que eles já sabiam de cor – de tanto recontar em casa e entre os amigos.

Para finalizar, a última ação do projeto foi a edição de um livro-caderno de bordo, com fotografias feitas ao longo da viagem e textos elaborados a partir de nossas impressões como viajantes e artistas. O livro foi encaminhado, nas versões impressa e on-line, para todas as secretarias municipais de educação – e devidamente direcionado a escolas, bibliotecas e centros sociais. A intenção com esse desdobramento é que a circulação literária vá até eles, transite entre os caminhos e retorne: histórias contadas com eles, por eles e para eles. Os trabalhos não foram desenvolvidos a par-

tir da noção de que houvesse carência ou falta de cultura nesses lugares. Ao contrário, nosso papel foi apenas contribuir para a potencialização do fazer literário já existente nas comunidades, reconhecendo no patrimônio cultural local toda a base para as ações. Esse fato se confirma com a continuidade das atividades nos municípios, como se pode ver em São Romão e em Santa Fé de Minas onde a Secretaria Municipal de Cultura, Comunicação e Eventos propôs a continuidade do projeto na cidade com parte dos recursos do ICMS Cultural. A primeira etapa foi em outubro de 2011, durante a Semana Mineira do Patrimônio, e continuará em 2012 com ações realizadas pelos educadores e jovens locais. Nossa presença no processo será apenas compartilhar outras vivências e instigar o questionamento e a criação local.

A partir da experiência da Bolsa Funarte de Circulação Literária, começamos a responder uma das questões que guiaram nossa trajetória até aqui: “Afim, como a política pública para leitura pode intervir na realidade e promover o desenvolvimento local?” Sabemos que o fomento à cultura não se realiza de uma hora para outra e que é preciso percorrer um longo caminho. Como afirma Célio Turino, “trabalhar a cultura como processo é colocar sua dinâmica num ciclo completo: o patrimônio, a formação, a informação, a difusão, a criação e a produção cultural”.

Portanto, a política pública para literatura pode intervir na realidade e promover o desenvolvimento local a partir do momento que contribui para o sentimento de pertencimento, para o estabelecimento de um laço identitário e afetivo com o espaço. Foi o caminho que optamos por seguir com o projeto “Da Estante pro Instante. E Vice-Versa”, realizado com recursos do MinC/Funarte. Ao reconhecer e fomentar a produção criativa,

apresentar alternativas, respeitar as diferenças e contribuir para a descoberta das potencialidades locais, confirmamos na prática mais um pensamento de nosso educador Paulo Freire: “quando há vida, há inacabamento”.

Referências

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. A palavra e o silêncio: biblioteca pública e Estado autoritário no Brasil. João Pessoa: autor associado/Ed. Universitária, 2002.

BOLETIM PNLL. Dez. 2006. Disponível em: <http://www.pnll.gov.br>. Acesso em 20 set. 2011.

BRASIL. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Biblioteca pública: princípios e diretrizes. Rio de Janeiro: FBN, 2000.

CANCLINI, Néstor García. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. São Paulo: Cortez, 2009.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. “Cultura”. In: Políticas sociais: acompanhamento e análise, n. 7, ago. 2003, p. 61-73.

MARINHO, Jorge Miguel. A convite das palavras: motivações para ler, escrever e criar. São Paulo: Biruta, 2009.

NETO, José Castilho (org.). PNLL: textos e histórias. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2010.

PAIVA, Marília de Abreu Martins. Bibliotecas públicas: políticas do Estado brasileiro de 1990 a 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

PENNAC, Daniel. Como um romance. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PETIT, Michèlle. A arte de ler: ou como resistir à adversidade. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva. São Paulo: Ed. 34, 2008.

OLIVEIRA, Zita Catarina Prates. A biblioteca fora do tempo: políticas governamentais de bibliotecas públicas no Brasil, 1937-1989. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, 1994.

REYES, Yolanda. A casa imaginária: leitura e literatura na primeira infância. São Paulo: Global, 2010.

YUNES, Eliana. Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados. Curitiba: Aymarà, 2010.

Ser Tão Teatro - núcleo de pesquisa contínua e difusão das artes cênicas

Christina Streva¹

O Ser Tão Teatro é uma associação sem fins lucrativos, fundada em abril de 2007, inicialmente como um projeto de extensão e pesquisa do Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba. O principal objetivo era fomentar a pesquisa, a difusão, o intercâmbio, a circulação e a profissionalização a atividade teatral em João Pessoa e na região. Seria praticamente impossível, para qualquer um dos dezessete participantes daquela primeira oficina, imaginar que, menos de cinco anos após nosso primeiro encontro, o coletivo teria montado três clássicos da dramaturgia nacional, percorrido mais de 15 mil quilômetros de estradas e realizado três edições de um festival que já garantiu seu espaço na cena teatral nordestina. Somente na sua terceira edição, a Mostra de Teatro de Grupo reuniu um público de mais de 5 mil pessoas em João Pessoa. O que parecia impossível em 2007 hoje é uma realidade concreta, que já atingiu algo em torno de 60 mil pessoas.

A origem do Ser Tão se confunde com a minha própria história de vida. Em 2006, me mudei para João Pessoa para lecionar teatro na Universidade Federal da Paraíba. Havia anos que o Departamento de Teatro da UFPB acalentava o desejo de criar um

¹ *Christina Streva* é diretora teatral e fundadora do coletivo Ser Tão Teatro. Foi professora de interpretação e direção teatral da UFPB de 2006 a 2009. Atualmente, é professora de interpretação na Unirio.

bacharelado em interpretação e uma licenciatura em teatro. Eu, por minha vez, desejava, também havia anos, criar um núcleo permanente de pesquisa teatral, com integrantes fixos e metodologia colaborativa. Trazia na bagagem meu filho Gabriel, muita vontade e algumas experiências anteriores significativas, porém descontínuas.

Entre nossos desejos e a realidade, o maior desafio era superar uma atmosfera de apatia artística não só na universidade, como também na cena teatral paraibana. Apesar do glorioso legado histórico, que tanto marcou a minha e outras gerações do teatro brasileiro, João Pessoa sofria com anos de inexistência de políticas públicas consistentes de incentivo à arte e com a escassez de oportunidades para a reciclagem e a formação no campo teatral.

Em 2007, fundamos o tão esperado curso de teatro da UFPB, implementamos as provas de habilidade específica e a nova grade curricular. Paralelamente, com uma verba de 19 mil reais obtida pelo departamento através do Prêmio Jovens Artistas da Secretaria de Educação Superior do Ministério da Cultura, e após espalhar muitos cartazes pelos murais e banheiros do campus, consegui juntar 17 pessoas, entre alunos, professores e funcionários, dispostos a trabalhar até seis horas por dia, sem qualquer tipo de remuneração, para a montagem de *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade.

Nosso bando era completamente heterogêneo e praticamente sem qualquer experiência anterior em teatro, mas desde o início reunia os ingredientes indispensáveis ao aprendizado: curiosidade, entusiasmo e total disponibilidade para doar-se ao processo criativo. Durante os dois primeiros anos, nosso trabalho foi basicamente de formação. Por isso, optamos por trabalhar a partir

de clássicos da dramaturgia nacional, relendo-os e adaptando-os ao momento histórico, político e social atual.

Iniciávamos o dia, sempre às oito da manhã, com um treinamento energético e com a criação de sequências de ações físicas, aplicando a essas sequências variações de ritmo, densidade, redução e dilatação. Por um lado, construíamos partituras psicofísicas, utilizando a psicologia dos personagens, analisando as relações afetivas entre eles, e suas trajetórias emocionais na peça. Por outro, realizávamos exercícios de coro, buscando alcançar uma pulsação conjunta e construir imagens a partir de movimentos coletivos.

Além da investigação prática, conversávamos muito sobre tudo o que cercava nosso universo de pesquisa, da história do teatro brasileiro à dramaturgia de Jorge Andrade. Assistíamos a filmes, pesquisávamos sobre a Revolta de Canudos e passávamos horas e horas debatendo as relações que poderíamos traçar entre o texto da década de 1960 e o momento atual.

A única sala de que dispúnhamos, abafada e escura, em vez de ser um problema, acabou nos proporcionando um espaço ao mesmo tempo intimista e sufocante, justamente como a atmosfera que a peça sugeria. A mata atlântica, dentro do campus universitário, também foi uma grande companheira de jornada. Passamos muitas manhãs ali, sem nunca sermos incomodados, improvisando as cenas e realizando vivências e laboratórios. Muitas das descobertas que fizemos naquele lugar foram posteriormente incorporadas ao espetáculo.

Alguns meses após o início dos trabalhos, realizamos uma imersão na cidade de Barra de São Miguel, no cariri paraibano. Lá, com jornadas de ensaios de até quinze horas, que varavam a madrugada, e rodeados por um cenário semelhante ao que ser-

viu de inspiração a Jorge Andrade, encontramos o caminho para a encenação das mais belas cenas de *Vereda da salvação*, como a morte de Jovina e o Banho da Purificação. A experiência contínua, sob o mesmo teto, além de promover um salto surpreendente no trabalho artístico, revelava a presença de uma ética coletiva que permitia a boa convivência do grupo.

O espetáculo estreou na pequena Sala Preta de 68 lugares na UFPB em dezembro de 2007, e foi apresentado em inúmeros lugares, em todas as oportunidades que surgiram. Era um espetáculo de estudantes inexperientes, com limitações técnicas, mas com arrebatadora carga dramática e uma verdade e uma entrega coletiva que contagiavam. Causou um impacto verdadeiro, de início no campus, mas depois na cidade e, posteriormente, no interior do estado da Paraíba.

No entanto, ao término do segundo ano de trabalho, estávamos todos exaustos. A repercussão obtida pelo espetáculo tinha surpreendido até os mais otimistas de nós, mas a constante falta de recursos e a eterna dependência de favores para atender as nossas necessidades mais básicas – como um local para ensaios, o transporte de cenário, a locomoção da equipe e o armazenamento do material – esgotavam o grupo. Apesar de o espetáculo ter obtido grande repercussão na cidade, a inexistência de uma rede de circulação na região tornava praticamente impossível o grupo sair de João Pessoa e alcançar outras praças. Faltavam também parceiros e profissionais em várias áreas específicas que pudessem nos ajudar a superar nossas dificuldades técnicas, como produtores, iluminadores e cenotécnicos.

Um importante momento na nossa trajetória foi quando, em 2008, o Ser Tão foi convidado pelo grupo Clowns de Shakespeare,

de Natal, e pelo Grupo Bagaceira de Teatro, de Fortaleza, para integrar o recém-criado Movimento A Lapada. O movimento reuniu grupos da Paraíba (Piollin, Alfenim e Ser Tão), do Rio Grande do Norte (Estandarte e Clowns de Shakespeare) e do Ceará (Bagaceira e Máquina) com o objetivo de promover o intercâmbio artístico e a articulação política entre os coletivos da região.

A Lapada foi um divisor de águas para o Ser Tão ao nos permitir conhecer nossos pares – grupos de pesquisa como nós, alguns com muito mais anos de estrada, que já possuíam uma forte identidade artística e formas de se viabilizarem administrativamente, até mesmo com sedes estabelecidas. A partir dessa experiência, o intercâmbio com outros coletivos ganhou uma importância central no nosso trabalho. Foi assim, como uma ação de militância para fomentar a circulação e o intercâmbio entre coletivos em João Pessoa, que criamos a Mostra de Teatro de Grupo. Passamos a trazer anualmente para a cidade coletivos e profissionais de outros estados e de outras regiões do país, a fim de apresentarem espetáculos, promoverem oficinas de capacitação, mediarem debates e ministrarem palestras.

A Mostra de Teatro de Grupo permitiu ao Ser Tão expandir seus horizontes e, ao mesmo tempo, dividir com a comunidade local as conquistas do grupo, criando uma base sólida de parceiros na comunidade. Nas suas três primeiras edições, em 2008, 2010 e 2011, já passaram pela mostra onze coletivos teatrais importantes no cenário brasileiro, que apresentaram vinte espetáculos diferentes, ministraram doze oficinas de capacitação, além de vários debates e demonstrações de trabalho, reunindo um público de aproximadamente 9 mil pessoas. Todas as atividades são gratuitas, abertas à população em geral, o que estimula a formação de plateia

na região. Por meio desse projeto, fomos construindo uma rede de intercâmbio artístico não só com os profissionais e os grupos convidados de outros estados, mas também com a comunidade ao nosso entorno e com os demais coletivos de João Pessoa, que passaram a se envolver e a participar ativamente das atividades do grupo.

Aos poucos, fomos aprendendo a nos organizar melhor administrativamente. Passamos a estudar os editais de cultura e a pensar os projetos em grupo. Desde nosso primeiro edital, que nos permitiu circular com *Vereda da salvação* pelo interior da Paraíba, em 2008, não paramos mais de andar. Circulamos por mais de cinquenta capitais e cidades do interior do Brasil, apresentando-nos sempre gratuitamente em praças públicas, ministrando oficinas e promovendo debates com o público após as apresentações. A prática da autogestão coletiva ia, dia a dia, realização após realização, transformando jovens e inexperientes atores em produtores e multiplicadores artísticos. Cada integrante do Ser Tão foi escolhendo uma área específica de especialização, mas todos têm uma visão geral dos projetos, que são pensados e iniciados sempre coletivamente.

Em relação à investigação artística, o amadurecimento nos permitiu entrar em uma etapa bem mais colaborativa, pesquisando estilos que nunca havíamos visitado. Mergulhamos em uma fase de estudos sobre Jacques Lecoq e Dario Fo, sobre o universo do teatro popular, e descobrimos o treinamento com as máscaras. Confeccionamos nossas primeiras máscaras, inicialmente a neutra, em seguida a meia-máscara, e posteriormente a máscara inteira. Começamos a investigar os tipos populares, o tempo da comédia e a criação de fisicalidades extracotidianas a partir da exploração de personagens-animais. Incluímos também a inves-

tigação musical no nosso treinamento diário e levamos para a cena a música executada pelos próprios atores.

Em 2009, por meio do Prêmio Interações Estéticas, da Funarte, tivemos a chance de experimentar um intenso período de troca e intercâmbio com o já citado grupo Clowns de Shakespeare. Em seguida, com o Prêmio Artes Cênicas na Rua, também da Funarte, e com o patrocínio do Programa Eletrobras de Cultura 2009, montamos, em parceria com o Clowns, nosso segundo espetáculo, *Farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Os dois grupos passaram cinco meses juntos, circulando com a peça por 21 cidades do nordeste brasileiro, entre os anos de 2009 e 2010, e apresentamos gratuitamente para aproximadamente 25 mil pessoas nas capitais e no interior do Nordeste.

O contato com o interior do Brasil mordeu todos nós. A receptividade da plateia, sempre afetuosa e sedenta por arte, contagiou nosso trabalho. Percebemos ali uma forma de contribuir verdadeiramente para a difusão da dramaturgia nacional, para a formação de público e, acima de tudo, para a democratização do teatro no Brasil. Afinal, o que é o teatro de rua, se não o mágico encontro da arte com a democracia?

De ônibus, com equipes que variam entre 18 e 25 pessoas, e graças ao apoio desses vários editais nacionais de cultura, o Ser Tão foi vendo seu trabalho crescer, florescer e ser reconhecido. Em nossas andanças, por meio de intenso intercâmbio com vários outros grupos do Brasil e com esse público tão diverso, descobríamos a nossa forma de fazer teatro. Um teatro popular que bebe das matrizes da nossa cultura, que resgata nossa dramaturgia e que é feito em praça pública, aberto, gratuito, e muitas vezes para plateias que nunca viram teatro antes.

Em 2010, através do Prêmio Myriam Muniz de Teatro, da Funarte, e mais uma vez do Programa Eletrobras de Cultura, pudemos montar nosso terceiro espetáculo, *Flor de Macambira*, em parceria com a dramaturga Rosyane Trotta e com o diretor musical da Cia. Carroça de Mamulengos, Beto Lemos, dois novos e grandes parceiros. Desta vez, e a partir da experiência adquirida nas turnês anteriores, optamos por radicalizar ainda mais a interiorização da circulação e passamos dois meses apresentando a peça pelas dez principais cidades ao longo do rio São Francisco. Em seguida, nos apresentamos pela primeira vez no Sudeste do Brasil, em Belo Horizonte e, posteriormente, no Rio de Janeiro. Durante nossas turnês, um blog de viagem é alimentado praticamente todo dia com fotos e vídeos postados pela trupe, o que permite ao público acompanhar o andamento, as surpresas e as aventuras do Ser Tão pelas estradas brasileiras.

Em paralelo às apresentações, às montagens e desmontagens, a vocação natural do grupo como agente multiplicador se consolidou nas oficinas ministradas em espaços tão diferentes como, por exemplo, o Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, as cidades ribeirinhas do São Francisco e a sede do Grupo Nós do Morro, no Rio de Janeiro. A repercussão positiva da crítica especializada dos grandes centros nos colocou em uma nova etapa, em que começamos a receber convites e a ser selecionados para apresentações em vários festivais de teatro do Brasil. Em agosto de 2011, ganhamos o prestigioso prêmio de melhor espetáculo escolhido pelo júri popular do XVIII Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga.

Há um ano e meio, finalmente conseguimos alugar uma sede no centro histórico de João Pessoa, patrimônio tombado, rodeado pela sofrida e carente comunidade do Porto do Capim, e estamos

gradativamente realizando um trabalho de intervenção artística no local, com espetáculos gratuitos e oficinas ministradas no espaço. Para não deixar nossa história se perder, publicamos nosso primeiro livro, *Em3AtoS – Ser Tão Teatro*, patrocinado pelo Banco do Nordeste, e que congrega uma coletânea de textos e fotos que reúne, de maneira polifônica, vozes que cruzaram a recente e intensa trajetória do grupo. A publicação, gratuita, é distribuída para bibliotecas, centros culturais e outros coletivos teatrais, e é também disponibilizada para download no site do grupo.

Foram muitas conquistas, em um curto período de tempo, mas nada veio facilmente para nós. Trabalhamos muito duro, buscando o tempo inteiro o aprimoramento e a superação tanto individual quanto coletiva, artística e administrativamente. O Ser Tão vem contribuindo na formação de uma plateia em João Pessoa, pouco acostumada a frequentar espetáculos teatrais. Reunir, na terceira edição da Mostra de Teatro de Grupo, um público de mais de 5 mil pessoas que, durante uma semana, assistiu a espetáculos no largo São Frei Pedro Gonçalves, em frente à sede do grupo, é apenas um dos resultados palpáveis desses mais de quatro anos de trabalho ininterruptos.

A repercussão do trabalho tem também incentivado a formação e a profissionalização de outros coletivos na região. Estamos ajudando a fomentar um momento raro de difusão e profissionalização das artes cênicas na cidade, impulsionado pela implementação do tão esperado curso de teatro da UFPB. Um resultado cada vez mais perceptível é a atração de coletivos de outras regiões, que passaram a incluir a cidade de João Pessoa em seus projetos de circulação. É o caso dos grupos Angu de Teatro (PE), Máquina (CE) e Clowns de Shakespeare, que recentemente estiveram com

espetáculos inéditos na cidade, sempre com casa lotada, e a partir de projetos e recursos próprios. Outro resultado da continuidade e do crescimento do trabalho do Ser Tão Teatro pode ser aferido na capacitação de profissionais da cidade, não só atores, mas também produtores, iluminadores, cenotécnicos, e até profissionais de contabilidade, que tiveram de aprimorar seus conhecimentos para dar conta dos inúmeros desafios que surgiram.

Como a grande maioria dos editais não prevê custos de manutenção e como até hoje optamos por realizar gratuitamente todas as atividades contempladas por esses editais, devolvendo assim à sociedade os recursos públicos que recebemos, temos sido forçados a pensar várias formas de sustento para manter nosso local de trabalho e pagar nossos custos fixos, como aluguel, telefone, internet e limpeza. Pela primeira vez, em 2011, após várias apresentações gratuitas na cidade de João Pessoa, fizemos temporadas nos finais de semana, na sede do grupo, com ingressos a preços populares (14 e 7 reais). Passamos a contar também com os cachês das apresentações realizadas em festivais e confeccionamos camisetas das peças para serem vendidas nos locais de apresentação.

Temos trabalhado ainda em buscar de melhorias nas condições do nosso espaço, a fim de que, em breve, possamos abrigar apresentações de outros grupos, que possam contribuir para as despesas mensais da sede. Os desafios são muitos, e a cada término de projeto vivemos a incerteza e a expectativa com relação ao futuro e à sobrevivência do coletivo. Dependemos prioritariamente de recursos públicos para continuar nosso trabalho, captados sempre através de editais de cultura transparentes e democráticos. Carregamos um profundo orgulho pela forma como

tratamos o dinheiro público, retribuindo, na forma de espetáculos gratuitos, os recursos que nos são confiados. Temos certeza de que ajudamos a contribuir para a democratização do teatro no nosso país e que levamos a vivência teatral a regiões pouco favorecidas. Provavelmente, esse foi o principal fator que nos diferenciou de tantos outros projetos nos diversos editais nos quais fomos contemplados – justamente o fato de pensarmos nossa prática e nosso amadurecimento artístico sempre aliados a uma forte consciência social.

Tomara que ainda tenhamos uma longa estrada pela frente. Temos muitos projetos na cabeça e muitos pés dispostos a continuar trabalhando para transformá-los em realidade. Torcemos para que nosso país, tão viciado na descontinuidade, na extinção de ações a cada troca de governo, consiga, desta vez, manter as conquistas que apenas alguns anos de continuidade, de democratização e de descentralização das políticas públicas de incentivo à arte conseguiram construir. Nosso amadurecimento representa o crescimento da cena teatral paraibana como um todo. Somos o resultado de um conjunto de ações que começaram na parceria com a universidade e que conseguiram florescer em um ambiente de democracia e de oportunidades. Não sabemos que ventos soprarão no futuro, mas estamos certos de uma coisa: a experiência que o Ser Tão tem nos proporcionado já merece ser celebrada. E a experiência artística, quando bem-realizada, sem ser partidária nem panfletária, é, acima de tudo, revolucionária.²

² Partes deste artigo foram publicadas anteriormente em versão resumida no livro: STREVA, C.(org.). Em3AtoS – Ser Tão Teatro. Rio de Janeiro: Unirio, 2011.

A cultura do teatro de grupo e o Movimento Todo Teatro é Político, de Fortaleza, Ceará

Gyl Giffony Araújo Moura¹

Melissa Lima Caminha²

Desde a última década do século XX, diversas ações vêm chamando atenção para a afinidade entre a cultura do teatro de grupo e as manifestações socioartísticas que exigem políticas públicas de cultura no Brasil.³ A referência ao teatro de grupo sugere agrupamentos de artistas, técnicos e pesquisadores que processam um modelo alternativo de produção teatral, pautado em trabalhos continuados, com gestão autônoma e sustentável, pesquisa de linguagem, investigação do exercício atorial e outros caminhos inversos a produções estritamente relacionadas ao mercado do entretenimento. O Movimento Todo Teatro é Político – cujo nome faz referência a uma afirmativa do teatrólogo Augusto Boal, criador da estética do Teatro do Oprimido – consiste em uma organização artístico-cultural não formalizada, composta por grupos e artistas

¹ *Gyl Giffony Araújo Moura* é ator e mestrando em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/Unirio).

² *Melissa Lima Caminha* é atriz e doutoranda em Artes y Educación pela Universidad de Barcelona, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, em Barcelona, Espanha.

³ Citamos como exemplos os movimentos Arte Contra a Barbárie, 27 de março e Trabalhadores da Cultura, de São Paulo, Nova Cena, de Minas Gerais, e Movimento de Teatro de Grupo, do Paraná; a Rede Brasileira de Teatro de Rua, com núcleos estaduais distribuídos por todo o país; o Redemoinho – Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, iniciativa do Grupo Galpão, de Minas Gerais, hoje extinta, mas que deixou sementes regionais; a Conexão Nordeste de Teatro (CONTE), o Movimento Todo Teatro é Político e a Guerrilha do Ato Dramático Caririense, do Ceará.

cearenses, surgida no dia 27 de março de 2009 em Fortaleza, com o objetivo primeiro de lutar por políticas públicas para o teatro nos níveis municipal, estadual e federal.

Neste texto, a ligação entre o teatro de grupo e o Movimento Todo Teatro é Político leva-nos a interpretar o atual cenário do teatro em Fortaleza como um espaço de luta para a construção de pensamentos e ações públicas que garantam melhores condições de produção artística e ressonância social para a atividade. Concorre para nossas observações a percepção de que o teatro realizado em Fortaleza encontra-se em momento de importante efervescência e em busca de bases firmes para seu desenvolvimento. Os mundos de realizações e potencialidades que este instante local alberga serão nossos focos nas próximas linhas, que de uma análise local pode ofertar leitura comparativa e contributiva a outras realidades espacialmente distribuídas em nosso país. Acreditamos que isso se reflete no *locus* abordado, em que há uma forma de contato da sociedade civil com o Estado que busca alterar a formulação de políticas culturais pelas instituições públicas através de uma participação social conquistada (Carvalho, 2009).

Para tanto, lançaremos um olhar atento também a experiências pretéritas do teatro no Ceará encontradas na escrita historiográfica de Marcelo Costa (2007), desta forma compreendendo as atuais circunstâncias como decorrentes social e historicamente construídos.

Breve panorama: entre o presente, o passado e um sempre recomeço?

Marcelo Costa (2007), importante historiador do teatro realizado no Ceará, divide esta prática artística no estado em

quatro fases. A primeira tem como marco inaugural o surgimento de edifícios teatrais onde majoritariamente apresentavam-se companhias de fora. Seu período abrange os anos 1830 a 1910, com a inauguração de teatros como o Concórdia (Fortaleza, 1830), o da Ribeiras do Icó (1860), o São João (Sobral, 1880) e o José de Alencar (Fortaleza, 1910). O autor atenta também para a existência de ações teatrais anteriores a 1830, como seu uso para a catequese de indígenas por padres jesuítas, apontando ainda a existência de dois grupos: o Clube de Diversões Artísticas (1897), criado por Papi Júnior, romancista e teatrólogo, e o Grêmio Taliense de Amadores (1898), que teve em seu corpo o escritor Álvaro Martins e os pintores Ramos Cotoco e Antônio Rodrigues.

Na segunda fase, de 1910 a 1949, Costa (2007:34) enfatiza o “teatro do ponto, o teatro paroquial, o teatro de apresentação única, teatro de fim de semana, cenário pintado, padronizado”. Essas realizações distinguiram-se ainda pelo forte poder de contato com a população da tradicional e moderna capital do estado. Cabe lembrar os feitos do Grêmio Dramático Familiar (1918-1930), liderado pelo dramaturgo Carlos Câmara, que literalmente parava a cidade em cada apresentação, chegando os bondes elétricos a ser recolhidos durante os espetáculos para depois voltarem a funcionar e conduzir os espectadores até suas casas; o Majestic Palace cedia o espaço de exibição de filmes para a companhia cearense; os textos de Câmara chegaram ainda a salvar da falência algumas companhias que passavam pelo estado. Junto ao Grêmio Dramático Familiar, destacam-se outros grupos da década de 1920: Recreio Iracema, Grêmio Pio X, Grêmio Dramático do Círculo São José e a Troupe Recreativa Cearense.

Outro emblema dessa boa fase é o sucesso da opereta *Valsa proibida*, de Silvano Serra e Paurillo Barroso, com várias montagens, a primeira em 1941, e a segunda em 1943, tendo a de 1965 levado cerca de 80 mil pessoas ao Theatro José de Alencar; e ainda a encenação da Paixão de Cristo através da peça *O mártir do Gólgota*, montada pela primeira vez em 1933, sendo reiteradamente teatralizada desde então. Nesse período, há ainda a fundação do Teatro Universitário do Ceará, liderado por Waldemar Garcia, que inaugura o moderno teatro cearense em 1950 com *O demônio e a rosa*, de Eduardo Campos.

A terceira fase, de 1949 a 1970, é marcada pelo surgimento de grupos de teatro e fortes lideranças: o Teatro-Escola do Ceará, de Nadir Saboia, o Teatro Experimental de Arte, de Marcus Miranda, B. de Paiva, Hugo Bianchi e Haroldo Serra, a Comédia Cearense (1957, ainda em atuação), de Haroldo e Hiramisa Serra, entre outros. Costa (2007:25) faz uma ressalva:

Não havia grupos de verdade. Os grupos se desfaziam com a mesma facilidade com que eram criados, o que fez o crítico Eusélio Oliveira considerar o teatro cearense um Cemitério de Siglas. Ou o Deserto Cultural, na expressão de um crítico teatral do Sul.

Datam dessa época a criação do Curso de Arte Dramática (1960), primeiro curso técnico, continuado e específico para a área, e a construção do Teatro Universitário, ambos vinculados à Universidade Federal do Ceará, sob a coordenação inicial de B. de Paiva; o convênio entre a Comédia Cearense e o Governo do Estado, durante o mandato de Parsifal Barroso; e o surgimento da TV Ceará Canal 2 (1960), que, através de telenovelas e outros

programas, ofertou maior popularidade a artistas que já vinham desenvolvendo trabalhos no teatro.

Na quarta fase, de 1970 a 1995, é criada a primeira entidade representativa do setor: a Federação Estadual de Teatro Amador (Festa-CE), e começam a circular importantes espetáculos produzidos no Ceará, com participações em festivais e prêmios consideráveis.⁴ Houve também a criação do Troféu Carlos Câmara e Destaques do Ano do Teatro Cearense,⁵ bem como a atuação dos grupos Cooperativa de Teatro e Artes, Independente de Teatro Amador (GRITA), Balaio, Comédia Cearense, Cancela, Pesquisa e a formulação do Teatro Radical, de Ricardo Guilherme, e de grupos vinculados a instituições de ensino, como o Aprendizes de Dionisios, da Escola Técnica Federal do Ceará, e o Mirante, da Universidade de Fortaleza. Foram ainda inaugurados os teatros IBEU Centro e Aldeota, Sesi, Emcetur – Carlos Câmara, Rachel de Queiroz (Crato), Arena Aldeota, entre outros.

Marcelo Costa considera “atualidade” o período de 1995 até os dias que correm, o qual, segundo ele, ainda não é história. É esse o recorte temporal que queremos abordar a partir daqui. Observamos que, de 1995 até hoje, o teatro cearense experimentou significativo desenvolvimento relacionado a muitos âmbitos e fatores, tais

⁴ A Comédia Cearense levou por duas vezes o prêmio do júri oficial no Festival Nacional de Teatro de São José de Rio Preto (SP), com os espetáculos *O simpático Jeremias* (1970) e *O morro do ouro* (1971), tendo este último sido contemplado pelos votos do júri popular. O Curso de Arte Dramática (CAD), com a montagem *Parentes entre parêntesis*, em 1972, conquistou o prêmio de júri popular no mesmo festival. A Comédia Cearense participou ainda do Mambembão, projeto de difusão do teatro e da dança no Brasil, que teve três edições, em 1978, 1979 e 1980, realizado pelo governo federal. Ricardo Guilherme apresentou *Apareceu a Margarida* na França, em Portugal, na Alemanha, na Itália, na América Central e em algumas cidades brasileiras.

⁵ Premiações realizadas desde 1986 pelo Grupo Balaio: o Troféu Carlos Câmara para indivíduos e instituições que prestaram importante contribuição ao teatro do Ceará; o Destaques para as produções teatrais realizadas no ano anterior a cada edição.

como formação de artistas cênicos; eventos e mostras de teatro; construção de novos espaços e centros culturais; políticas públicas de cultura, através de ações dos governos e pontuais investimentos privados; surgimento de grupos teatrais e fortalecimento de alguns já existentes – que tiveram especial relevância tanto no trabalho de pesquisa continuado que contribuiu para um aprofundamento das estéticas correntes na cena do Ceará quanto na possibilidade de politização da função social do artista.

Em relação à *formação*, o Ceará conta atualmente com quatro cursos superiores em artes cênicas e teatro. No ano de 2002, foi realizada a primeira iniciativa nesse sentido, o Curso Superior de Tecnologia em Artes Cênicas, do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET/CE).⁶ Atualmente, visando a atender a uma demanda de mão de obra e oportunidades de trabalho, o curso inclui em seu programa, além de disciplinas da área teatral, perspectivas pedagógicas, transformando-se em licenciatura em teatro, e vem desde 2008 capacitando as primeiras turmas de potenciais artistas e professores de teatro. Esse curso também é responsável pelo incentivo e pela criação de diferentes grupos de pesquisa, somando-se a espaços anteriores de capacitação que tiveram fundamental importância no Ceará, tais como o Colégio de Direção Teatral, através do Instituto Dragão do Mar, do governo do estado, o Curso de Arte Dramática, da Universidade Federal do Ceará, e o Curso Princípios Básicos de Teatro, do Theatro José de Alencar, também do governo estadual.⁷

⁶ Hoje o CEFET/CE transformou-se em Instituto Federal de Educação Científica e Tecnológica do Ceará (IFCE).

⁷ O Colégio de Direção Teatral (1996) promoveu formação a toda uma importante geração do teatro no Ceará. Através de recursos oriundos do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT), o governo estadual contratou professores de destaque no eixo Rio-São Paulo para dar aulas e coordenar o curso, como também investiu vultosos recursos na iniciativa.

Nos últimos quatro anos também foram criados o curso superior de teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA); o curso de graduação em belas-artes da Universidade de Fortaleza (Unifor), com habilitação em artes cênicas e artes plásticas; e o curso de licenciatura em teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Além dos programas de formação superior, existem cursos livres e técnicos, oficinas e programas de formação e capacitação na área teatral, oferecidos por coletivos teatrais, instituições e outros espaços de cultura.

Em relação aos eventos teatrais, destacamos o Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga; a Mostra Sesc Cariri de Cultura; o Festival de Teatro de Fortaleza; o Festival de Teatro de Acopiara, com mostra competitiva somente para grupos do interior do Ceará, somando-se a uma mostra paralela, cortejos, oficinas e debates; o Festival de Esquetes de Fortaleza, que funciona como verdadeiro espaço de experimentação dos novos coletivos cearenses; o Festival de Esquetes da Cia. Teatral Acontece, que, além de espetáculos, oferece atividades de formação e capacitação profissional; o Festival de Esquetes Bilu & Bila, entre outros eventos, festivais e mostras que são realizados todos os anos. Também tem crescido a circulação de espetáculos cearenses em seu próprio território e pelo país, com participações de relevo no Projeto Palco Giratório do Serviço Social do Comércio (Sesc) e em importantes festivais e mostras brasileiras.

Outro fator que contribui para o desenvolvimento do teatro no estado é a emergência e a dinamização de novos espaços e centros culturais, apesar do fechamento de outras. Algumas casas de cultura surgidas de 1995 a 2011 são os Centos Culturais do Banco do Nordeste do Brasil; o Centro Cultural

Dragão do Mar; o Centro Cultural Bom Jardim; o Centro Urbano de Cultura e Arte (Cuca) Che Guevara; o Sesc Emiliano Queiroz; o Sesc/Senac Iracema; o Teatro da Praia; e o Teatro do Via Sul Shopping.

O desenvolvimento de políticas públicas é outro ponto importante dessa efervescência da cena fortalezense. Como exemplo das ações dos governos federal, estadual e municipal, merece destaque a mudança do fomento à cultura, que antes se dava prioritariamente através de uma política dirigista, personalista e “de balcão”, e agora funciona por meio de concorrências públicas, através de editais e leis de incentivo e renúncia fiscal. Editais públicos para montagem, circulação de espetáculos, manutenção de grupos, doação de equipamentos técnicos, intercâmbio e formação merecem relevância por possibilitarem, além da profissionalização dos agentes, maior inserção social dos conteúdos e das práticas artísticas. As leis de incentivo e renúncia fiscal aparecem em reduzida escala de aplicação, principalmente devido à dificuldade na captação dos recursos. Apesar da ampliação das políticas públicas no Ceará nos últimos anos, ainda são muitos os problemas enfrentados. O descaso com os equipamentos culturais é uma cicatriz que perdura; muitos são os teatros fechados, abandonados e transmutados, e sobram reivindicações e promessas de revitalização dos teatros São José e Carlos Câmara.

Neste cenário desponta a criação e o desenvolvimento de diversos grupos e coletivos de teatro, com especial destaque para os grupos emergentes dos cursos de formação anteriormente referidos. O fortalecimento da cultura do teatro de grupo no Ceará, como prática de atuação e pesquisa artística co-

laborativa e continuada – conjuntamente a todo o panorama anteriormente apresentado –, vem constituindo um importante momento de busca e ativação de possibilidades de maior participação e reflexão de artistas e técnicos teatrais acerca das políticas culturais. Os diálogos entre os coletivos tornaram-se mais fluidos, com a percepção de características de trabalho e pensamentos sociopolíticos comuns, além do desejo de expansão de suas atividades.

Ao tratar da cena cearense, Costa (2007) refere-se a um teatro sempre em recomeço, afirmativa que ele explica ao verificar o desconhecimento da história do teatro realizado no Ceará pelos agentes nele envolvidos, bem como a reincidência de fatos, problemas e reivindicações. Assevera que

Temos o teatro que é possível ter. Ou o que nos deixaram ter. Um teatro de adolescentes-estudantes-classe média, alguns física e moralmente feios. Não há mercado de trabalho. Não há lugar para estrelismos. Carregamos preconceitos e estigmas. (...) A conquista do público deveria ser o grande objetivo. Parece que o teatro é feito para ele. (Costa, 2007:29)

Alguns aspectos são mesmo recorrentes ao analisarmos o breve panorama apresentado: despreocupação com uma maior inserção social e a construção de um mercado para o setor; os espaços de formação profissional são recentes e tardios, e somente há pouco tempo adquirimos a “estabilidade” de cursos superiores em instituições educacionais; pouca atenção a ações que possam dar maior enfoque à sustentabilidade do teatro como espaço físico; falta de meios de integração entre capital e interior; inércia

do jornalismo cultural; descrença e esvaziamento, nas entidades de representação, dos interesses da sociedade teatral.

Costa (2007) fala-nos da conquista do público como o grande desafio do teatro cearense. Gostaríamos de propor aqui uma relação com o público que não se dê apenas no recorte de espectadores de um espetáculo teatral, mas no público como uma esfera do que é comum a todos e todas. A busca de um teatro não mais bela arte, distante e distinta, mas uma prática teatral que se configure como cultura, atenta a seu contexto e presente no cotidiano dos diferentes segmentos sociais, esse parece ser o objetivo maior. Quanto ao sempre recomeço, pensamos que ele exista como ciclos históricos, mas dentro de um princípio de repetições com diferenças. Acreditamos viver no teatro do Ceará mais um forte momento de mobilização, compreensão da força da unidade, conjugação não mais de grupos de teatro sob siglas mortas, e sim um momento de teatro de grupo e mobilizações que reconhecem a vital necessidade da continuidade.

Teatro de grupo e o Movimento Todo Teatro é Político: atuais demandas na cena cearense

Após algumas reuniões entre artistas insatisfeitos com os rumos do teatro no Ceará, principalmente em sua relação com instituições, e inspirados na trajetória de luta trilhada em outros importantes movimentos, como o Conexão Nordeste de Teatro (CONTE),⁸ o Movimento Arte Contra a Barbárie e as Coopera-

⁸ O Todo Teatro é Político é fruto de pessoas, ações e pensamentos que integraram o Conexão Nordeste de Teatro (Conte), movimento originado em 2004, durante a Mostra Sesc Cariri das Artes, com o intuito de integrar artistas e promover a circulação de espetáculos pela região. O Conte teve importantes momentos: encontros em Salvador e em Fortaleza, duas mostras de teatro em Sobral e Maracanaú, entre outras atividades.

tivas Paulista⁹ e Baiana¹⁰ de Teatro, o Movimento Todo Teatro é Político surgiu oficialmente em 27 de março de 2009, dia mundial do teatro.

O movimento, que inicialmente pensava em implementar uma cooperativa, apresenta-se como fórum de discussão e ação, e adota as seguintes reivindicações: valorização do teatro de grupo e de pesquisa; políticas públicas específicas para o teatro; popularização e acessibilidade do teatro; criação da lei de fomento ao teatro cearense.¹¹

O primeiro ponto de reivindicação diz respeito à valorização do teatro de grupo e de pesquisa. E, para compreender melhor essa demanda por parte dos artistas, faz-se necessária uma breve incursão ao conceito de “teatro de grupo”. O “teatro de grupo” consiste em um movimento que vem se desenvolvendo na América Latina a partir dos anos 1980 como alternativa ao contexto sociopolítico da época e inspirado nas ideias de Eugênio Barba.

Influenciado pelas vanguardas do teatro europeu do século XX, Barba (1994; 2000; 2006) articula a edificação de um teatro voltado à arte do ator e à organização de trabalho grupal. Um teatro situado às margens dos grandes polos culturais e que está mais preocupado com a formação do ator. Um teatro que possa cons-

⁹ O Movimento Arte Contra a Barbárie (1998), articulado pelos grupos teatrais do estado de São Paulo, serviu de forte inspiração para o Movimento Todo Teatro é Político. São exemplares na luta do movimento paulista o enfrentamento ferrenho da mercantilização da cultura e a exaltação da função social da arte, bem como a criação e a aprovação da lei que estabelece o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002). Sobre a Cooperativa Paulista de Teatro, acessar: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/>.

¹⁰ Ver: <http://coopbaianadeteatro.blogspot.com/>.

¹¹ Jornal do Movimento Todo Teatro é Político: <http://www.youblisher.com/p/63553-Jornal-do-Movimento-Todo-Teatro-e-Politico-N-1-out-2010/>. Página na web do Movimento Todo Teatro é Político – Pró-Cooperativa Cearense de Teatro: <http://movimento-coopce.blogspot.com/>.

tituir-se como escola, através da qual o ator trabalhe questões relacionadas à identidade e aos encontros e às trocas estabelecidos entre diferentes culturas. Um teatro pautado pela experimentação, pela pesquisa e pelo conhecimento (Oliveira, s/d).

Os grupos que se reconhecem como pertencentes ao Todo Teatro é Político vêm buscando formas de organização coletiva “independente” e autogerida. Através de uma nova concepção de grupo, esses coletivos lutam para fazer um teatro que possa servir como alternativa ao teatro comercial e que tenha mais autonomia frente à lógica do mercado. Os grupos do “teatro de grupo” primam pela pesquisa de linguagem, pela experimentação e pelo desenvolvimento de uma poética própria, que identifique cada coletivo. A horizontalidade orienta as distribuições das funções nos grupos, que buscam a igual valorização do trabalho de cada componente. Os projetos de espetáculo, pedagógicos e sociais, caminham lado a lado e formam parte de sua subsistência, sua manutenção e sua continuidade. A sede passa a ser essencial para que o grupo desenvolva seus projetos, constituindo-se também como ponte às comunidades locais nas quais estão inseridas e funcionando muitas vezes como casa de cultura comunitária, de referência para moradores e cidadãos.

Aliada à valorização do teatro de grupo e de pesquisa, outra reivindicação do movimento é a de políticas públicas específicas para o teatro.

Os editais, promovidos pelos nossos órgãos culturais, sejam nas esferas municipal, estadual e federal, não são produzidos de modo a pensar a sustentabilidade da atividade teatral, muito menos os artistas e coletivos de teatro, que exigem condições de continuidade de trabalho, a fim de profissionalizá-lo.

Condições básicas como dispor de uma sede de trabalho, remunerar seus profissionais, produzir pesquisa, espetáculos e circular com eles. Há, sem dúvida, um descompasso entre desejo e realidade no teatro feito no Ceará atualmente. A mudança de políticas públicas, necessária, para ser de fato significativa, deve ser pensada em conjunto, poder público com a classe teatral organizada. (...) Editais, prêmios e outros mecanismos de incentivo e investimento cultural devem ser pautados pela visão do fomento à sustentabilidade da atividade teatral, o que remodela tanto seu formato (que ainda enxerga o teatro como uma atividade esporádica, com começo e fim), quanto os seus recursos, impraticáveis para um modelo de teatro continuado. (*Jornal do Movimento*, p. 2-3)

Outro ponto de reivindicação diz respeito à popularização e acessibilidade do teatro no Ceará. Tendo como principal eixo de ação a descentralização da cultura e do teatro, o movimento propõe a ocupação de espaços ociosos e equipamentos culturais das cidades. Os grupos passariam a cumprir uma função essencial no desenvolvimento do teatro local, descentralizando o circuito cultural vigente e contribuindo para a *formação de plateia* e a *formação da plateia*. A sede fixa também proporciona aos grupos e coletivos a estrutura adequada e necessária para o desenvolvimento de suas atividades produtivas, seus projetos de espetáculo e pedagógicos, além da articulação política com diversos agentes sociais, entidades, associações e movimentos sociais.

Inspirado pelo Movimento Arte Contra a Barbárie, que teve como um de seus frutos a criação de uma lei de fomento paulista, o Movimento Todo Teatro é Político aponta a necessidade de uma lei de fomento que reconheça o papel do governo estadual como fomentador do interesse público; ratifique o teatro como

cultura e direito; dinamize a função social de agenciamento e emancipação cidadã através do teatro; garanta a continuidade das ações culturais através de políticas públicas regulares; aumente e qualifique a atividade teatral; construa um público crítico; incentive o surgimento de artistas, grupos e coletivos de teatro e espaços teatrais; possua uma lógica de permanência e enraizamento do fazer teatral e da relação entre teatro e sociedade; apoie e fomente não somente eventos e obras isolados, mas processos continuados de investigação teatral; preveja os recursos a serem aplicados no Programa de Fomento, devendo o valor estar previsto anualmente no orçamento geral do ente federativo; estabeleça que a comissão de seleção dos projetos seja composta de forma paritária entre poder público e sociedade civil; advoque uma organização própria do exercício teatral, ao não adotar para a área cultural os modelos dirigistas de gestão e prestação de contas advindos do marketing empresarial.

Em sua curta trajetória, o Todo Teatro é Político já realizou seminários e encontros em vários equipamentos culturais da cidade de Fortaleza, como Theatro José de Alencar e as unidades do Sesc, bem como no Festival Nordeste de Teatro de Guarimiranga. Também foi responsável por audiências públicas que tiveram o teatro como foco de debate, realizadas junto à Assembleia Legislativa do Ceará e à Câmara Municipal de Fortaleza. O movimento também é responsável pela articulação com movimentos teatrais e culturais de todo o Brasil, além de marcar presença na mídia, como nos grandes jornais do Ceará, nas emissoras de rádio e na internet.

Um ponto que ressaltamos na articulação política do movimento é a forma provocativa e carismática com que tem

guiado suas manifestações, em campanhas como “Luizianne, vá ao teatro!”, na qual os espetáculos em cartaz na cidade tinham uma cadeira na plateia reservada para a atual prefeita de Fortaleza. A campanha, assim como o posterior Festival Luizianne Não Foi ao Teatro, com apresentações em frente ao Paço Municipal, buscava chamar a atenção da gestora para o teatro.

Outra conquista diretamente vinculada ao movimento é a realização dos últimos editais e ações do estado e do município, cada vez mais elaborados junto à classe artística, o que contribui para garantir a satisfação das necessidades e os recursos mínimos de realização e continuidade do fazer teatral no Ceará. A retomada, em 2010, do Festival de Teatro de Fortaleza, realizado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, é um bom exemplo disso, bem como o aumento das quantias destinadas ao setor.

Perceptível também é a pulverização das sedes dos coletivos teatrais pelo território de Fortaleza. É o caso da Companhia Pã, com sede no bairro Benfica; do grupo Expressões Humanas, que inaugurou seu espaço no Centro; e do grupo Pavilhão da Magnólia, com sede no bairro da Parangaba.

O movimento hoje: conquistas, impasses e pautas de ação

Atualmente, o Movimento Todo Teatro é Político continua lutando, promovendo ações e reivindicações do setor artístico e da sociedade em geral. Revendo seu percurso, podemos notar também falhas e faltas em relação à articulação da sociedade teatral na luta pelo desenvolvimento do teatro local e regional.

A manutenção e a continuidade de suas propostas e ações é uma questão importante. De fato, são pontuais os grupos e artistas que vêm participando das últimas reuniões e dos últimos

seminários de interesse do segmento teatral, e os que estão presentes vêm encontrando dificuldades para cumprir com os objetivos e as metas.

Outro ponto problemático é o mapeamento e o reconhecimento de artistas, grupos, associações, entidades e movimentos que estão em ação em todo o estado – apesar de algum diálogo já iniciado com grupos e associações do interior do Ceará, como o caso da Guerrilha do Ato Dramático Caririense, e com os grupos que vêm se articulando no Vale do Jaguaribe e na região do Icó. Há, no entanto, muitas articulações a serem trabalhadas e muitos outros grupos, entidades e movimentos a serem conhecidos. Como foi apontado em reunião, é imperiosa a necessidade de “conhecer-nos uns aos outros”, para que o Movimento Todo Teatro é Político venha realmente a ter uma eficácia politicamente legítima a longo prazo.

Pensar o Movimento Todo Teatro é Político é reconhecer sua força potencial, mas também compreender os impasses e os dilemas nas formas de articulação em meio a relações muitas vezes desgastadas e desacreditadas entre artistas e artistas ou entre artistas e gestões públicas. Acreditamos que toda forma de agrupamento no espaço público significa a busca de participação em um embate de forças, aqui, no campo das políticas culturais. A atuação do movimento evidencia a luta de coletivos artísticos por reconhecimento e investimento, almejando atendimento de interesses próprios, mas que ressoam de forma complexa no âmbito social, ou vice-versa. Entretanto, observamos que muitas vezes os discursos empreendidos no interior do movimento desvelam a visão de um único chafariz, o dos investimentos do Estado, e não procura atuar junto à iniciativa privada e elaborar

empreendimentos artísticos construídos com as próprias inquietações, os recursos e os esforços de cada um.

O teatro do Ceará constrói nos dias correntes a oportunidade de (re)escrever um (re)começo para sua história, que possa ser composto por diferentes mãos e lápis das mais variadas cores: sociedade teatral, Estado, empresas privadas, terceiro setor, entre outros agentes e recursos que reconheçam que a página da história não está em branco, tem suas rasuras e memórias. Interpretar o passado e compreender o presente é constituir com variadas influências um horizonte de expectativas para a atividade teatral cearense.

Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Dictionary of Theatre Anthropology: the secret art of the performer*. 2ª ed. Nova York: Routledge, 2006.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *La tierra de cenizas y diamantes*. Barcelona: Octaedro, 2000.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. “O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura”. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

COSTA, Marcelo Farias. *Teatro em primeiro plano*. Fortaleza: Grupo Balaio/ Casa da Memória Equatorial, 2007.

OLIVEIRA, Valéria Maria. “Eugênio Barba e o teatro de grupo”. s/d. *Revista Antaprofana*. Disponível em: http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=259. Acesso em: 28 fev. 2011.

Sites:

Ata da reunião do Movimento Todo Teatro é Político, realizada no dia 4 de abril de 2001. Publicação interna através de grupo de e-mails: coopceteatro@yahoogrupos.com.br.

Blog do Movimento Todo Teatro é Político – Pro-Cooperativa Cearense de Teatro: <http://movimentocoopce.blogspot.com/>

Cooperativa Baiana de Teatro: <http://www.coopbaianadeteatro.blogspot.com>

Cooperativa Paulista de Teatro: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/>.

Jornal do Movimento Todo Teatro é Político. Disponível em <http://www.youblisher.com/p/63553-Jornal-do-Movimento-Todo-Teatro-e-Politico-N-1-out-2010/>. Acesso em 7 jan. 2001.

Interação colaborativa em rede cultural na Amazônia

Deíze Almeida Botelho¹

Alexandre Silva dos Santos Filho²

O Galpão de Artes de Marabá (GAM) foi criado em 1997 como uma entidade autônoma em relação aos poderes públicos. Seu principal objetivo foi sempre promover a autonomia e o protagonismo dos agentes culturais da região, e pudemos, nesses quase 15 anos, perceber os resultados do trabalho. O interesse do GAM pelo movimento artístico cultural em Marabá desencadeou uma diversidade de ações rumo ao desenvolvimento cultural local. Assistimos à organização de outros grupos, à (re) criação de quatro associações artísticas e criamos uma empresa de produção cultural colaborativa.³

Marabá, a cidade-polo da região, com aproximadamente 250 mil habitantes, vivencia um processo de crescimento urbano acelerado, em função de suas potencialidades econômicas. A localização do GAM é privilegiada, no centro da cidade, núcleo pioneiro de Marabá, e compartilha um espaço em estrutura metálica de 720 m² com mais quatro instituições artísticas. O público atendido pelas iniciativas do Galpão e

¹ *Deíze Almeida Botelho* é coordenadora de gestão do Galpão de Artes de Marabá e diretora da empresa cultural Tallentus Amazônia.

² *Alexandre Silva dos Santos Filho* (Alix) é artista plástico e professor de Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA).

³ Associação dos Artistas Plásticos de Marabá (Arma), Associação de Músicos e Artistas do Sul e Sudeste do Pará (Amasp), Associação dos Artesãos de Marabá (Mãos e Artes), Associação dos Fotógrafos do Sul do Pará (ASFOSSUPA) e empresa Tallentus Amazônia.

de seus parceiros é majoritariamente de média e baixa renda, provenientes de diferentes grupos étnicos oriundos de vários estados brasileiros, habitando áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura, residentes em municípios com população entre 10 mil a 250 mil habitantes. Atualmente o projeto envolve diretamente duzentos participantes residentes nos 12 municípios beneficiados.

O Gam atua em parceria com diversos grupos e instituições, não governamentais ou do Estado. Nos municípios da região, articula uma rede de iniciativas culturais formada por aproximadamente 38 grupos e organizações culturais, como associações de artistas, fundações, bibliotecas públicas e comunitárias, institutos, galerias de artes, grupos de dança, teatro, boi-bumbás, conselhos municipais, núcleo de artes universitário, escolas, cineclubes, empresa de produção cultural, secretarias municipais de cultura, educação e assistência, infocentros Navegapará. Em Marabá, abriu-se um importante canal com o Conselho Municipal de Direito da Criança e Adolescente.

A partir de 2005, por meio do Programa Cultura Viva – SPPC/Ministério da Cultura (MinC) –, o Gam foi reconhecido como ponto de cultura, o que foi importante para repensar o movimento artístico cultural de modo estratégico, mas mantendo o foco na autonomia, no protagonismo dos agentes sociais e no empoderamento social. De 2005 a 2009, quando conquistamos o Prêmio Asas (concedido pelo Ministério da Cultura, via edital público), avançamos nos aspectos orçamentais, o que foi essencial para seguirmos nossa estratégia de atuação. Os recursos financeiros são aplicados em transporte, hospedagem e alimentação, materiais didáticos e promocionais, montagem e

desmontagem de exposições, registro fotográfico e audiovisual, além do pagamento de técnicos, palestrantes e oficinairos.

Em 2009, iniciamos uma nova experiência, voltada para o fomento, com a criação de uma rede de cooperação cultural. A Rede Carajás de Cooperação Cultural busca atender à demanda de artistas, grupos e instituições atuantes em 12 municípios da região de integração Carajás, sempre pensando em ações artísticas capazes de gerar em cada um dos participantes um processo de transformação de forma a estimulá-lo a ser protagonista de sua própria história.

Projeto de continuidade e ampliação das ações do ponto de cultura Gam, conveniado à Secretaria de Estado de Cultura do Pará via termo de cooperação com o Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura, que implementou mais sessenta pontos de cultura no Estado. A rede Carajás se espalha por 12 dos 14 municípios dos Territórios da Cidadania do Sudeste Paraense. Segundo definição do governo federal, os TC do Sudoeste Paraense abrangem uma área de 54.469,20 km², composta pelos municípios de Bom Jesus do Tocantins, Brejo Grande do Araguaia, Canaã dos Carajás, Curionópolis, Eldorado dos Carajás, Itupiranga, Marabá, Nova Ipixuna, Palestina do Pará, Parauapebas, Piçarra, São Domingos do Araguaia, São Geraldo do Araguaia e São João do Araguaia. A população total do território é de 550.610 habitantes, dos quais 116.720 vivem na área rural, o que corresponde a 21,2% do total. Possui 9.831 agricultores familiares, 25.175 famílias assentadas e cinco terras indígenas.

Em 2009 foram realizadas visitas a artistas, pontos de cultura e iniciativas culturais de cada município envolvido, além de órgãos públicos e privados, para apresentação da proposta de

integração regional e estabelecimento de parcerias. Desse modo foi realizado o projeto Rios de Encontro – Fórum de Cultura Solidária da Região Carajás, beneficiado pelo Prêmio de Apoio a Pequenos Eventos Culturais da SPPC/MinC. Os participantes de cada localidade foram convidados a se tornarem protagonistas de ações colaborativas, estabelecendo trocas de conhecimentos com artistas, arte-educadores, pontos e pontões de cultura e convidados do próprio estado, de outras regiões do país e estrangeiros. Os participantes, conscientes do propósito maior de criação e fortalecimento de uma rede de cooperação cultural na região, se envolveram numa agenda de oficinas, workshops, rodas de diálogos e apresentações artísticas ocorridos nos municípios de Marabá, Parauapebas e Eldorado dos Carajás.

Em 2010, os participantes expressaram a necessidade de receber orientações técnicas em elaboração de projetos e captação de recursos. Também ficou claro que era preciso incentivar a criação de projetos individuais e coletivos de artistas e grupos estabelecidos em cada localidade. Fizemos novas visitas aos municípios, onde já contávamos com um grupo de articuladores locais, que assumiram a organização e a divulgação dos laboratórios de projetos culturais vinculados à ação Tuxaua, Tecendo Redes Regionais, que havia recebido o prêmio Tuxaua 2009, concedido pelo Ministério da Cultura.

Foram realizados oito laboratórios de projetos culturais em oito municípios, beneficiando 150 participantes. A estratégia utilizada foi de envolvimento dos participantes na construção de projetos culturais coletivos que atendessem a pelo menos uma demanda local. A estratégia adotada beneficiou diretamente seis municípios, que tiveram ao todo 14 projetos contemplados pela

Funarte no edital Microprojetos Amazônia Legal. Os projetos estão em andamento e incluem oficinas de artes, exposições e espetáculos artísticos na área de artesanato, dança, teatro, música, audiovisual e cultura popular.

No período de agosto de 2010 a fevereiro de 2011, iniciamos o projeto Carajás Visuais, vinculado às ações da Rede Carajás de Cooperação Cultural e contemplado pela sétima edição do Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais. Mais uma vez visitamos os municípios, com o propósito de fortalecer o processo por meio do mapeamento de artistas da área visual e audiovisual, de oficinas, rodas de diálogos e intercâmbios com artistas da capital, Belém, e de outros estados brasileiros. Foram mapeados cem artistas visuais e produtores culturais atuantes em oito dos doze municípios. Durante as oficinas de aperfeiçoamento na área visual, ministrada em 2010 por convidados e parceiros oriundos de Belém, São Paulo e da Bahia, os participantes foram estimulados a interagir com diferentes agentes de cultura, resultando na realização de exposições individuais e no planejamento de exposição coletiva a circular em outros municípios/estados brasileiros. Outras iniciativas resultantes foram um curso virtual e um seminário presencial sobre redes sociais em Marabá e Xinguara, com o objetivo de fortalecer as conexões com outras redes atuantes no estado, e a campanha de mobilização nacional em prol da aprovação da lei Cultura Viva, estimulada pela rede de pontos de cultura do Brasil. Os dados do mapeamento foram consolidados por um coletivo de artistas e suas informações estão disponibilizadas no gagemrede.wordpress.com.br.

Entre 2009 e 2011, a colaboração do artista e arte-educador Dan Baron, do País de Gales, premiado por dois dos editais Fu-

narte – Interações Estéticas: Residência Artística em Ponto de Cultura (inicialmente com o projeto Rios de Encontro e posteriormente com o Quintais de Cultura Solidária), contribuiu fortemente com o processo de formação artístico-pedagógica de criadores, educadores e lideranças comunitárias vinculados ao Gam ou participantes da rede. O artista trabalha através de metodologias participativas de formação e construção coletiva. Seu envolvimento fortaleceu a base comunitária e as raízes culturais de um bairro pioneiro da cidade, além das conexões da comunidade com as redes de cooperações atuantes na região e no mundo.

Ao final de cada ação realizamos reuniões com um coletivo gestor do ponto de cultura Gam para compartilharmos percepções e avaliarmos os resultados quantitativos e qualitativos da experiência.

Campo artístico cultural: interação, colaboração em rede

Em nossa atividade à frente do Galpão de Artes de Marabá e da Rede Carajás de Cooperação Cultural, compreendemos a cultura em seu conceito mais amplo, conscientes da sua transversalidade com as áreas ambiental, tecnológica, educacional, social, saúde e de direitos humanos. Além disso, sabemos que a cultura tem dois aspectos que devem ser considerados. Por um lado, como afirma Sérgio Miceli, “sua qualidade de instrumento de comunicação e conhecimento responsável pela forma nodal de consenso, qual seja o acordo quanto ao significado dos signos e quanto ao significado do mundo” (Miceli, 2005:VIII). Por outro, sabemos que a cultura instituída e os sistemas simbólicos são instrumentos de poder, que legitimam a ordem vigente.

Redes culturais, por sua vez, são modos de a sociedade interagir por meio das tecnologias de informação e comunicação. Os indivíduos compartilham ideias, produtos, projetos e trabalhos, ou seja, o capital simbólico e cultural. Na Amazônia, a rede cultural, interativa e colaborativa que integra os movimentos artísticos e culturais no sudeste paraense não é unicamente informacional. O acesso dos usuários a essas tecnologias na região Carajás é muito precário e em muitos lugares inexistente. Mesmo assim, o formato misto da rede – a distância e presencial – promove o fortalecimento da autonomia, uma vez que reúne grupos e estimula a criação e a (re)ativação de associações culturais em prol do fomento da produção, da formação e do aperfeiçoamento artístico dos agentes produtores de bens simbólicos.

O campo artístico e cultural no município de Marabá, embora colaborativo, apresenta desigualdades – afinal, como nos lembra Bourdieu (1997), mesmo quando há relações estruturadas num dado campo, ainda assim há dominados e dominantes. Isso porque as relações de força entre os participantes são desiguais e individuais e, além do mais, os indivíduos ou grupos que participam de um campo sempre estarão predispostos a medir forças, a fim de se posicionarem melhor dentro dele.

Desde 1998, começaram a surgir condições sociais e produtivas para o campo cultural marabaense ir além de suas fronteiras. É necessário perceber como estão posicionados nesse processo os agentes (artistas, grupos artísticos – dança, teatro, música, performance –, ativistas, gestores e produtores culturais e grupos informais), quais leis regem o campo e como funciona sua autonomia. É indispensável considerar que a estrutura tecida em rede, descrita anteriormente, possi-

bilita a ampliação desse campo, apesar de ser dependente das áreas econômica e política.

A atuação do Gam na cena artística e cultural no sudeste do Pará busca fortalecer a autonomia do campo cultural. Trabalhamos com a circularidade de projetos, ideias e produção de bens simbólicos, bem como com a reversibilidade das relações de produção e do consumo cultural. Isso implica promover os agentes a protagonista das mudanças históricas – locais e regionais –, possibilitando ainda a ampliação do capital cultural, social, artístico, econômico e político.

O que se percebe é que a desigualdade característica de um campo como esse acaba sendo elemento de força dinâmica. Uma contínua relação de força e a disputa entre interesses conflitantes atuam para transformar ou conservar a estrutura oferecida. Portanto, fatores externos – econômicos e políticos – não podem explicar um campo artístico e cultural como o do sudeste paraense; é preciso compreender as forças peculiares e conflitantes que promovem a autonomia desse campo. Os agentes dividem, para usar uma terminologia bourdieuriana, as “forças invisíveis objetivas” da estrutura simbólica. Podemos afirmar que, nos últimos anos de lutas e conquistas, o Gam agregou capital social e simbólico, de modo que hoje é uma estrutura dominante da ação artística e cultural no sudeste paraense.

Desse modo, os artistas que se inscrevem como usuários da estrutura do Galpão se veem dependentes da instituição. Um desafio hoje é mostrar que os agentes que participam de ações formativas, discursivas, executivas e elaborativas devem se associar ao Gam para usufruir da estrutura oferecida, mas esta não deve se tornar estruturante de suas vidas profissionais. Um segundo desafio é

comprometer os realizadores ainda mais com a generosidade, a colaboração e o compartilhamento, de modo a promover e tonificar os nós da rede cultural. Que ajam não como concorrentes, mas como pontos estratégicos de permanência contínua.

A estratégia do Galpão, portanto, foi focar no fortalecimento da autonomia dos agentes. Os produtores de bens simbólicos, à medida que seus trabalhos passam a fazer parte do campo intelectual, conquistam sua autonomia e, por conseguinte, passam a ocupar posições na classe dominante (Bourdieu, 2005). Portanto, a experiência de fomento acaba por aumentar o status dos produtores no campo intelectual e, em consequência, o desejo e o poder de reivindicar o fomento à sua produção, à formação e aperfeiçoamento artístico e ao fortalecimento da política cultural de apoio às redes sociais. Essa atitude reivindicadora tende a se naturalizar e se transforma no próprio habitus da classe (Bourdieu, 1984).

Exemplo dessa atitude vem de um grupo de participantes residentes em seis dos municípios beneficiados pela Rede Carajás de Cooperação Cultural, que vem respondendo mais rapidamente à proposta. As conexões estabelecidas com outros atores e redes sociais atuantes em nível estadual e nacional vêm ampliando o número de ações e contribuindo significativamente com a experiência. Os mais atuantes são os Pontos de Cultura do Pará, a Rede Amazônica de Protagonismo Juvenil, a Rede Brasileira de Arte-educadores, a Ação Griô da Amazônia, o Instituto Transformance, a empresa Tallentus Amazônia, Redecom de Comunicação e Cultura. E esse protagonismo foi exporto pelo GAM em rodas de diálogo internacional sobre cultura e educação transformadora, com relato de experiências no Fórum Social

Mundial, em 2009, e no Congresso Mundial IDEA 2010, “Viva a Diversidade Viva: abraçando as artes de transformação”, realizado pela Rede Brasileira de Arteducadores e pela Associação Internacional de Drama/Teatro e Educação em julho de 2010, na cidade de Belém, Pará.

A sustentabilidade como meio do desenvolvimento

Sustentabilidade é um conceito sistêmico, relacionado à continuidade dos aspectos econômicos, sociais, culturais e ambientais da sociedade humana. O termo sustentável vem do latim *sustentare*, que quer dizer defender; favorecer, apoiar; conservar, cuidar. Sustentabilidade é um meio de configurar a civilização e a atividade humana para que os membros da sociedade tenham as necessidades atendidas e sejam capazes de expressar seu potencial. Sustentabilidade, diz Franco (2008), é a disposição de um sistema para se modificar conforme as circunstâncias.

Não é possível alcançar a sustentabilidade de maneira isolada, por isso a teoria das redes interativas colaborativas é importante, uma vez que é somente em redes que se pode ser sustentável (Franco, 2008). Porém, para ser sustentável é primordial que se desenvolva o *habitus* de rede, isto é, “ser sustentável significa também ser capaz de mudar o próprio programa de adaptação, quando a situação o exige” (Franco, 2008:25). Significa, logo, dar continuidade ao patrimônio histórico, artístico e cultural, preservando a memória e promovendo a adaptação cultural em meio à contínua mudança social.

Com a expansão das políticas de inserção que apoiam as propostas gestadas pelas demandas locais, o Galpão de Artes de

Marabá passou a se preocupar com a sustentabilidade desse crescimento, a fim de que as potencialidades de expansão (mudança quantitativa) não ocorressem em detrimento do desenvolvimento (mudança qualitativa). Foi por isso que o Gam partiu para a experiência do formato de rede, certo de que “nem tudo que cresce é sustentável: só é sustentável o que se desenvolve continuamente” (Franco, 2008:49). O Gam como um dos nós mais fortes conectados a diferentes experiências que se (inter)cruzam na rede cultural, deve trabalhar para que na rede haja codesevolvimentos interdependentes, uma vez que, conforme Franco (2008), só se desenvolve quem promove o desenvolvimento do meio em que está inserido.

O desenvolvimento é sempre humano e social. Por extensão, pode-se dizer que a sociedade em rede só se transforma em comunidade sustentável quando consegue constituir ambientes favoráveis ao desenvolvimento mais importante à essência da pessoa: o legado humano e social. As pessoas em rede se sustentam e não desaparecem, interagem e se regulam:

[...] quanto mais padrões de organização em rede (distribuída) e modos de regulação (democráticos) estiverem presentes, maiores serão as chances de uma organização não apenas crescer, mas se desenvolver” (Franco, 2008:50).

Portanto, o desenvolvimento deve ser tanto econômico quanto do capital social, que nesse caso implica também o capital simbólico. O Gam consegue criar ambientes favoráveis à expansão da arte e da cultura, melhorando as condições sociais dos agentes, cultivando também ambientes sociais cooperativos, ou seja, capital social.

Considerando a sustentabilidade do processo de formação da rede cultural na Amazônia, pode-se observar que o capital cultural acumulado entre o período de 2005 a 2010 foi significativo e que as respostas ao crescimento cultural favoreceram o envolvimento de órgão público e privado, o que ajudou a consolidar a proposta da Rede Carajás de Cooperação Cultural. É mister salientar que esse foi um período em que se enriqueceu a interatividade coletiva, tanto de modo presencial como por meio da conectividade das redes sociais.

Nota-se que, à medida que o processo de interatividade e conectividade se fortalece, cresce o capital cultural e social, um dos pilares da sustentabilidade das ações. Os participantes mais envolvidos tornam-se protagonistas de ações locais, gerando um fluxo nas relações com outros atores em redes regionais, contribuindo no processo de consolidação da proposta de integração regional para o desenvolvimento cultural.

Para concluir, queremos ressaltar alguns fatores que, acreditamos, foram essenciais para o sucesso, até o presente momento, do Galpão de Artes de Marabá e da Rede Carajás de Cooperação Cultural. Um primeiro fator é a credibilidade da instituição junto às comunidades envolvidas, construída em mais de uma década. Além disso, a capacidade de articulação de parcerias governamentais e não governamentais atrai iniciativas culturais de renome estadual e nacional. Isso possibilita, gradativamente, que os grupos da região se conectem com outros artistas e novas redes sociais.

Outro fator crucial é a diversidade das ações, que conseguem atender a expectativas individuais e coletivas distintas, ampliando o grupo de pessoas beneficiadas. Essa experiência estimula

novos atores a construir suas próprias alternativas a partir do conhecimento da realidade. Hoje, já contamos com a cooperação voluntária de quinze participantes, que se distribuem entre São João do Araguaia, Marabá, Canaã dos Carajás, Parauapebas, Itupiranga e Palestina do Pará.

É importante ressaltar que o trabalho da Rede Carajás de Cooperação Cultural se encontra em uma fase embrionária, e a metodologia utilizada para medir e avaliar os seus resultados vem sendo construída junto com os atores mais envolvidos.

Referências

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 6ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

D'OREY, C. "Construtivismo". In: GOODMAN, N. *Modos de fazer mundos*. Trad. António Duarte. Portugal, ASA, 1995. p. 5-29.

FRANCO, A. *Escola de redes: tudo que é sustentável tem o padrão de rede: sustentabilidade empresarial e responsabilidade corporativa no século XXI*. Curitiba, ARCA – Sociedade do Conhecimento, 2008.

MICELI, S. "A força do sentido". In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 6ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

MINTZBERG, H. "A criação artesanal da estratégia". In: MONTGOMERY, C. A.; PORTER, M. E. *Estratégia: a busca da vantagem competitiva*. Rio de Janeiro, Campus, 1998. p. 3-36.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e
impresso na gráfica Imos em 2012 com arquivos
fornecidos pela Funarte.

Organizadores

Ana Vasconcelos e Marcelo Gruman

José Márcio Barros

Juana Nunes

Clayton Daunis Vetromilla

Caroline Brito de Oliveira

Gustavo Tomé Wanderley

Jussara Pinheiro de Miranda

Franciele Filipini dos Santos

José Maurício Dias

Aline Cântia Corrêa Miguel

Luiz Carlos Lopes Dinuci

Christina Streva

Gyl Giffony Araújo Moura

Melissa Lima Caminha

Deíze Almeida Botelho

Alexandre Silva dos Santos Filho