



BOLETIM

OBSERVATÓRIO

da diversidade

CULTURAL

DIVERSIDADE CULTURAL, POLÍTICAS CULTURAIS E GESTÃO

V77, N.02.2018 - MARÇO / ABRIL 2018

ISSN 2526-7442



ICMS - MG

LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA

CULTURA - FAZENDA

CA: 0592/001/2017

PATROCÍNIO

USIMINAS 

REALIZAÇÃO

OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL



Grupo de Pesquisa
Observatório da
Diversidade Cultural

PARCEIROS

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS 
Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu Mestrado em Artes



Instituto Cultural
USIMINAS 



INCENTIVO

 CULTURA

 **MINAS
GERAIS**
DIÁLOGO EQUILÍBRIO TRABALHO

OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL

BOLETIM DO OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

Diversidade Cultural, Políticas Culturais e Gestão

SUMÁRIO

05 EDITORIAL

06 EDITAL DE INSCRIÇÃO PARA A PRÓXIMA EDIÇÃO

09

CONTORNOS SOBRE O CAMPO DE PESQUISA EM DIVERSIDADE CULTURAL

Marcelo Augusto Santos e Carolina Costa

17

POR UMA VISÃO HUMANA DO PATRIMÔNIO: REPENSANDO O CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL DE SABARÁ/MG

Rafael Boeing e Graziela Costa

26

DIVERSIDADE CULTURAL E CIDADANIA, A PARTIR DO ESTUDO DO RECONHECIMENTO DE BENS COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

Gabriel Cid

35

PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E IDENTIDADE: O DISCURSO DO GRAFITE NO ESPAÇO URBANO

Everton Tolves

43

OS CANTOS DIVERSOS DA CIDADE: MÚSICA E PREGÕES EM BELÉM- PA

Cincinato Marques Júnior e Aline Machado

51

JONGO: ENTRE A ANCESTRALIDADE E O DIVERTIMENTO

Iran Conceição

59

DIVERSIDADE NA MÍDIA E O DIREITO DE ANTENA PARA MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA AGENDA PARA O BRASIL

Theófilo Rodrigues

68

A DIVERSIDADE NAS POLÍTICAS DE REGULAÇÃO PARA A EXIBIÇÃO DO CINEMA FRANCÊS

Gabriela Andrietta

77

DIVERSIDADE CULTURAL E LEIS DE INCENTIVO OU ALICE E O SORRISO DO GATO

Verônica Diaz Rocha

85

O CARNAVAL DE RUA SÃO PAULO É UMA FESTA

Vinícius Teixeira

93 SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

94 SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

95 SOBRE O BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

97 ERRATA

Editorial

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural apresenta nesta edição dez textos selecionados a partir de seu edital de chamamento para publicação. Iniciativa inédita na trajetória do ODC, o edital recebeu inscrições de diferentes estados do país e com significativa qualidade analítico-reflexiva. É, portanto, uma satisfação compartilhar com nossos leitores, abordagens que resultam tanto de pesquisas e estudos, mas também de ações práticas e comprometidas com a defesa da diversidade.

Sob o tema Diversidade Cultural, Políticas Culturais e Gestão, os textos apresentados neste boletim discutem questões relacionadas a políticas para as artes e patrimônio material e imaterial, gestão pública, fomento, informações e financiamento da cultura.

A quantidade e a qualidade dos textos submetidos indicam que os estudos e pesquisas sobre a Diversidade Cultural mobilizam um contingente crescente de professores, pesquisadores, gestores culturais, educadores e artistas que, sob diferentes chaves conceituais e metodológicas, desenvolvem trabalhos de qualidade e comprometidos com a sua proteção e promoção.

Aproveitamos para informar e solicitar o compartilhamento do edital para a próxima edição do Boletim, que já se encontra aberto e pode ser acessado nesta publicação ou no site do ODC (<http://observatoriodadiversidade.org.br>).

As inscrições estarão abertas até 20 de junho de 2018 e o tema será Diversidade Cultural e Educação.

Desejamos boa leitura e reflexão.

José Márcio Barros e Plínio Rattes.

CHAMAMENTO PARA PUBLICAÇÃO DE TEXTOS 2018

BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

ISSN 2526-7442

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) abre Edital de chamamento para publicação de textos, artigos, entrevistas e reportagens em seu Boletim para o ano de 2018. O Boletim ODC é uma publicação virtual de periodicidade bimensal, na qual pesquisadores envolvidos com a temática da diversidade cultural refletem sobre a complexidade do tema em suas variadas vertentes.

O tema da próxima edição será Diversidade Cultural e Educação. O prazo máximo para a inscrição é até 20 de junho de 2018.

Para submissão os interessados devem seguir as orientações abaixo:

Inscrição

1. Serão aceitos textos redigidos em português, espanhol, inglês ou francês e enviados em arquivo Word (.doc ou .docx), em fonte Arial 11, espaçamento 1,5 margem normal (em citações e tabelas utilizar fonte Arial 10 e espaçamento 1,0) e sem espaço entre os parágrafos;

2. O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta;
3. A identificação do (s) autor (es) deve vir abaixo do título, à direita, em itálico. A nota de rodapé apresentar os respectivo(s) e-mail(s) e dados autorais em até três linhas de cada autor do texto;
4. Após o título e identificação do(s) autor (es), apresentar resumo do texto, em até cinco linhas;
5. As citações diretas e indiretas devem ser realizadas no próprio texto, seguindo sistema autor-data, como nos exemplos: segundo García Canclini (1990, p. 76) ou após a citação (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 76).
6. As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT;
7. Informar os créditos das fotos e imagens, se houver;
8. Os textos devem ter até cinco laudas, incluindo as referências bibliográficas;
9. Salvar o texto com a seguinte nomenclatura: BOLETIM ODC_ NOME DO AUTOR.
10. Enviar o texto para o e-mail odc.boletim2018@gmail.com, até o dia 20/06/2018. O assunto do e-mail deve repetir a mesma nomenclatura do texto anexado (BOLETIM ODC_ NOME DO AUTOR).

Critérios de avaliação

Cada texto será analisado à cega por dois pareceristas que considerarão os seguintes critérios para avaliação:

1. Adequação do texto ao tema do boletim;
2. Capacidade de articulação do tema com a questão da Diversidade Cultural e suas variadas facetas;
3. Originalidade e qualidade analítica;
4. Clareza, coerência, estilo e gramática;
5. Atendimento aos itens 1 a 10 do tópico Inscrição.

Informações gerais

1. Os textos podem ser ensaísticos, entrevistas, reportagens e resenhas de livros adequadas à temática da Diversidade Cultural;
2. Os textos devem ser inéditos, admitindo-se trabalhos publicados em Anais de eventos;
3. Cada texto pode ter até três autores e cada autor pode inscrever até dois textos por bimestre/temática;
4. Os textos publicados e as referências citadas são de inteira responsabilidade de seus autores;
5. Ao submeter o texto, o(s) autor (es) autorizam sua publicação, bem como o download e compartilhamento, desde que se atribua crédito de autoria e para fins não comerciais.

BELO HORIZONTE, 21 DE MAIO DE 2018.

CONTORNOS SOBRE O CAMPO DE PESQUISA EM DIVERSIDADE CULTURAL

Marcelo Augusto de Paiva dos Santos

Carolina Costa

O presente texto tem como intuito iluminar aspectos sobre o campo da pesquisa em diversidade cultural no Brasil, a partir de suas múltiplas entradas acadêmico-científicas. Parte do objetivo central de promover uma visão panorâmica sobre os artigos de maior disponibilização nacional no país e, por isso mesmo, com grande potencial de impacto na geração de novos conteúdos de investigação. Aventa-se, portanto, a possibilidade de identificar traços que tragam à tona suas características mais específicas e simbólicas. Assim, buscamos em uma das principais bases de indexação e organização científica de artigos, a Web of Science, fontes informacionais que possam ajudar nessa empreitada. O que se segue, portanto, neste texto, é a exposição de explorações, ainda preliminares, que julgamos ser de interessante análise para os participantes do debate sobre diversidade cultural no país.

Conhecida por hospedar também as bases Scielo Citation Indexes (Science Citation Index, Social Science Citation Index, Arts and Humanities Citation Index), e organizada pelo Institute for Scientific In-

formation, a Web of Science é uma das melhores ferramentas latino-americanas e também globais para o estudo de bibliografias textuais e registro de contribuições nos mais diversos campos de pesquisa. Na base, é possível localizar, rapidamente, uma quantidade enorme de artigos e outras publicações, organizadas por filtros e por escalas de diferentes tipos de metrificação científica. É, por exemplo, a partir dela, que podem ser gerados e calculados fatores de circulação de publicações em periódicos nacionais e internacionais, a partir dos quais abre-se uma possibilidade de diagnóstico de impacto; o que facilita também, por consequência, a análise de comportamento de campos emergentes de pesquisa na estrutura científica das múltiplas áreas de conhecimento. A Web of Science, nesse sentido, interopera com as coleções Scielo, sendo a biblioteca mais avançada de compilações de seus materiais típicos, os artigos científicos. É relevante pontuar que todas as revistas científicas brasileiras, por exemplo, para atingirem a nota A1 do sistema Qualis, necessitam ser aprovadas pela própria base Scielo antes. Assim, compreender todos essas indexações de artigos em um só portal, com conexões e associações internacionais, é de grande importância para quem estuda a própria produção de conhecimento no Brasil. Disponibilizada pelo Portal Capes, parece-nos, portanto, que mergulhar sobre seu domínio significa ter acesso aos movimentos mais difusos que operam no universo da pesquisa acadêmico-científica, que, inclusive, organizam o “agenda setting” de diferentes campos de investigação. Cientes de seu potencial, exploramos suas bases com a seguinte pergunta em mente: quais são os temas mais recorrentes sobre o campo de pesquisa em diversidade cultural no Brasil e como se relacionam entre eles, a partir desse foco narrativo?

Objetivos como esse não se exaurem de forma simples e essa não é nossa intenção. Com isso em vista, decidimos operar a base, manualmente, pretendendo produzir um possível corpus textual que desse conta, mesmo com suas múltiplas limitações, de agregar uma cesta de artigos com boa visibilidade e com potencial de impacto, que pudessem ser entendidos como uma das possíveis e também interessantes narrativas sobre o campo de pesquisa em diversidade cultural no país. Detalhamos, portanto, nossa empreitada passo a passo.

Uma vez logados no site da Web of Science, exploramos sua rica ferramenta de busca, com o intuito de montar uma cesta substancial dos múltiplos artigos que conformam o campo da diversidade cultural. Nossos buscadores, ou “filtros” de pesquisa para a coleta dos artigos foram os seguintes: (i) todos incluídos nas bases Scielo Citation Index, a partir do recorte de todas as coleções internacionais e em seguida a partir da coleção brasileira; (ii) desde 1997 (entrada mais antiga disponível pelo sistema, sendo que é de grande importância pontuar que as bases Scielo começam a operar na Web of Science na virada do milênio, de forma que as quantificações mais expressivas começam a se dar a partir dos anos 2000, 2001 e 2002); (iii) que possuíssem em seu abstract, ou no seu título, ou como palavra-chave, a palavra “diversidade” ou “diversidades” distante de no máximo três palavras do radical “cultura”, em suas múltiplas formas, como “cultural” ou “culturais”. Nossa intenção era localizar todos os artigos indexados nessa riquíssima base de informação científica que refletissem a discussão mais específica sobre o tema da diversidade cultural.

Os resultados levantados foram robustos: identificamos trezentos e catorze (314) artigos publicados positivos à busca em periódicos hospedados pelas múltiplas coleções da Scielo, como a base portuguesa, brasileira, colombiana, entre outras. Desses, duzentos e três (203) são artigos hospedados na coleção de periódicos brasileiros, a partir da Coleção Scielo Brasil (uma das mais bem estruturada entre as bases). A ideia que nutriu nossa intenção foi a mais simples possível: identificar uma cesta, não com a maior quantidade possível de artigos das bases Scielo Indexes, mas com uma quantidade razoável de artigos que dessem positivo para os buscadores que preliminarmente selecionamos. Importante ressaltarmos que tais números não exaurem, nem de perto, a possível enorme quantidade de artigos que versam sobre o tema aqui abordado. Entretanto, nossa aposta é de que tal corpus textual indica, sumariamente, possíveis informações mais sintéticas e mais sancionadas acadêmica e cientificamente, entre os demais pares do campo, que auto-observam e autosistemizam a área de investigação. Apresentamos, nesse sentido, o desenho de uma rede que pode gerar novas formas para qualificarmos o debate brasileiro sobre o tema da diversidade cultural. O grafo abaixo se refere aos usos de palavras-chave, com coocorrência de no mínimo três vezes nessa cesta nacional, das palavras autoindexadas pelos próprios publicantes para sintetizar os conteúdos dos artigos positivados pelos nossos buscadores.

Segue, portanto, um primeiro mapeamento extraído da base, a partir da visualização disponível pelo software VOSViewer, responsável por metrificar panoramas científicos nas mais distintas bases internacionais de publicação científica¹.

¹ As palavras estão em inglês porque é parte da política da Scielo que os artigos brasileiros sejam também indexados em língua inglesa, para sua internacionalização. Assim, o VOSViewer lê as indexações nesse formato linguístico, previamente informado pelo próprio autor da pesquisa.

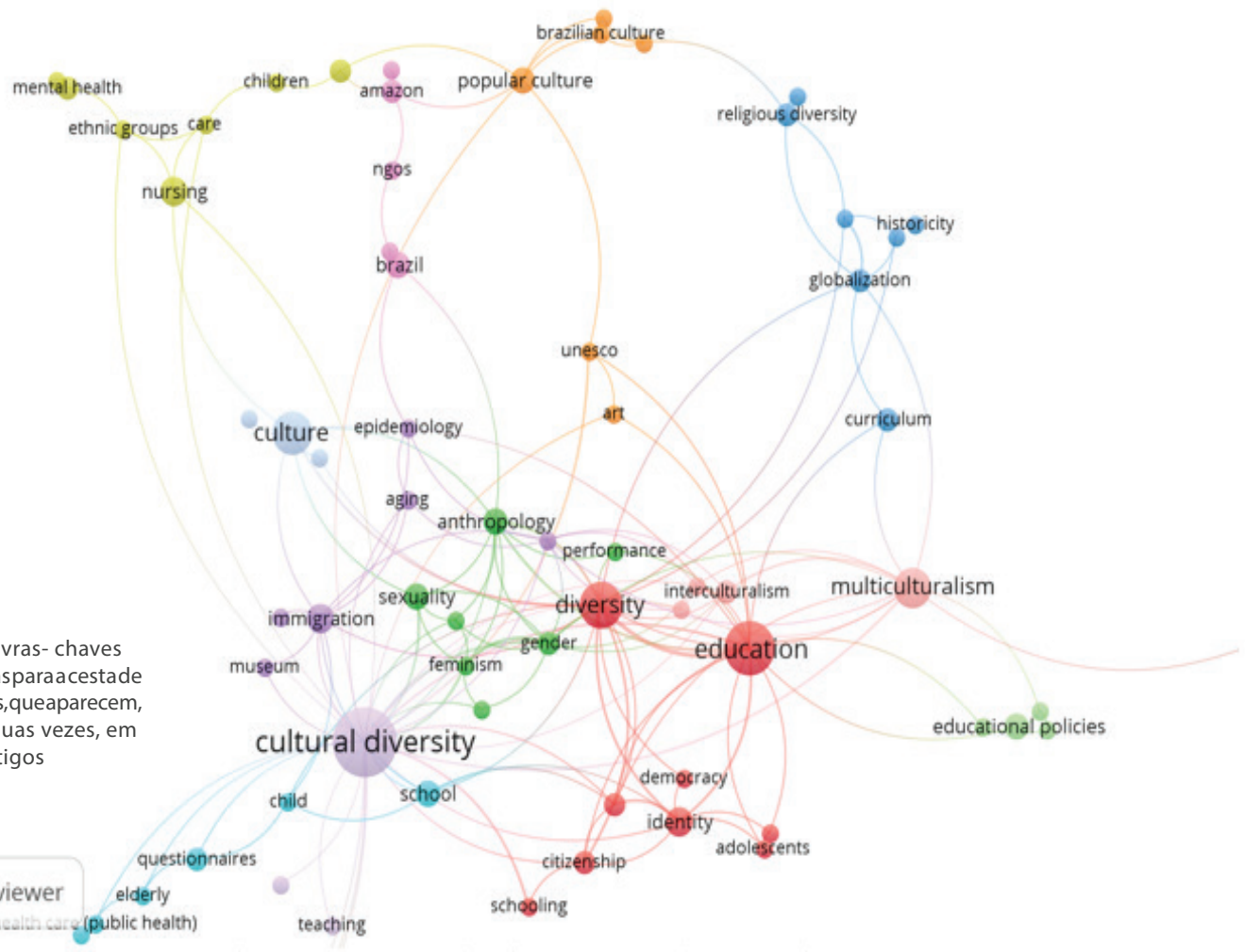


Figura 1: Palavras-chaves autoindexadas para a base de pesquisadores, que aparecem, no mínimo, duas vezes, em diferentes artigos

O grafo acima tem como intuito fornecer um primeiro retrato frouxo sobre as principais palavras acionadas pelos pesquisadores que publicam na base Scielo, a partir da busca ampla realizada. O tamanho da bola representa a quantidade de vezes que a palavra foi usada, distribuída entre os textos analisados e as cores representam palavras que coocorreram em mesmos artigos. Busca-se pincelar os principais objetos que recortam o tema, fornecendo novas informações que qualifiquem novas empreitadas similares a ela.

Percebe-se, a partir da imagem, que os temas da “diversidade cultural”, “educação” e “multiculturalismo” foram os termos mais utilizados, em diferentes artigos, dentro do período de 1997 até os dias de hoje, completando um pouco mais de vinte anos. No eixo maior sobre “diversidade cultural”, na paleta roxa, temas como “museu”, “imigração”, “envelhecimento” e “epidemiologia” se expressam com visibilidade. Um outro agrupamento de palavras, rotineiramente tomados como clusters, aparece em azul, no canto esquerdo da figura, compreendendo os temas de “envelhecimento”, “questionários” e “cuidados de saúde”. Aventamos a hipótese de que, por ser a saúde uma das áreas mais robustas de produção científica na esfera de investigação brasileira, em virtude dos múltiplos esforços em se consolidar uma política nacional de ciência e tecnologia no tema, tais termos refletem essa estrutura. “Cuidado” e “saúde mental”, em outro cluster, de cor amarela, também reforçam a hipótese.

Os temas “grupos étnicos”, “Amazônia” “ONGs” e o próprio vocábulo autorreferente “Brasil” também são dignos de nota. Em um cluster laranja, “cultura popular”, “cultura brasileira”, “unesco” e “arte” qualificam outra narrativa de alcance semântico, conforme indicado. Os vocábulos “diversidade”, “educação”, “democracia”, “identidade”, “adolescentes”, “cidadania” e “escolaridade” parecem reforçar o ramo dos estudos em diversidade cultural preocupados especificamente com temas políticos e educacionais. Em um cluster verde escuro, mais ao centro, uma nova sugestão de linha de pesquisa: “gênero”, “feminismo”, “sexualidade”, “antropologia” e “performance” aparecem,

qualificando um debate mais centrado na tríade antropologia, sexo e gênero. Por fim, em um cluster azul claro, mais deslocado para o canto superior direito, temas como “diversidade religiosa”, “globalização”, “historicidade” e “currículo” surgem, indicando outras fronteiras, notadamente a partir de temas mais gerais da sociedade, como a religião. “Interculturalidade”, “políticas educacionais” e “ensino” também aparecem em posições difusas.

Acreditamos que novos estudos podem confrontar tais resultados, com intuito de compreender melhor não somente a recorrência dessas palavras-chave, mas, também, a estrutura de apoio à investigação acadêmica nesses temas. Uma possível associação com as políticas científicas de incentivo nas distintas áreas aplicadas, como Educação, Saúde e Proteção das Minorias pode trazer novos elementos, evidenciando melhor o espaço de disputa, colaboração e competição que tais temas possam apresentar, quando entendidos dentro da lógica de produção, incentivo e distribuição dos artigos científicos. Outras redes podem ser geradas, tais como a rede de recorrência de autores e obras, demonstrando espaços utilizados por teorias e metodologias, conceituando qualitativamente quais recursos e capitais são mobilizados nos estudos desses diferentes objetos e linhas de pesquisa. Convidamos todos e todas para que essa agenda seja investigada e que novos voos possam explorar o tema da diversidade cultural, pois, certamente, outras questões e mais horizontes podem dela se desdobrar.

Referências

HALL, S. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

Miglievich-Ribeiro, A. et al (2017). **Cultura, crítica e democratização: o estado da arte dos Estudos Culturais.** Revista Brasileira de Sociologia, 5 (11), 142-164.

Newman, J. **The structure of Scientific Collaboration networks.** Santa Fe Institute, 2000.

Nogueira, G.A., Nogueira, A. **O campo do patrimônio cultural e a história: itinerários.** Tempos Históricos, Vol. 20, p.241-271, 1o Semestre de 2016.

Ortiz, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

Van Eck, N. J., & Waltman, L. (2010). **Software survey: VOSviewer, a computer program for bibliometric mapping.** Scientometrics, 84(2), 523-538.

Romanci, R. **O que é uma citação? A análise de citação na ciência.** Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 20-35, julho/dezembro 2010.

Scullion, A. E García, B. **What is cultural policy research?** International Journal of Cultural Policy, Vol. 11, No. 2, 2006.

POR UMA VISÃO HUMANA DO PATRIMÔNIO: REPENSANDO O CONSELHO DELIBERATIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL DE SABARÁ/MG

Rafael Antônio Motta Boeing

Graziela Elem Ferreira Costa

Habitada atualmente por cerca de 130 mil habitantes, Sabará é a “cidade histórica” mais próxima da capital mineira, situada a pouco mais de 13 quilômetros do Centro de Belo Horizonte. Pensar sobre Sabará geralmente nos leva a rememorar um passado intenso, expressivo, pujante, que nos convoca através de um riquíssimo acervo histórico, artístico e cultural, formado por suas ruas e casarões do período colonial, suas igrejas e capelas nas três fases do estilo Barroco, seu imaginário popular manifestado por meio de lendas, causos, festas, religiosidade, arte e artesanato etc. Esse acervo, porém, não direciona nosso olhar apenas para o passado, mas nos impõe uma série de questões relativas ao futuro.

O município de Sabará vem trabalhando em prol da implementação de políticas municipais para a salvaguarda de seu patrimônio cultural desde pelo menos o ano de 1991. Essa data constituiu um marco histórico da formulação dessas políticas, uma vez que, nela, dois instrumentos legais fundantes, vigentes até hoje, foram publicados: a Lei Municipal nº 423/1991 e o Decreto nº 217/1991. A primeira es-

tabeleceu a proteção de bens culturais e naturais dotados de valor histórico, artístico, filosófico ou científico, assegurada pelo mecanismo de tombamento na esfera municipal, enquanto o segundo veio instituir o Conselho Consultivo Municipal do Patrimônio Cultural e Natural de Sabará, determinando-lhe a quantidade de membros, sua forma de nomeação, a duração dos mandatos, a estrutura organizativa e atribuições específicas. Somente em 1998, porém, é que os instrumentos em questão começaram a gerar seus primeiros efeitos. A nomeação dos primeiros membros, a lavragem da primeira ata e a inscrição dos primeiros tombamentos do Conselho Consultivo do Patrimônio é datada desse ano. Cumprindo o Decreto nº 217/1991, o Conselho foi formado por sete membros efetivos e seus respectivos suplentes, designados pelo então prefeito, por sua “reputação ilibada e competência em assuntos compreendidos nos objetivos” da Lei nº 423/1991. Nos anos imediatamente subsequentes à sua ativação, o Conselho estudou, propôs e aprovou (por meio da homologação do Chefe do Executivo) o tombamento de dezenas de bens culturais do município, com destaque para aqueles inseridos no território de sua sede e que, dotados de valor histórico, ainda não haviam sido tombados em nível federal ou estadual.

Cabe destacar que esses efeitos foram resultados não apenas da legislação municipal, mas de um programa do governo estadual: o ICMS Cultural. Lançado pela Lei Estadual nº 12.040/1995 ou Lei Robin Hood, o programa do ICMS Cultural se tornou então um dos principais indutores da adoção de políticas municipais direcionadas ao patrimônio no estado de Minas Gerais. Na medida em que estipulou a redistribuição de uma parcela do Imposto sobre Operações relativas

à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviço (ICMS), com base em critérios de preservação dos bens culturais e naturais de cada município, o programa veio para incentivar diversas Prefeituras a desenvolverem ações de patrimonialização de bens culturais em nível municipal, sobretudo por meio da atuação de conselhos gestores das políticas do setor. Embora o ano de 1995 tenha sido o marco inicial, o programa obteve sua regulamentação básica somente em 1996 e 1997. Nessa regulamentação, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) – órgão responsável por orientar os municípios em suas ações preservacionistas – definiu a existência de “Planejamento e Política Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural” como importante atributo de pontuação dentro do programa. Tal atributo seria comprovado não apenas com a criação e manutenção de uma legislação municipal ou de uma equipe técnica específica, mas também dos referidos conselhos.

No seu intuito de potencializar “os resultados do processo descentralizador através do incentivo financeiro à execução de ações locais” (CRUZ e SOUZA; MORAES, 2014, p.133), as regulamentações do programa do ICMS Cultural puseram os conselhos em destaque como uma parte fundamental da configuração da política cultural local. Sendo assim, sua existência assumiu o papel de modelo de ação do IEPHA no sentido de municipalizar as políticas patrimoniais. Nas palavras de Luciana Christina Cruz e Souza e Nilson Alves de Moraes “a existência dos conselhos concretiza um programa de municipalização das políticas [...], tendo os conselhos a função de possibilitar a participação da sociedade na configuração das políticas” (2014, p.137).



Imagem licenciada CC/ Daniele Febel

Um dos documentos responsáveis por consolidar essa diretriz do programa foi a Resolução nº 01/1997, a qual repercutiu diretamente, justo sobre os trabalhos durante o ano de 1998, ocasião em que o Conselho Consultivo Municipal do Patrimônio Cultural e Natural de Sabará, enfim, foi posto em funcionamento. O município de Sabará, porém, se antecipou à determinação, pelo IEPHA/MG, da obrigatoriedade desse elemento da política cultural local, a qual ocorreu somente em 1999. Os primórdios de sua existência foram, inclusive, caracterizados por uma atuação bastante intensa dos conselheiros e de modo algum podem ser reduzidos a um mero reflexo do programa do ICMS Cultural, limitado ao cumprimento do protocolo exigido para a arrecadação da verba disponibilizada pela legislação estadual.

A década de 2000 representou um importante momento de transição, consolidação e amadurecimento das políticas de proteção do patrimônio do município de Sabará. Em 2005, por exemplo, o Conselho Consultivo do Patrimônio teve sua denominação alterada pelo Decreto Municipal nº 1.366/05, ganhando caráter deliberativo e adquirindo, com isso, uma nova função. O órgão não se limitaria mais à competência de assessorar o governo no processo de formulação das políticas em questão, respondendo consultas, propondo medidas, mas adquiria também o poder de estabelecer diretrizes para as mesmas políticas, bem como de aprovar recursos, orçamentos, planos, decidindo em instância final sobre várias questões importantes. Logo em seguida, em 17 de janeiro de 2006, o agora Conselho Deliberativo do Patrimônio elaborou o seu primeiro regimento interno. Em seu texto, as atribuições específicas do órgão, definidas inicialmente pelo Decreto nº 217/91 em número de 6 (seis), foram quadruplicadas, tornando-se 24 (vinte e quatro). Logo em seguida, no período entre 2007 e 2012, o município desenvolveu um novo inventário do patrimônio cultural, dessa vez abarcando as mais variadas categorias de bens e sendo orientado pela divisão territorial do município. Sendo assim, a cada ano, o trabalho de mapeamento, identificação e pesquisa foi empreendido em uma região diferente, partindo do Centro-Sede e depois envolvendo os bairros Paciência, Roça Grande e General Carneiro, a região do Arraial Velho, o distrito de Ravena, o bairro Siderúrgica e o distrito de Mestre Caetano, levantando em cada território não apenas as estruturas e conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, mas também os bens móveis, integrados, arquivísticos, arqueológicos e imateriais. A partir desse trabalho, os olhares do Conselho Deliberativo do Patrimônio

foram cada vez mais se voltando também para os bens culturais localizados fora da sede do município, levando-o a reconhecer vários deles também pelos mecanismos do tombamento e do registro.

Como já foi dito, o Regimento Interno do Conselho foi elaborado em 2006, logo em seguida à publicação do decreto que o atribuiu função deliberativa. No entanto, embora tenha feito uma significativa reforma nas atribuições do órgão colegiado, seu texto ainda se espelhava bastante no decreto fundante de 1991, sobretudo no que se refere à composição e representação, mantendo-se, nesses aspectos, bastante insuficiente. Estabelecendo tão-somente a quantidade de membros efetivos e suplentes, o Regimento Interno não determinava vagas por órgão, setor ou território e tampouco obrigava a paridade entre representantes do poder público e da sociedade civil. Pelo contrário, deixava a escolha da composição do Conselho a cargo (e à mercê) do prefeito municipal, responsável pela nomeação dos conselheiros, permitindo que este definisse livremente os critérios de seleção. Em função disso, a nomeação raramente ocorreu de forma mais democrática, através de eleições, por exemplo, mas sempre por meio de indicações feitas pelos gestores públicos ou pelos próprios conselheiros previamente nomeados, recaída sobre profissionais de “notório saber” ou não. Essa condição trazia sempre o risco de que o Conselho se tornasse, a cada mandato, um órgão meramente reprodutor e corroborante das demandas, vontades e projetos do governo vigente, além de manter uma dinâmica cada vez mais excludente, na qual apenas determinados atores conseguissem mobilizar interesses e se organizar politicamente, fazendo predominar suas escolhas referentes ao patrimônio a ser preservado.

Em 2017, porém, um novo Regimento Interno foi estabelecido. Diante da amplitude, diversidade e complexidade dos patrimônios existentes nos vários territórios do município de Sabará, houve um acordo entre os conselheiros sobre a necessidade de possibilitar que uma gama cada vez maior de atores se fizesse presente nas reuniões do Conselho, vindo representar os variados interesses, demandas e perspectivas a respeito do patrimônio no município. Com base nesse pensamento, os conselheiros realizaram três alterações fundamentais no texto do antigo Regimento Interno. Primeiro, o quadro do órgão colegiado foi ampliado de 7 (sete) para 10 (dez) membros, a serem dispostos em uma composição necessariamente paritária entre poder público e sociedade civil, justificado pela ideia de que “com essa nova estrutura o Município obterá maior representação territorial, incluindo seus bairros e regiões periféricas” (SABARÁ, 2017). Segundo, a representação de órgãos, setores e territórios foi determinada em vagas específicas – quatro delas para Secretarias Municipais, uma para a Câmara Municipal, uma para as Paróquias do Centro Histórico, uma para a Cultura Popular, Tradicional e de Matriz Africana e três para os distritos de Ravena, Mestre Caetano e Carvalho de Brito. Nesse quesito, o principal avanço se referiu justo à representação territorial. Os conselheiros optaram por reservar três vagas específicas para essa representação, com o intuito de envolver lideranças de cada um dos distritos e, em longo prazo, contribuir para pautas, agendas e políticas não tão focadas sobre a sede. A representação setorial, por sua vez, ficou um pouco comprometida com a escolha, mas, de certo modo, recaiu justo sobre dois setores bastante opostos e independentes entre si – de um lado, a cultura erudita da arquitetura, artes plásticas e dos arquivos presentes nas igrejas do Centro

Histórico e, de outro, a cultura popular das festividades, das manifestações e dos ofícios recorrentes nas ruas e casas do Centro Histórico e todo o município. Terceiro, a escolha de membros para o Conselho foi subordinada a algumas regras, entre elas, a necessidade de que a designação de representantes da sociedade civil seja feita por meio da indicação das entidades diretamente relacionadas ao setor ou território (associações culturais ou comunitárias), ou através de eleições feitas junto à população diretamente afetada pela cadeira em questão (nas sedes das Regionais ou da própria Secretaria de Cultura).

A expansão das políticas municipais de patrimônio em Sabará – com destaque para aquilo que foi definido como atribuição de seu Conselho – trouxeram, sem dúvida, muitos benefícios, mas com eles vieram também novos problemas e desafios. Com base no princípio de que os conselhos de patrimônio devem ser ambientes constituídos por diferentes sujeitos com múltiplas experiências políticas (logo, com variadas concepções de mundo, demandas e crenças), consideramos que o novo Regimento Interno do Conselho em questão nos aponta um caminho bastante promissor para as políticas municipais de patrimônio, uma vez que contempla um maior número de segmentos da sociedade e, com isso, mobiliza forças para a salvaguarda de patrimônios que sejam representativos da diversidade cultural de Sabará:

Essa diversidade abarcada pelos conselheiros apontaria, em tese, para uma ampliação da participação da sociedade sobre as políticas de preservação, resultando em impactos mais amplos para todo o município. Nessa perspectiva, Luciana Tatagiba (2010)

afirma que os princípios que assentam as formações dessas arenas é que lhes atribui uma potência democratizante: seja por sua composição plural e paritária, pela natureza pública dos acordos ou por sua competência em interferir nas ações governamentais (CRUZ E SOUZA; MORAES; 2014, p. 137-8).

Referências

CHUVA, Márcia R. R. **Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 34, p. 147-165, 2011.

CRUZ E SOUZA, Luciana Christina, MORAES, Nilson Alves de. **Preservação do patrimônio em Minas Gerais: a “Lei Robin Hood” e os conselhos municipais de patrimônio**. Revista Sociais e Humanas. Santa Maria, v. 27, n. 2, 2014.

SABARÁ. **Legislação do Patrimônio Cultural do Município de Sabará**. Sabará: Prefeitura Municipal, 2017. Disponível em: <<http://www.sabara.mg.gov.br/>>.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 43-48, abr. 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/WAAgCm>>.

DIVERSIDADE CULTURAL E CIDADANIA, A PARTIR DO ESTUDO DO RECONHECIMENTO DE BENS COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

Gabriel da Silva Vidal Cid

Neste ensaio faço uma breve reflexão sobre o suporte teórico e conceitual que trabalhei em minha tese de doutorado, na qual discuti o processo de patrimonialização da capoeira (CID, 2016). Na tese, procurei compreender as políticas implementadas para a capoeira nos governos dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Esteve presente uma concepção de média duração para a análise das características da ideia de cidadania e as relações entre a capoeira e o Estado, desde o século XIX. Neste sentido, a reflexão considera as tensões presentes nas políticas para o patrimônio e a memória da violência com a qual o Estado tratou a capoeira. Para este ensaio, considerando o espaço previsto, pretendo trazer breves apontamentos conceituais e teóricos úteis para se pensar políticas culturais, numa perspectiva de atenção para com a diversidade cultural, considerando a cidadania como um conceito-tendência ainda forte em nossa organização social.

A socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos afirma que em instituições museais as práticas de representação da memória africana e afro-

-brasileira, em sua maioria, apontam para situações de silêncio, estereótipos ou vitimizações, permeado por uma situação de hierarquia nas possibilidades de construção de narrativas, nas exposições e no trato com a memória (SANTOS, 2013, p.178). Podemos levar sua interpretação para as políticas do patrimônio cultural quando analisamos, por exemplo, a dificuldade no trato com a Coleção Museu de Magia Negra, tombada em 1938, que se destaca como único bem que faz referência mais direta aos africanos e a seus descendentes no Brasil, ainda na “fase heroica” do IPHAN, ainda SPHAN (CORREA, 2007). Neste momento, como destaca Silvana Rubino, “o conjunto eleito revela o desejo por um país passado, com quatro séculos de história, extremamente católico, guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia (...)” (RUBINO, 1996, p.101). Ou seja, podemos afirmar que neste momento nas políticas de memória do Estado brasileiro, a população afro-brasileira esteve subrepresentada ou ausente. A partir das últimas décadas do século XX podemos afirmar que há um desvio nesse sentido.

Na gestão de Gilberto Gil (janeiro de 2003 a julho de 2008) à frente do Ministério da Cultura, houve um alargamento das políticas culturais. Essa política esteve permeada por uma série de mudanças em relação à anterior, com a atuação de entes diversos para além do Estado, tais como autarquias, empresas públicas, redes financiadoras, instituições de pesquisa e comunidades envolvidas nos processos culturais, além do trabalho de intelectuais que atuaram na conformação de uma nova política cultural. Política que pautou a confluência com novas perspectivas internacionais de cultura, simpáticas à entrada de novos atores e apropriação de temas da cultura popular para

a formação de subsídios à identidade nacional e no desenvolvimento do país (DOMINGUES, 2010). A consideração da diversidade cultural como um valor, relacionada a movimentos de reconhecimento e reparação, torna-se um projeto de um ministério, explicitada em discursos do comandante da pasta (GIL, 2003). Demos início, no âmbito do patrimônio cultural, a uma série de políticas que privilegiam o reconhecimento de bens tradicionalmente entendidos como parte da memória afro-brasileira, como o registro do Jongo no Sudeste (2004), do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004) e a da própria capoeira (2008), como exemplos da execução da política para o patrimônio cultural imaterial.

Entendo que o início dessas políticas passa pela compreensão de que há uma valorização de determinada perspectiva que se baseia numa concepção de Estado pautada em ideias como cidadania e participação como um valor. Outro distintivo se faz presente no direito à memória, entendido como um dos componentes para a construção de uma cidadania plena. Certamente que ressalvas devem ser feitas e não conceber essa tendência como uma energia sempre vitoriosa na construção de políticas que reconheçam a totalidade da população em suas ações. Temos exemplos concretos bem nítidos de que essas políticas de inclusão precisavam ser ampliadas e valorizadas de forma igual no planejamento de políticas em outros setores. No entanto, podemos compreender a valorização das políticas de cultura que buscavam o reconhecimento de uma parcela até então desprivilegiada como uma concepção de cidadania numa relação com a esfera da cultura em sua diversidade. E considerar que entender essas ações no âmbito das políticas culturais se relaciona com processos



Imagem licenciada CC/ Martin Laine

mais amplos de identidades locais ou de grupos que vinham exigindo políticas redistributivas.

Tradicionalmente as ações no campo do patrimônio cultural se inserem na chave mais ampla dos processos de construção de memórias coletivas nacionais. Podemos entendê-los como uma tecnologia de construção de narrativas sobre um passado único ou um projeto coletivo, de modo que falar de um patrimônio cultural é entrar na disputa

pela definição da memória de um grupo social. Beatriz Sarlo (2007) argumenta que as negociações pelo passado vêm sendo amplificadas pelo aumento do uso da subjetividade na esfera pública. Sendo nesse sentido que essas tecnologias, permeadas por hierarquias sociais, procuram situar passados, erguendo memórias plausíveis aos projetos coletivos. Um dos conceitos que nos permite compreender os processos de interiorização dessa memória e sua relação com a construção de identidade é o de subjetividade coletiva, formulado pelo sociólogo José Maurício Domingues (1999 e 2004). Nessa formulação, o autor propõe reconhecer padrões individuais em coletivos, além da articulação da história à problemática da definição de identidades. Trata-se de um conceito que leva a uma concepção do papel da história na conformação de subjetividades e memórias, sem negar a presença em maior ou menor grau de reflexividade e graus de liberdade.

² As músicas referentes ao álbum podem ser acessadas em <https://soundcloud.com/grupoquaderna/sets/pregoes-a-melodia-das-ruas>. Último acesso em: 20/04/2018.

Como apontado anteriormente, não obstante, as políticas tradicionais partissem da consagração de determinada memória, desconsiderando determinada parcela da população, políticas culturais recentes tentaram uma aproximação de sujeitos até então excluídos. Essa inflexão se inscreve no projeto de cidadania que reconhece o direito à memória na efetivação da cidadania cultural. Perspectiva que entende a ampliação das possibilidades de produção e manutenção da cultura como um direito universal. Marilena Chauí (2008) aponta para o direito à participação na condução das políticas culturais como um efetivo exercício da cidadania, fugindo da simples ideia de consumo. Importante assim perceber que o Estado age no domínio da cultura em variáveis, que vão desde o acesso a fundos públicos, à institucionalização e consagração de práticas ou bens.

Enquanto marco temporal, podemos definir que na Constituição de 1988 institucionalizam-se os “direitos-culturais”, nos artigos 215 e 216 que, de forma abstrata, se assemelha ao que entendemos como memória coletiva nos dias de hoje. Como um efeito dessa concepção, Carlos Alberto Dória (2003) entende que os direitos culturais cada vez mais são interpretados como o direito à memória, mantendo-se o Estado nas práticas oficiais para a memória coletiva. A tradicional convenção do binômio estado-nação é mantida como o ente mais importante na definição das identidades. Mantêm-se os processos da “socialização política, ou da socialização histórica”, naturalizados como herança (POLLACK, 1992), ainda que leituras mais críticas nos lembrem de que é o presente, em processos reflexivos, que define as narrativas do processo de seleção e atualização da memória individual e coletiva.

Novamente, é trazida a cidadania como um elemento importante na construção das políticas públicas e na tensão da definição das identidades. É importante conceitualizar como tratei da cidadania. Trabalhei a cidadania como um conceito-tendência, seguindo novamente as colocações de José Maurício Domingues (2014) sobre o que são conceitos-tendência (trend-concepts). Esses, definitivamente não se definem como reificações ou reproduções automáticas de concepções e práticas, configurando movimentos de subjetividades coletivas que impactam projetos coletivos e ações políticas. Nesta acepção, a cidadania é expressão de um conteúdo ou sentido para ações concretas. Ações que, dependendo da concepção de cidadania, poderão ou não propor a valorização de práticas. Podemos afirmar que, na

modernidade, a cidadania assumiu um papel de destaque na construção de imaginários definidores de sistemas abstratos, no sentido proposto por Anthony Giddens (1992), e experiências concretas de pertencimento, sendo o conceito central no pensar, a relação entre indivíduo e Estado. É nesse sentido que não há como pensar as políticas culturais sem entender minimamente a concepção de cidadania presente, discutida e tensionada. A concepção de cidadania-cultural e seus impactos nas agendas políticas dizem muito sobre como se deve travestir num conteúdo prático o alargamento da cidadania ou a denúncia à sua restrição.

Referências

CORREA, Alexandre, Fernandes. Metamorfoses Conceituais do Museu de Magia Negra: primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In. LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane Felipe, ECKERT, Cornelia, (org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau, ed. Nova Letra, 2007.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. Em: **Crítica y emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

CID, Gabriel da Silva Vidal Cid. **A memória como projeto: tensões e limites do**

processo de patrimonialização da capoeira. Tese. Instituto de Estudos Sociais e Políticos, UERJ, Rio de Janeiro, 2016.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. **Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares.** Rio de Janeiro, ed. Luminária Academia/Multifico, 2010.

DOMINGUES, José Maurício. **Criatividade Social, subjetividade coletiva e a modernidade brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro, ed. Contra Capa Livraria, 1999.

_____. Ensaio de Sociologia: teoria e pesquisa. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2004.

_____. Global Modernity: Levels of analysis and conceptual strategies. Social Science Information, 2014.

DÓRIA, Carlos Alberto. **Os federais da Cultura.** São Paulo, ed. Biruta, 2003.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** São Paulo, ed. UNESP, 1991.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil.** Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

POLLACK, Michel. **Memória e identidade social, Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil Passado. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 97-105, 1996.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e identidade nacional**. São Paulo, Ed. Annablume, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E IDENTIDADE: O DISCURSO DO GRAFITE NO ESPAÇO URBANO

Everton Tolves de Almeida

Introdução

O grafite é uma prática protagonista na cidade contemporânea que dá conta da variedade de formas de apropriação dos espaços públicos e que revela, ao mesmo tempo, a multiplicidade de dinâmicas sociais que subjazem ao espaço urbano.

Levando em conta as diferentes relações que essa forma de comunicação visual estabelece com a cidade de hoje, visa-se discutir brevemente a interface entre dita prática e o patrimônio.

Este último é assumido como categoria privilegiada na construção de sentidos e significados sobre a história de um lugar e como referencial da cultura e da identidade de um grupo social, na qual, cidade e patrimônio poderiam ser concebidos como materialização da memória popular que simboliza o elo entre o homem e seu meio social construído através dos anos.

O grafite na paisagem urbana

A inscrição das marcas na cidade é antiga. A cidade permite que seus habitantes se territorializem e desterritorializem intervenções que transformam o espaço urbano em um lugar de divulgações para confrontos sociais, cada um com seu interesse, gerando símbolos e signos na vida urbana de modo tão veloz e intenso que nosso olhar acostumou-se.

Assim, Arte Urbana pode ser definida como uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano, sejam eles paredes, muros, placas e todo tipo de aparato de sinalização. Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar.

A beleza é importante nesse tipo de arte, mas a afirmação identitária se sobressai. Há uma construção de identidades que, como afirma SILVA (2000) “se constitui pela diferença”. Por causa dessa diferença, o grafite lutou muito para conquistar o patamar artístico, pois era visto como uma “arte menor”, por ser “arte de rua” em comparação com a arte exposta em galerias. Por muito tempo, o grafite não se configurou como arte, sendo considerado (assim como a pichação) vandalismo que “poluía” visualmente o espaço urbano.

Entre o ato de produzir marcas e composições imagéticas nos mais variados suportes, e mais especificamente no espaço das cidades contemporâneas, e a manifestação local enfocada, há certamente uma afinidade antropológica: a necessidade de deixar um registro de sua presença, uma prova de sua existência, de perenização de sua

passagem pelos espaços em que se registra. Os grafites, como arte do efêmero, apontam e constroem outra imagem na e para a cidade.

Seus produtores desenham representações maneiristas, cuja iconografia é dotada de comportamentos e de posturas humanas, oferecendo um simbolismo fantástico de percepções de mundo.

O grafite é uma arte pública, disposta nos muros ao ar livre para ser apreciada (ou na maioria das vezes repudiada) por várias pessoas, de várias classes sociais, talvez por isso seja uma arte tão polêmica. Desde o início feito para ser escape dos sentimentos dos oprimidos, dos guetos, dos submundos dos metrô, para ser contemplado pela cidade refletindo o outro lado da metrópole, tornando a arte mais humana e realista, chocando os transeuntes.

No que tange a memória, só podem ter um sentido, tanto individual quanto coletivamente quando imbricadas a fatos e momentos que tiveram ou ainda têm relevância para a formação social ou histórica de cada sujeito. Essas memórias produzidas por esses indivíduos ou grupos são carregadas de sentimentos oriundos de fatos passados, que se deixam transparecer nos relatos desses tempos, seja por suas representações simbólicas, culturais, individuais, sociais e coletivas (DIEHL, 2002).

Como elemento que reflete os tempos contemporâneos, o grafite carrega uma outra marca dos tempos atuais: a efemeridade. Com a transformação de uma sociedade prospectiva, que sonha com um futuro ideal, em uma sociedade que se desenrola num eterno presente,



no aqui e agora, o grafite espelha esse efêmero e suas manifestações presentes. Isto é, uma manifestação dinâmica e ativa como a sociedade, sempre em constante mutação.

Grafite e Patrimônio Cultural

Sobre o patrimônio cultural, os bens culturais têm suma importância, pois os mesmos são um amálgama do conhecimento do homem transformado em artefato. Logo, cada artefato está intimamente ligado com o espaço e o tempo em que foi produzido, onde o sujeito criador tem consigo toda uma bagagem cultural e cognitiva para pro-

dução de tais artefatos. Assim, podemos concluir que toda a produção humana é de fato um patrimônio cultural. Porém, há entre esses os eleitos, os que são oficializados e assim legalmente preservados para a posteridade.

Como elemento que reflete os tempos contemporâneos, o grafite carrega outra marca dos tempos atuais: a efemeridade. É uma forma de linguagem fluida, espontânea, que acaba por sintetizar as modificações das cidades, já que ela mesma se modifica junto com o espaço público, ajudando a revelar a história e o comportamento de cada sociedade. (BIZARRIA; VASCONCELLOS, 2008, p.107)

Com o grafite podendo ser considerado como parte do patrimônio cultural da cidade, podemos dizer que as cidades modernas são o foco principal para onde o entendimento acerca da cultura humana deve se dirigir, por meio da análise do que hoje são, do que foram outrora e do que poderão vir a ser. Em concordância com Lia Motta, “as cidades são, portanto, verdadeiros registros da história, de seu processo de construção. São como documentos. Em suas formas, suas ruas e prédios (...) ficam gravados os registros do tempo e da sociedade que as produziu.” (MOTTA, 2008, p.39)

Sendo assim, é possível inserir e fazer com que o grafite possa ser reconhecido como manifestação artística na cidade, juntamente com seus patrimônios consagrados.

Creemos que a questão da identidade da cidade está fortemente ligada à restrição do grafite, pois existe um choque de interesses. Se

voltarmos para a questão do patrimônio e da memória, a cidade tenta de várias maneiras, tais como as já aqui tratadas, suplantar essas memórias. A imagem de uma cidade limpa e sem conflitos sociais, ideal para política e propaganda, só existe por de trás dos muros e fica exposta quando o grafite junto a tantas outras formas de expressão do ser social suburbano é praticado e dá vozes aos excluídos. Cada grupo social tem direito de procurar e manter vivas suas raízes e, por consequência sua herança cultural.

Até há pouco tempo, era e ainda é visto como um ato de vandalismo, que “sujava” a cidade com meros rabiscos de gangues que se confrontam. Essa concepção vem mudando aos poucos nos últimos anos, e hoje muitos grafites são considerados obras de arte. Dessa ideia, surge a proteção a estes, ou seja, fazer com que eles possam ser inseridos junto ao patrimônio cultural da cidade, construindo o espaço, a identidade e a cidadania.

É a história não mais contada de maneira linear, mas várias visões se inter cruzando num mosaico de acontecimentos e novos significados. O grafite, dessa forma, é uma manifestação expressiva que reflete esse momento social. Embora esse cenário da diluição das fronteiras rígidas dos Estados nacionais carregue no seu corolário a ideia da perda de autonomia das tradições culturais locais, percebe-se no movimento dos grafites um rearranjo de novas formas de preservação de seus dialetos locais.

Entendo a memória como parte de um sentimento de lembrança e de reconhecimento no campo social, pois é a partir dela que se torna

possível rememorar fatos que marcaram vidas e que possibilitam, muitas vezes, um melhor entendimento do desenvolvimento individual e coletivo.

Considerações Finais

A marcação da diferença é um fator extremamente importante na construção de identidades, bem como na afirmação do grafite como uma obra de arte autêntica, livre de julgamentos, não podendo ser desmerecida apenas por causa do local em que se insere, geralmente em bairros da periferia, e da forma que se apresenta. É justamente esse conflito que vai culminar numa resistência.

Sobre a questão da memória, sua presença é de suma importância para o resgate cultural, e este se dá pela retomada de elementos que estavam praticamente esquecidos em um passado remoto e que pode ser utilizado novamente, ser renovado, e voltar com nova roupagem, novas formas. Nos símbolos, encontra-se muito da essência do povo que vive à margem da sociedade, suas raízes culturais, construindo sua identidade nessa arte de contestação, sendo essa retomada necessária para a manutenção de uma memória social.

Referências

ARMANI, Carlos Henrique. **Por uma escrita pós-colonial da história: uma introdução ao pensamento de Stuart Hall**. Revista Historae. Rio Grande. 2011, p. 21

BIZARRIA, Júlio César de Lima; VASCONCELLOS, Pedro Jorge LoDuca. **O gráfito como nexos territorial: os casos de San Lorenzo de Almagro e Bangu Atlético Clube**. Salvador, 2008.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura Historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990.

MOTTA, Lia. **As cidades: sua valorização e proteção como documentos**. In: **Memória e comunidade**. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. Caderno de Ensaaios. 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. pp. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.7-72.

OS CANTOS DIVERSOS DA CIDADE: MÚSICA E PREGÕES EM BELÉM-PA

Cincinato Marques de Souza Junior

Aline Lima Pinheiro Machado

- Olha o amedoim! Oim, oim, oim!

Noite adentro, por ruas de Belém, se escuta a voz de José Maria, vendedor de amendoim torrado, também conhecido como o “Chaves do Amedoim”. Assim como o Zé Maria, muitos outros vendedores ambulantes criam e recriam seus pregões, aqui entendidos como anúncios sonoros utilizados para vender um serviço ou produto. São os brados que ecoam pelas ruas de cidades e divulgam mercadorias vendidas por esses trabalhadores ambulantes. As entonações, os jogos de palavras e as melodias nos pregões buscam chamar a atenção do consumidor para os produtos vendidos por esses trabalhadores. Segundo Tinhorão:

“[...] o pregão pode ser apontado como uma das formas mais antigas de publicidade do tipo jingle, considerada a origem mesma dessa palavra inglesa, que inclui, entre seus significados, o da “repetição de palavras de som igual ou semelhantes, especialmente para chamar atenção” (Tinhorão, 2005: 59)

Esse mote, os pregões, foi objeto de um trabalho de pesquisa iniciado em 2011, pelo grupo de música Quaderna¹, de Belém – PA, que, por meio de edital público do Instituto de Artes do Pará - IAP, foi selecionado à Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação, e posteriormente, as canções receberam registro em CD, lançado em 2014, dentro do Prêmio Natura de Música.

¹Formado nesse período pelos músicos Allan Carvalho e Cincinato Jr.

Nossa reflexão aqui parte dessa musicalidade dos pregões, que tem sua raiz na música concebida como fenômeno social, para visitarmos o segundo álbum musical do Grupo Quaderna. Ali, os pregões mapeados nas ruas da cidade de Belém são o ponto de partida da pesquisa na qual essas sonoridades, que ecoam nos diferentes tempos do dia, revelam-se repletas de diferentes significações e histórias, refletindo um contexto sócioespacial e cultural da cidade. Essa leitura sobre os pregões nos apresenta a importância das identidades culturais construídas no cotidiano, onde emolduramos tal trabalho como um exercício para proteção da diversidade das expressões culturais em conformidade com o texto oficial da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) da Unesco. Conforme o Quaderna, esse trabalho é uma contribuição para as futuras gerações, um registro da cultura imaterial, da oralidade que se reinventa a cada dia e deixa sua marca em melodias ainda escutadas em nossas ruas, no nosso cotidiano. Assim, o projeto “Pregões: melodia das ruas”, do Quaderna, produziu sua pesquisa musical sobre essas sonoridades nas ruas de Belém, que resultou em composições com letras e frases melódicas que destacam esses pregões.

No entendimento de Wisnik (1989), o som tem um poder mediador

hermético, é o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível. Os pregões têm esse poder, de nos transportar para diferentes tempos de nossas vidas, percorrendo lembranças, sabores, cheiros e, sobretudo lugares. Schafer (2001), ao analisar a paisagem sonora e as relações do som na história humana nos afirma que:

“Hoje todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertencem ao domínio compreensivo da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um, qualquer coisa que soe!” (Schafer, 2001:20).

Ao trazer à baila esse tema dos pregões, o Quaderna atribui um significado importante a esta sonoridade: o significado da identidade cultural, propondo assim, uma musicalidade que recria, em sua percepção, os sons das ruas. Enfatiza o escutar e interpretar desses sons enquanto patrimônio cultural, dando corpo à música como possibilidade de revelar-se de outra forma.

As diferentes nuances do urbano resultam em singularidades no espaço, são diferentes manifestações e relações sociais que expressam culturalmente uma localidade. O espaço se constrói e se apresenta, segundo a relação de tempo-espaço vivida pelos indivíduos que dali fazem parte, caracterizando suas necessidades, costumes, vivências em diversos momentos econômicos e políticos, isso tudo, por meio das formas estruturais e dinâmicas sociais do urbano. Assim também, o desenho de um circuito econômico e sociocultural se apresenta e se define por aspectos desse urbano que vão além da materialidade.



Foto: Rogério Uchôa

Os trabalhadores, que compuseram a referida pesquisa, são apresentados por meio de uma perspectiva emocional, sensitiva e afetiva. São pipoqueiros, vendedores de amendoim, caranguejeiros, tapioqueiros, cascalheiros, pupunheiros, entre outros que utilizam a oralidade dos pregões para realizar seu labor nas ruas da cidade. As composições presentes no álbum delineiam o tempo do dia (manhã, tarde e noite) de atuação do vendedor no espaço urbano. As composições no CD² estão dispostas segundo essa ordem: Orquestra; Manhã; Eh, Belém!;

Extra; Dona Xepa; Ver-o-peixe; Caranga; Tapioqueiro; Senhora das ervas; Cascalheiro; Biduim; Voz do tempo e lererê.

² As músicas referentes ao álbum podem ser acessadas em <https://soundcloud.com/grupoquaderna/sets/pregoes-a-melodia-das-ruas>. Último acesso em: 20/04/2018.

Podemos citar aqui a composição “Dona Xepa”, presente no álbum Quaderna, que retrata a dinâmica das feiras, espaços de venda livre, onde diversos produtos são anunciados ao mesmo tempo: “tomate, couve, jerimum”, espaços em que diversas melodias se encontram. Melodias essas que se compassam para chamar a clientela, e em meio a essa mistura sonora, nossos ouvidos encontram e identificam esses sons, atribuem sentido e percepção de gostos, imagens, cheiros, entre outras sensações que interligam esta sonoridade poética das ruas. Assim é cantado:

“Tem jambo, banana no cacho
Tem manga, abacaxi, jambu,
Chicória, pimenta de cheiro, salsa
E cheiro-verde pra mulata
Boca de urucum.
Goiaba, muruci no saco
Tomate, couve, jerimum
Cenoura, cebola, batata e alho
O limãozinho pra cachaça daquele bebum [...]”

Dona Xepa (Allan Carvalho)

A música que abre o CD, Orquestra, é representativa no que se refere às diferentes sonoridades expressas no caos urbano. São sons de buzinas, apitos, motores que se misturam as diferentes vozes das

ruas. Essas sonoridades encontram-se expressas pelos metais do arranjo musical e no final a turba sonora da cidade se funde na melodia que expressa em sua letra essa “orquestra” que é a cidade, como vemos nos versos abaixo:

Vem da pele da pedra, do chão, da boca, dos berros,
do porão,
do preto do asfalto vem o som que bate perna, dobra a
queda
chuta a regra, rompe eras.
É candeeiro da orquestra estrondo do furacão, que tor-
na o verbo partitura pela sina, pela vida nua e crua
levando o canto na mão.
Segue o contratempo do vento
quem tem o dom e o segredo
da rua, de ser.
Salve o garrafeiro, o quebra-queixo
o pupunheiro, a voz do mundo,
a voz do povo, a voz dos seus.
Segue o contratempo do vento
quem tem o dom e o segredo
da rua, de ser
salve pamonheiro, o raspa-raspa
o verdureiro, a voz do mundo,
a voz do povo, a voz de Deus.

Orquestra (Allan Carvalho e Cincinato Jr.)

As músicas compostas e cantadas pelo Grupo Quaderna são uma chamada para a cultura presente nas ruas tomando diversas formas, refletindo o tempo e espaço do mundo, além de compor pluralidades que se ligam ao sujeito e revelam a força da identidade que busca se redefinir neste espaço. Os pregões resgatam momentos e retratam o presente e o passado. Valorizar e levantar o debate sobre essa forma de expressão cultural se faz necessário para uma leitura que mostra o cotidiano em forma de música.

Referências

ARAGÃO, Thaís A. Jogo de chegar perto: percursos sonoros ligando espaços de uma cidade desigual. In: **XV Enanpur- Encontro Nacional da ANPUR, 2013**, Recife. Desenvolvimento, planejamento e governança, 2013. v. 15.

ASSANO, Christiane Reis Dias Villela. **Pregões: trajetos “da boca ao ouvido”**. Brasília, n. 1 (2012): 39-62.

Blog Grupo Quaderna. Disponível em: <http://grupoquaderna.blogspot.com.br/>
Acesso em: 21/08/2017.

CARVALHO, Allan Pinheiro. **A cidade, uma partitura viva dos pregões de rua**. 2017. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras - Português) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Faculdade de Letras, Belém, 2017.

Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Paris, 20 de outubro de 2005). Ministério da Cultura. SEC – Secretaria

de Economia Criativa. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/politicas5/-/asset_publisher/WORBGxCl6bB/content/convencao> -sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/10913. Acesso em: 18/04/2018.

DUARTE, Fábio. **Rastros de um rio urbano: cidade comunicada, cidade percebida. Ambiente & Sociedade** – Vol. IX nº2. jul./dez. 2006.

JÚNIOR, Cincinato; CARVALHO, Allan. **Quaderna. Projeto Pregões: melodia das ruas**. [CD]. Belém: Solares Studio. São Paulo: Mosh Studios, 2014.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Ed.34, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

JONGO: ENTRE A ANCESTRALIDADE E O DIVERTIMENTO

Iran Souza da Conceição

O Jongo, também conhecido como Batuque, Caxambu, Tambor e Tambu, é uma dança característica das comunidades periféricas e zonas rurais da região Sudeste, registrada no Livro das Formas de Expressão como Patrimônio Imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2005. O folguedo foi reconhecido nas políticas públicas do patrimônio, não só em virtude de sua contribuição para a formação cultural brasileira, mas também pelo reconhecimento de seu valor no que tange ao processo de resistência de seus praticantes¹.

¹ CDROM-DossiêIPHAN5.Jongono Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007.

Praticado em suas origens como diversão e resistência, imbuído de religiosidade, originou-se nas lavouras de café do Vale do Paraíba (paulista e sul fluminense) e nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Tendo suas raízes ligadas aos povos de ascendência bantu, – trazidos para o Brasil com o intuito de serem a mão de obra responsável por atuar nas fazendas espalhadas pelo interior – o Jongo se manteve durante todo o século XIX e XX, no entanto, só passou a ser legitimado posteriormente.

As pesquisas, subsídio e base para a inclusão do Jongo do Sudeste no Livro de Formas de Expressão – sendo proclamado Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro em 15 de dezembro de 2005, na gestão do então presidente do IPHAN², Antônio Augusto Arantes – tiveram início em 2002, no âmbito do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular³, como parte integrante do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular⁴.

²Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

No decorrer das pesquisas foi identificada uma postura voltada à desvinculação da prática, para com as religiões de matriz africana, apesar dos participantes sempre abrirem a roda louvando aos antepassados, chamados de Pretos Velhos e aos Orixás, entidades características da Umbanda e do Candomblé, respectivamente. Em vários relatos, os jongueiros insistem na separação, como consta no parecer que registrou a manifestação:

Em vários depoimentos, constante dos autos, existe a preocupação em não confundir o Jongo com a Umbanda e o Candomblé. Há todo um discurso jongueiro frisando que o Jongo visa o divertimento. De fato, pode-se perceber nos documentários visuais, constantes do dossiê, a imensa alegria dos participantes. Mas eles próprios fazem referências a “pretos velhos” que vem sem chamamentos ou às pessoas que acabam por incorporar entidades. Esta preocupação se deve ao fato que a comunidade jongueira espera o reconhecimento do Jongo como uma rica forma de expressão cultural. O som dos tambores, as danças e as palmas

⁴Mesmo antes do processo de inventariar, as comunidades já haviam criado canais de comunicação através da parceria com o professor Hélio Machado (Universidade Federal Fluminense) que organizou junto com os jongueiros o I Encontro em 1996, na comunidade de Campelo, em Santo Antônio de Pádua (RJ) e na criação da Rede de Memória do Jongo em 2000, durante o V Encontro ocorrido em Angra dos Reis (ABREU; MATTOS, 2007, p. 71).

cadenciadas, combinam com os cantos que – como na umbanda – são chamados de “pontos”⁵.

⁵ IPHAN/DPI, Processo nº 01450.005763/2004-43,grifosnossos.

O processo de desvinculação interfere diretamente no campo das referências culturais que prima pelo modo o qual o bem cultural foi construído, identificando uma relação entre o sujeito (jongueiros) e objeto (sua prática), com objetivo de torná-la mais palatável e, assim, atingir novos nichos de mercado. Na concepção dos jongueiros, caso o folguedo continuasse vinculado ao universo religioso afro-brasileiro, poderia comprometer o acesso aos não adeptos, sendo a evidência mais perceptível da atitude adotada.

Em vários momentos, Maurice Halbwachs faz analogia não apenas à seletividade da memória, mas também ao processo de “negociação” para conciliar as memórias coletivas e individuais.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento em comum (HALBWACHS, 1990, p. 34).

O não reconhecimento do caráter religioso durante a celebração do Jongo criou uma inversão de perspectiva da memória: não se tratava mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como esses se tornaram elementos baseados em atitudes afirmativas ou repulsa, como e porque eles foram consolidados e dotados de du-



Imagem licenciada CC/Caru-Ribeiro

ração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem passou a se interessar pelos processos e atores que intervêm na tarefa de constituir e de formalizar as memórias.

Há também a questão do empoderamento ligada à memória coletiva em consideração e respeito aos antigos jongueiros que mantinham ligação com a religiosidade de matriz africana. Não porque haja nos dias atuais esse apelo metafísico no festejo, mas, sim, por respeito

à trajetória dos ancestrais que, com muita dificuldade, sustentaram o Jongo ao longo do tempo.

² As músicas referentes ao álbum podem ser acessadas em <https://soundcloud.com/grupoquaderna/sets/pregoes-a-melodia-das-ruas>. Último acesso em: 20/04/2018.

Manifesta-se uma série de implicações sociais e políticas, vislumbradas no momento em que os grupos passaram a ser estudados. Esse fato, de certa maneira, influenciou a autonomia dos jogueiros que adequaram sua tradição para fazer parte de uma rede normatizadora e regulamentadora. Ou seja, os praticantes se tornaram componentes de um contexto global e, para serem reconhecidos como portadores do saber tradicional e se manterem nessa condição, foram induzidos a seguir uma série de regras estabelecidas mesmo antes da homologação do Registro.

Segundo Márcia Chuva (2012, p. 74), o Registro se caracteriza como uma Certidão que atribui a capacidade de amalgamar grupos de identidade. Essa nova conjuntura impôs aos bens instituídos como patrimônio “uma nova ordem jurídico-legal, bem como condições de existência diferenciadas, marcada por essa singularidade” (CHUVA, 2012, p. 75). O novo lugar passou a conferir status ao bem, abrindo possibilidade de participação em editais públicos para a implementação de projetos, recursos para divulgação das atividades, entre outras ações de fomento previstas no Decreto 3.551/2000. Foi nitidamente com essa intenção que os grupos não incluídos no processo de Registro do Jongo do Sudeste reivindicaram seu lugar como representantes de um saber, que se tornou tradicional.

Para Foucault (1987, p. 158), a função do Registro era fornecer indicações de tempo e lugar, dos hábitos, de seu progresso, seu espírito

e critério que ele encontrará marcado desde sua recepção. Baseado nos dados recolhidos individualmente foi possível examinar e identificar as especificidades, as quais, apesar disso, foi criada uma série de normas comuns aos grupos, os quais se desejou estabelecer uma relação de dependência. Não foi por mera semelhança com a política de mapeamento e referenciamento adotada no campo do patrimônio desde a fundação do IPHAN que, com o Registro, ganhou novo fôlego a partir do Decreto 3551/2000.

Seu resultado é um arquivo inteiro com detalhes e minúcias [...]. O exame que coloca os indivíduos num campo de vigilância situa-os igualmente numa rede de anotações escritas; compromete-os em toda uma quantidade de documentos que captam e os fixam. Os procedimentos de exame são acompanhados imediatamente de um sistema de registro intenso e acumulação documentária. [...] Daí a formação de uma série de códigos da individualidade disciplinar que permitem transcrever, homogeneizando-os, os traços estabelecidos pelo exame (FOUCAULT, 1987, p. 157-158).

O caráter homogeneizador atribuído por Foucault foi assumido no campo do patrimônio através do próprio processo de inclusão de uma determinada celebração, modo de fazer ou forma de expressão. Tanto assim que adquiriu uma característica de bem nacional, quando deveria ser efetivamente implantada uma política pautada na difusão desses saberes e fazeres nos Estados e, principalmente, naqueles Municípios onde as práticas ocorrem⁶. Dessa maneira, se diminuiria as tensões entre os incluídos e os que não se sentem parte do pro-

⁶ Dentre os objetivos específicos do PNPI estava o de promover a implantação de estados e municípios na implementação de políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural de natureza imaterial. Fica evidente que, desde o Decreto nº 3.551/2000, havia uma preocupação com a questão da integração entre as diferentes esferas da administração pública. Em Vassouras e outras localidades, onde a prática do Jongo/Caxambu ocorre, não foi possível constatar efetivamente essa integração

cesso. Com vistas a resolução do problema, seria mais plausível que o processo de inclusão a nível federal, partisse dos praticantes, pois somente dessa forma haveria uma política de salvaguarda mais próxima do esperado com a determinada política pública.

Referências

BIBLIOTECA DOS RITMOS. **O Jongo e suas origens**. Produção: Biblioteca dos Ritmos. Disponível em < <https://www.bibliotecaderitmos.com.br/videos/o-jongo-e-suas-origens/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo de Registro do Jongo do Sudeste nº 01450.005763/2004-43**. Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI.

_____. **Carta de Fortaleza**. Fortaleza, 1997. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

_____. **Celebrações e saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. Disponível em < http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=71>. Acesso em 10 de março de 2015.

_____. **Decreto Lei n.º 25/1937**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

_____. **Decreto n.º 3.551/2000**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

_____. **Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 2000.

_____. **Dossiê IPHAN 5. Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: Iphan, 2007. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

_____. **Processo de Tombamento do Memorial do Manoel Congo – nº 1455-T-99**. Arquivo Noronha Santos

_____. VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. **Patrimônio imaterial: novas leis para preservar... O quê?. Texto elaborado para o Programa um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro.** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro. Disponível em < http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Seca=99>. Acesso em 10 de março de 2015.

CHUVA, Márcia. Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. In: **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil.** CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, FAPERJ, 2012.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 34.** CHUVA, Márcia. Brasília, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis/ RJ, 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Editora Revista dos Tribunais LTDA. São Paulo, 1990.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. **Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia.** Direção de Martha Abreu e Hebe Mattos. Niterói, RJ: UFF, 2008.

_____. **Versos e Cacetes: o jogo do pau na cultura afro-fluminense.** Direção de Matthias Holing Assunção e Hebe Mattos. Rio de Janeiro: LABHOI-UFF, 2009.

_____. **Feiticeiro da Palavra. Direção Rubens Xavier.** São Paulo: TV Cultura/ Associação Cultural Cachuera!. 2001.

DIVERSIDADE NA MÍDIA E O DIREITO DE ANTENA PARA MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA AGENDA PARA O BRASIL

Theófilo Codeço Machado Rodrigues

A literatura especializada tem demonstrado há algum tempo como os movimentos sociais e algumas organizações da sociedade civil encontram, no Brasil, dificuldades e obstáculos para apresentarem suas agendas nos tradicionais meios de comunicação. Embora televisão e rádio sejam concessões públicas, a seleção das vozes capazes de ocupar o espectro midiático obedece aos interesses publicitários e mercadológicos. Assim, a própria estrutura comunicacional se encarrega de afastar a opinião dos grupos subalternos da esfera pública.

Estudioso do tema, Venício Lima (2015, p. 373) argumenta que as empresas de mídia “restringem a liberdade de expressão de pessoas e grupos, impedidos de trazer ao debate público sua opinião e a diversidade de sua cultura”. Seguindo por uma linha de argumentação semelhante, Brittos e Collar (2008, p. 71) sustentam que “a distribuição dos meios de comunicação na sociedade contemporânea é extremamente irregular”, o que “acaba por privar as organizações da sociedade civil do mais importante meio de divulgação e discussão de suas ideias: o veículo de comunicação de massa”. Ademais, o próprio modelo de con-

cessão pública de rádio e televisão exclui os movimentos sociais. Além da falta de recursos e da burocracia, há um obstáculo político. Como aponta Rocha (2015, p. 27), “o ato da outorga só é validado, de fato, mediante deliberação no Congresso Nacional, o que estimula que as relações dos empresários da mídia com alguns representantes desta esfera do poder sejam mais estreitas e, muitas vezes, obscuras”.

Sem o poder dos movimentos sociais e de uma ampla parcela da sociedade civil de agendar a esfera pública, o processo de deliberação torna-se, no mínimo, assimétrico (FRASER, 1992). Como estabelecer um processo racional de construção de consenso em torno de determinadas políticas públicas, quando relevantes atores simplesmente não possuem espaço para opinar? Como pensar em uma estrutura comunicacional *habermasiana* em uma sociedade tão desigual?¹ Eis um dilema ainda não equacionado pelo ambiente regulatório. Imagine só se no Brasil os movimentos sociais tivessem acesso aos meios de comunicação de massas. Quantas possibilidades seriam abertas se na televisão e nas rádios as centrais sindicais convocassem trabalhadores para as passeatas do 1º de maio, as organizações feministas mobilizassem mulheres para o 8 de março, o MST informasse sobre as pautas do “abril vermelho” e do “grito dos excluídos” e a UNE divulgasse o roteiro dos universitários no 11 de agosto? Mas o que parece algo completamente fora da realidade no Brasil já é um fato concreto em países como Alemanha, França, Holanda, Itália, Portugal e Espanha, entre outros (LIMA, 2015; BRITTOS E COLLAR, 2008).

Portugal foi provavelmente o primeiro país a trazer em seu marco regulatório das comunicações aquilo que ficou conhecido como “direito de

¹Em Habermas (2003, p.99), a democracia deliberativa pressupõe que os diferentes atores políticos que compõem a sociedade civil formem consensos, i.e., institucionalizem “os discursos capazes de solucionar problemas, transformando-os em questões de interesse geral no quadro de esferas públicas”.



Imagem licenciada CC

antena” para movimentos sociais. A Constituição Portuguesa de 1976, instituída logo após a Revolução dos Cravos, definiu que organizações sociais e sindicais podem ter acesso ao serviço público de rádio e televisão. Seu artigo 40, intitulado “Direito de antena, de resposta e de réplica política”, diz o seguinte:

Art. 40 - Os partidos políticos e as organizações sindicais, profissionais e representativas das actividades económicas, bem como outras organizações sociais de âmbito nacional, têm direito, de acordo com a sua relevância e representatividade e segundo critérios objectivos a definir por lei, a tempos de antena no serviço público de rádio e de televisão.

Esse pressuposto constitucional é regulamentado por leis próprias. No caso da rádio, a Lei 54/2010 garante o direito gratuito e anual de “sessenta minutos, por categoria, para as organizações sindicais, profissionais, e representativas das atividades econômicas” e mais sessenta minutos para “associações de defesa do ambiente e do consumidor e, ainda, às organizações não governamentais que promovam a igualdade de oportunidades e a não discriminação”. Já a televisão é regulamentada pela Lei 08/2011 que garante anualmente “noventa minutos para as organizações sindicais, noventa minutos para as organizações profissionais e representativas das actividades económicas e cinquenta minutos para as associações de defesa do ambiente, do consumidor e dos direitos humanos”.

A Constituição espanhola de 1978 não é tão clara em relação ao direito de antena quanto a portuguesa, mas chega a mencionar em seu artigo 20, de forma genérica, que a lei garantirá o acesso aos meios de comunicação social “aos grupos sociais e políticos significativos, respeitando o pluralismo da sociedade”. Mas a Lei 17/2006, conhecida como “Lei do rádio e televisão de propriedade estatal”, que regula a empresa pública de rádio e televisão espanhola, RTVE, apresenta alguns indícios para a efetivação de um tipo de direito de antena. Seu artigo 28, intitulado “Pluralismo e direito de acesso”, assegura que a RTVE terá “em sua programação a expressão da pluralidade social, ideológica, política e cultural da sociedade espanhola”². De acordo com a lei, esse direito de acesso na RTVE pode ser aplicado de dois modos:

² ESPANHA, 2006, tradução nossa.

- a) De maneira global, mediante a participação dos

grupos sociais e políticos significativos, como fontes e portadores de informação e opinião, no conjunto da programação da RTVE; b) De maneira direta, mediante espaços específicos na rádio e na televisão com formatos diversos, tempos e horários, fixados pelo Conselho de Administração³.

³ ESPANHA, 2006, tradução nossa.

Na Alemanha, o direito de antena também está expresso na legislação. A Lei Fundamental da República Federal da Alemanha, que é a Constituição do país desde 1949, expressa de forma genérica, em seu artigo 5º, a liberdade de imprensa e a liberdade de todas as pessoas divulgarem suas opiniões. No entanto, o Acordo Interestadual de Radiodifusão da Alemanha, principal instrumento regulatório da comunicação social no país, garante a pluralidade de opiniões nos meios de comunicação, em particular nas áreas de cultura, informação e educação⁴. O seu artigo 31 assegura um determinado tempo de transmissão para as chamadas “partes independentes”: as emissoras devem reservar 260 minutos por semana de sua programação para essas partes independentes, sendo 75 minutos transmitidos no horário nobre, entre 19h e 23h30.

⁴ O caráter federativo da Alemanha justifica o fato do Acordo regulatório ser “interestadual”. De acordo com Silveira Peron (2011), “o licenciamento e a fiscalização do funcionamento das emissoras de rádio e de televisão na Alemanha são regulados pelas autoridades de mídia existentes em cada estado da federação. O país é formado por 16 estados e conta com 14 autoridades estaduais de regulação, ou seja, duas têm jurisdição sobre dois estados”.

No Brasil, o direito de antena está registrado no artigo 17 da Constituição Federal de 1988. Contudo, esse direito, entendido como acesso gratuito ao rádio e à televisão, é reservado somente aos partidos políticos. Na legislação infraconstitucional também não há nenhuma regulamentação desse direito aos movimentos sociais. Diferente do que ocorre em Portugal, Espanha e Alemanha, portanto, a participação da sociedade civil e dos movimentos sociais nos meios de comunicação está silenciada na legislação brasileira.

Como a agenda da diversidade na mídia e do direito de antena não encontrou espaço profícuo para seu desenvolvimento pelas tradicionais vias de acesso ao parlamento, a sociedade civil organizada em torno do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, FNDC, optou, em 2013, por um novo caminho: a mobilização em torno de um projeto de lei de iniciativa popular da comunicação social eletrônica. Conforme o artigo 61 da Constituição de 1988, um projeto de lei de iniciativa popular pode ser encaminhado à Câmara dos Deputados quando “subscrito por, no mínimo, um por cento do eleitorado nacional, distribuído pelo menos por cinco Estados, com não menos de três décimos por cento dos eleitores de cada um deles”. Na prática, isso significaria o recolhimento de aproximadamente 1 milhão e 300 mil assinaturas. Esse projeto de lei de iniciativa popular, também conhecido como Lei da Mídia Democrática, tem o objetivo maior de regular os principais artigos que tratam da Comunicação Social na Constituição. No que diz respeito ao direito de antena, a Lei da Mídia Democrática diz que:

Artigo 21 - As emissoras de televisão terrestre ou rádio ou redes consideradas como de poder de mercado significativo deverão assegurar, como direito de antena, 1 hora por semestre para cada um de 15 grupos sociais relevantes, definidos pelo órgão regulador por meio de edital com critérios transparentes e que estimulem a diversidade de manifestações (MIELLI, 2015, p. 178-179).

Contudo, após o impeachment de Dilma Rousseff em 2016, a mobilização em torno da Lei da Mídia Democrática entrou em declínio. Mas

a diversidade na mídia ainda é uma urgência não realizada no país. Adotar o direito de antena, como fizeram outros países como Espanha, Portugal e Alemanha, talvez seja uma das principais agendas da democratização da mídia para a diversidade cultural no Brasil.

Referências

ALEMANHA. **Basic Law for the Federal Republic of Germany**. 2014. Disponível em: <https://www.btg-bestellservice.de/pdf/80201000.pdf>. Acesso em: 21.03.2018.

ALEMANHA. **Interstate Broadcasting Agreement**. 1991. Disponível em: <http://germanlawarchive.iuscomp.org/>. Acesso em: 21.03.2018.

BRASIL. **Emenda Constitucional 97, de 4 de outubro de 2017**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc/emc97.htm#art1. Acesso em: 21.03.2018.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. 1988. Acesso em: 21.03.2018.

BRITTOS, Valério; COLLAR, Marcelo. Direito à comunicação e democratização no Brasil. In: PIERANTI, SARAIVA e MARTNS. (org). **Democracia e regulação dos meios de comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008, p. 71-90.

ESPAÑA. **Constitución Española de 1978**. Disponível em: <http://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>. Acesso em: 14.03.2018.

_____. LEY 17/2006, de 5 de junio, de la radio y la televisión de titularidad

estatal. Disponível em: http://www.rtve.es/contenidos/documentos/Ley_radio_televisiion_estatales.pdf. Acesso em: 14.03.2018.

FRASER, Nancy. “Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of the actually existing democracy”. In: CALHOUN, C. **Habermas and the public sphere**. MIT Press, 1992, p. 109-142.

HABERMAS, Jurgen. **Direito e democracia: entre facticidade e validade**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Venício. Cultura do silêncio e democracia no Brasil: ensaios em defesa da liberdade de expressão (1980-2015). Brasília: Ed. UNB, 2015.

MIELLI, Renata. (org). **Direitos negados: um retrato da luta pela democratização da comunicação**. São Paulo: Barão de Itararé, 2015.

ROCHA, Claudia. Radiodifusão: modelo de concessão exclui movimentos sociais. In: MIELLI, Renata. (org). **Direitos negados: um retrato da luta pela democratização da comunicação**. São Paulo: Barão de Itararé, 2015, p. 25-32.

PORTUGAL. **Constituição da República Portuguesa de 1976**. Disponível em: <https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>. Acesso em: 14.03.2018.

_____. Lei N. 54, de 12 de dezembro de 2010. Regula o acesso à actividade de rádio no território nacional e o seu exercício. Disponível em: https://dre.pt/pesquisa/-/search/306576/details/normal?p_p_auth=YNEYJ0wX. Acesso em: 14.03.2018.

_____. Lei N. 08, de 11 de abril de 2011. Regula o acesso à actividade de televisão e o seu exercício. Disponível em: <https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/276860/details/normal?q=direito+de+antena+televis%C3%A3o+2011>. Acesso

em: 14.03.2018.

SILVA, Sivaldo; PERON, Vivian. **Regulação da radiodifusão na América e Europa: competências e poderes de órgãos e agências reguladoras em dez países.**

IV Encontro da Compolítica, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 13 a 15 de abril de 2011.

A DIVERSIDADE NAS POLÍTICAS DE REGULAÇÃO PARA A EXIBIÇÃO DO CINEMA FRANCÊS

Gabriela Andrietta

O governo da França age proativamente para promover a diversidade do cinema francês. Para evitar que a abertura gerada pela globalização enfraquecesse o cinema nacional, foi ampliado o debate internacional e criadas medidas que obrigaram os canais de TV a repassarem recursos para o cinema. No entanto, essas medidas são muito criticadas por apenas reproduzirem a concentração de mercado já estabelecida no setor.

Segundo BUCHSBAUM (2006), o cinema francês reproduz internamente as políticas de livre mercado americanas para a indústria cinematográfica, as quais são criticadas nos fóruns internacionais. Para que as empresas francesas competissem com as majors de Hollywood, o governo incentivou a integração vertical de suas empresas, que expandiram seus mercados por meio de fusões e aquisições, estruturando a sua indústria em torno do oligopólio de algumas empresas. Essas empresas, verticalmente integradas, privilegiam a produção, a distribuição e a exibição de filmes blockbusters, em detrimento de filmes independentes. E, para compensar esse desequilíbrio, a principal medida do governo francês foi a criação das salas de Arte e Ensaio.

As fusões e aquisições na área da comunicação somadas à privatização da televisão nos anos 1990 levaram ao que Laurent Creton chamou de uma “segunda geração” das estratégias de comunicação e foram elementos essenciais para que se configurassem os desequilíbrios de mercado analisados nesse trabalho. A primeira geração foi marcada pelo monopólio da exibição pelo cinema, entre 1897 e 1957, quando ainda não havia a concorrência com a televisão. Na segunda geração, a televisão levou à queda da audiência do cinema francês, que apresentou um declínio notável entre as décadas de 1960 e 1980. Por fim, a entrada do multiplex foi tão importante para a indústria cinematográfica francesa, que Creton pontua essa mudança no mercado como a terceira geração para o setor, pois mudou a estrutura do mercado tornando-a oligopolista com o domínio de três empresas: Gaumont, Pathé e UGC.

MICHAEL (2015) pontua que a indústria cinematográfica francesa é estruturada em torno de três companhias verticalmente integradas de produção, exibição e distribuição (Pathé, Gaumont e EuropaCorp); quatro produtoras afiliadas aos canais privados de televisão (StudioCanal, TF1 e M6); a empresa de telecomunicações Orange (Estúdio 37); e a cadeia de exibição e distribuição UGC, com empresas menores em segundo plano. A integração vertical dessas empresas francesas foi a solução encontrada para o alto investimento necessário para o cinema. No setor de exibição, essa estrutura foi fundamental para a criação dos multiplex franceses, estruturados sob o oligopólio das três empresas francesas Gaumont, Pathé e UGC.

Apesar da concentração de mercado ter favorecido os grandes agentes em detrimento dos cinemas independentes, também melhorou a frequência e a qualidade das salas de cinema. Configurou-se, assim, um cenário que beneficiou filmes de grande orçamento e grandes distribuidores, o que gerou pressões para que o Estado desenvolvesse políticas para estimular a diversidade da exibição cinematográfica, como as salas de Arte e Ensaio, que respondem a um trabalho específico para a promoção da diversidade e do planejamento cultural do território. Essas políticas são, portanto, complementares e não contraditórias, pois os grandes complexos multiplex que exibem os blockbusters são necessários para garantir a formação de público, a frequência e a estrutura do cinema francês e as salas de Arte e Ensaio garantem que haja oferta de mais conteúdo para esse público. Assim, a priorização da exibição independente é uma maneira de reduzir a concentração.

Embora a exibição não seja a principal prioridade para as políticas culturais, a França é uma exceção no que diz respeito ao número de cinemas e de telas per capita. Essa rede de cinemas reflete a ambição de estimular a vida cultural do país e um comprometimento ativo para promover a diversidade e possibilitar que haja a existência de diferentes formas de filmes (CRETON, 2015). A diversidade na exibição dos cinemas franceses é decorrente de um longo esforço e de uma política de planejamento urbano que tenta garantir um elevado número de telas por pessoas e a diversidade de programação desses estabelecimentos (CRETON, 2013).

O modelo multiplex e as Salas de Arte e Ensaio

O governo francês tem um amplo repertório de políticas públicas para a exibição cinematográfica que incluem apoio à modernização e digitalização das salas e incentivos para melhorar a qualidade da programação. Entre essas políticas, será analisada aqui a política que dá apoio às salas de Arte e Ensaio, que constituem o principal mecanismo de promoção à diversidade do cinema e o compromisso com a qualidade da programação. Essa política deve ser analisada como uma política que atua como contrapeso ao desequilíbrio de mercado causado pelas salas multiplex¹.

Após um período de queda da audiência de cinema, desde o ápice em 1957, a exibição do cinema francês começou a se recuperar após 1993², com a entrada das salas multiplex. Embora a adoção destas tenha se iniciado mais tarde na França do que em vários outros países europeus, em seis anos expandiram-se rapidamente, tornando o país um dos mais bem equipados da Europa. Presentes em todo o país, as maiores cadeias nacionais de cinema (Gaumont, Pathé e UGC) foram bem sucedidas em impedir que a implantação dos operadores transnacionais dominasse o mercado (CRETON, 2015).

Para garantir a diversidade nos cinemas multiplex, são exigidos das cadeias de cinemas compromissos com a programação que limitam a prática de projeção do mesmo filme em várias salas de um estabelecimento. O acordo assinado em 13 de maio de 2016, em Cannes, visou a limitar a exibição de uma mesma obra em um estabelecimento. Es-

¹Instrumento para aumentar a concorrência no campo do cinema e preservar a diversidade de oferta e exploração de filmes. O objetivo dos compromissos de programação é garantir a diversidade da oferta cinematográfica ao limitar o número de salas em que um mesmo filme pode ser exibido em um mesmo complexo. Os compromissos de programação, aprovados pelo CNC são tornados públicos e valem para qualquer estabelecimento pelo menos oitenta salas para estabelecimentos que detenham, em seu território, anualmente, pelo menos 25% das entradas, uma vez que realizaram durante o ano anterior pelo menos 0,5% das inscrições no território metropolitano

²A frequência do cinema francês atingiu 400 milhões de entradas nos anos seguintes a 1945. Após o ápice de 412 milhões em 1957, uma queda reduziu as entradas a 184 milhões em 1969, menos da metade em 1957. Essa queda perdurou durante os anos 1970, chegando ao menor índice em 1992, com 116 milhões de ingressos vendidos (CRETON, 2015).

tabelecimentos com 6 a 7 telas estão sujeitos a um limite de exibição de um mesmo filme proporcional às exibições diárias da sua programação. Já os estabelecimentos com mais de 8 telas devem respeitar o limite de exibição do mesmo filme em um determinado número de telas simultaneamente e devem promover o cinema europeu e as cinematografias pouco difundidas. Foi estabelecida uma participação mínima de filmes europeus que não são amplamente divulgados e, para cada um desses filmes, é garantido um número mínimo de sessões durante o período de duas semanas. Além disso, esses estabelecimentos devem manter um número diversificado de distribuidores para promover obras de distribuidores independentes. Os operadores ficam sujeitos a exibir em seus estabelecimentos uma série de filmes de distribuidores que tenham vendido menos de 2 milhões de entradas entre o período de 2013 a 2015, dos quais 60% dos filmes devem ser de distribuidores que alcançaram menos do que 700 mil ingressos no mesmo período.

Esses mecanismos são formas de garantir a diversidade de um modelo que aumentou a frequência do cinema francês. Apesar do contexto de aumento de competição e de concentração com os cinemas multiplex, a participação aumentou 87% desde seu ponto mais baixo em 1992, devido à multiplicação de salas e às facilidades tecnológicas de exibição. Com uma média de frequência de 5,4 pessoas por ano, a média das entradas da população francesa é uma das mais altas da Europa. Em 2011, 68,8% dos franceses maiores de 6 anos foram pelo menos uma vez a cinema (CRETON, 2015).

No entanto, a expansão do sistema multiplex gera um entrave para os

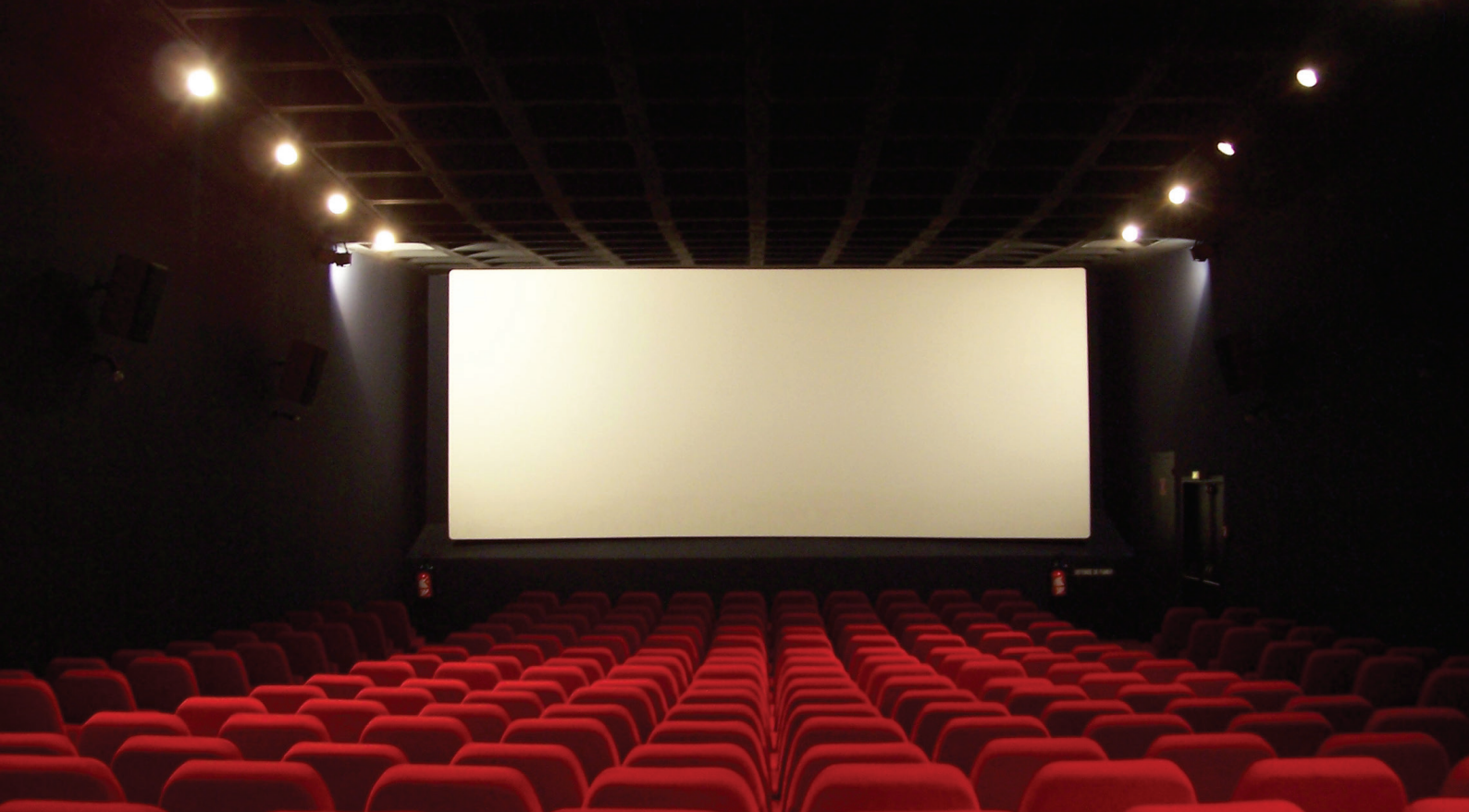


Imagem licenciada CC / Alexandre Chassignon

cinemas independentes, que já são prejudicados pelos altos custos de introdução da tecnologia digital. Nesse contexto, no qual o cinema está reduzido às leis de mercado, a garantia da diversidade cultural é essencial. Elementos como a transnacionalização e a dependência do Estado interferem na independência curatorial, que já é afetada pela transição digital, pois a necessidade de financiar o alto investimento nos equipamentos empurra os exibidores para um perfil de filmes que dê maior retorno. É preciso, portanto, que sejam estabelecidos mecanismos complementares que garantam que, além da oferta de filmes de grande orçamento, seja possível o acesso aos filmes de arte e independentes, como o apoio às salas de Arte e Ensaio.

Elas recebem um conjunto de subvenções e benefícios do Estado para operarem e, como contrapartida, exibem um número considerável de filmes classificados como sendo de Arte e Ensaio³. Em Paris, essas salas contam com 45 e 50 milhões de espectadores por ano, com cerca de 2 mil telas por todo o território, tanto em cidades universitárias como nas cidades médias e até mesmo no meio rural (CRETON, 2013). Essas salas correspondem a algo entre 20% e 30% do mercado. As salas de Arte e Ensaio respondem a um trabalho específico em favor da diversidade e do planejamento cultural do território. As salas são caracterizadas como sendo de Arte e Ensaio, pois preenchem um certo número de condições contratuais referentes à programação cultural. Atualmente, a classificação dessas salas abrange 1200 salas de cinema e essa política pública conta com uma dotação orçamentária de 15 milhões de euros. Com uma reforma que ocorreu em 2017, o orçamento passou a contar com 1,5 milhão de euros a mais.

Considerações finais

A diversidade tornou-se um dos principais objetivos da política cinematográfica francesa. Ela é especialmente necessária para regular a concentração que é intrínseca à sua estrutura de mercado verticalmente integrada. Essa estrutura, apesar de prejudicar produtores, distribuidores e cinemas independentes foi propícia para a implementação do modelo multiplex no país com a participação de atores nacionais. O sistema multiplex levou a um aumento da frequência ao cinema pelos franceses mas, ao mesmo tempo, prejudicou as salas de cinema menores e concentrou a exibição em poucos filmes blockbusters. Para

³ Os critérios para classificação de filmes de Arte e Ensaio foram definidos pelo decreto número 255 de 31 de outubro de 1991 e consolidados pelo decreto número 2002-568 de 22 de abril de 2002. As regras que reconhecem a sala como sendo de Arte e Ensaio são muito elaboradas. A classificação é estabelecida primeiramente por comissões regionais e depois pela comissão nacional do CNC, a partir de critérios específicos sobre a programação dessas salas, baseados em um índice automático que indica a proporção de sessões realizadas com filmes recomendados. São consideradas obras de Arte e Ensaio: obra com qualidade inquestionável, mas que não obteve audiência merecida; obra de pesquisa e descoberta, ou seja, pesquisa ou novidade no campo cinematográfico; obra que reflete a vida de países cuja produção cinematográfica é pouco conhecida na França; obra que seja uma reprise, dotada de interesse artístico ou histórico e, em particular, considerada como um clássico do cinema; e obra de curta duração voltada para a renovação da arte cinematográfica. Também podem ser considerados como trabalhos de Arte e Ensaio: trabalhos recentes que conciliam demandas de crítica e pública e contribuam de modo significativo para a arte cinematográfica e os trabalhos cinematográficos amadores de caráter excepcional.

conter essa concentração, o governo francês buscou medidas que garantissem a diversidade da exibição. Nesse sentido, as salas de Arte e Ensaio foram a principal política pública para promover a diversidade.

Referências

BERTHOD, Michel. **Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale**. Ministère de la culture et de la communication, 2005.

BOUGEROL, Dominique. L'organisateur de spectacles cinématographiques: une notion juridique à construire. In: CRETON, Laurent; KITSOPANIDOU, Kira. **Les salles de cinéma: Enjeux, défis et perspectives**. Armand Colin, Recherches, 2013.

BUCHSBAUM, Jonathan. **"The Exception Culturelle Is Dead" Long Live Cultural Diversity: French Cinema and the New Resistance**. The Journal of Cinema and Media, v. 47. n. 1, 2006.

_____. "Do We Have the Right to Exist?" French Cinema, Culture, and World Trade. In: FOX, Alistair; MARIE, Michel; MOINE Raphaëlle; RADNER, Hilary. **A Companion to Contemporary French Cinema**, John Wiley & Sons, Inc, 2015.

DELON, Francis. **Les multiplexes. Rapport au ministre de la culture et de la communication**, 2000.

CRETON, Laurent. The Political Economy of French Cinema. Attendance and Movie Theaters. In: FOX, Alistair; MARIE, Michel; MOINE Raphaëlle; RADNER, Hilary. **A Companion to Contemporary French Cinema**, John Wiley & Sons, 2015.

_____. Le devenir des salles d'art et essai: éléments d'économie politique. In: CRETON, Laurent; KITSOPANIDOU, Kira. **Les salles de cinéma: Enjeux, défis et perspectives**. Armand Colin Recherches, 2013.

MICHAEL, Charlie. Historicizing Contemporary French Blockbusters. In: FOX, Alistair; MARIE, Michel; MOINE Raphaëlle; RADNER, Hilary. **A Companion to Contemporary French Cinema**, John Wiley & Sons, 2015.

DIVERSIDADE CULTURAL E LEIS DE INCENTIVO OU ALICE E O SORRISO DO GATO

Verônica Diaz Rocha

Introdução

As dificuldades de financiamento da cultura, persistentes em um país que não reviu seu modelo de desenvolvimento e continua atacando questões de segurança com mais violência, se aprofundam em momentos de crise.

Por outro lado, a discussão em torno de uma identidade nacional monolítica vem de longa data, mas podemos dizer que a quebra conceitual mais profunda se deu no ministério de Gilberto Gil (2003-2008), com o reconhecimento dos muitos grupos e múltiplas identidades que compõem o país. Ou seja, com a afirmação da diversidade cultural que nos constitui. Essa nova visão incluiu potencialmente todos os cidadãos como produtores de cultura, ampliando tanto a quantidade de candidatos ao apoio financeiro para projetos quanto os territórios da atuação oficial, pressionando os atuais governantes para que construam políticas públicas que respondam à justa demanda por direitos culturais.

Nesse contexto, além da descontinuidade de programas como o Cul-

tura Viva, ministros e secretários de cultura tendem a buscar solução junto à iniciativa privada por meio das leis de incentivo. O governo federal faz reformas na Lei Rouanet com seguidas Instruções Normativas, enquanto a Prefeitura do Rio de Janeiro, por exemplo, oferece oficinas por toda a cidade estimulando produtores a utilizar a lei do Imposto sobre Serviços (ISS).

De um ponto de vista mais rigoroso, não deveríamos considerar uma lei de incentivo como uma política cultural, visto que ela apenas indica um mecanismo de financiamento, enquanto a ideia de política pública nos remete a um conjunto de programas, projetos, ações, coordenados sob diretrizes estabelecidas, preferencialmente, por comum acordo entre governos e sociedade civil, que buscariam dar conta de assegurar direitos, transformando um ou mais aspectos da realidade social.

No entanto, na falta de políticas que organizem a produção na área, o fomento indireto termina por ser o condutor de todo um sistema de práticas que definem - e deformam - o relacionamento entre cultura e mercado e, mesmo, pautam grande parte do relacionamento entre cultura e sociedade, terminando por alinhar todo um pensamento e um modo de produção.

A renúncia fiscal, o mais duradouro mecanismo de financiamento na esfera federal, segue basicamente os mesmos princípios quando regida por leis estaduais ou municipais e há muito vem sofrendo críticas por parte de pesquisadores e grupos de trabalhadores da cultura. No entanto, ela acena para os novos produtores.

Grande parte desses novos produtores foi incorporada na última década, ou pouco mais, às possibilidades de financiamento público da cultura por meio de ações como o Programa Cultura Viva, os editais VAI I e VAI II, em São Paulo, o Favela Criativa e o Prêmio de Ações Locais, no Rio de Janeiro. Muitos deles moram em comunidades e representam, em conjunto, a expressão viva do que chamamos de diversidade cultural. Realizam projetos criados em seus bairros de forma intuitiva, com apoio de parentes, vizinhos e amigos, envolvendo pessoas geralmente excluídas do circuito cultural das metrópoles: pessoas com deficiência, em situação de pobreza ou vivendo na rua, em abrigos, asilos ou prisões e na prostituição.

Se pensarmos a diversidade cultural em sentido amplo, que é como, a princípio, deveriam ser pensadas as políticas públicas em um estado democrático, devemos incluir não só as várias etnias, os quilombolas e os grupos LGBTQ+Trans, mas o espaço para interações simbólicas entre todos. Também é necessário refletir sobre o espectro de linguagens tradicionais e ampliá-lo para dar conta de ações como performances e eventos onde as linguagens são múltiplas, ou processos e rituais nos quais primam saberes orais, ancestrais. É preciso também respeitar e incluir os distintos modos de organização e de realização que não necessariamente se estruturam em equipes de especialistas com um diretor e um produtor, mas modos cooperativos onde artistas e técnicos são polivalentes ou multitalento.

Assim pensando, nos deparamos com a necessidade de encontrar recursos para o financiamento dessa rica produção. É aí que Alice encontra o Gato.

O sorriso do gato

É o capítulo 6 do livro, a menina está em terras desconhecidas e já se assustou com outros personagens. O Gato, no entanto, parece amigável, pois ele sorri para ela. De fato, é com um sorriso que nos acenam a possibilidade de financiamento cultural via renúncia fiscal.

O enorme desconhecimento por parte da sociedade civil com relação a esse mecanismo faz com que os novos produtores acreditem que, aprendendo a preencher formulários, possam suprir a falta de contatos com as gerências de Marketing das empresas ou superar o seu desinteresse por projetos não comerciais ou de baixa visibilidade. Nos encontros ou oficinas oferecidas para explicar as mudanças na Lei Rouanet ou estimular a inscrição no Edital do Fomento Indireto, os “detalhes” essenciais nunca são revelados.

Entre os “detalhes” temos: a verba pública do fomento indireto não é decidida de forma democrática em seleção pública, mas na esfera privada, por escolha das empresas, e aí, o fator capital social é vital, ou seja, conseguem captar recursos os produtores que conhecem os donos ou gerentes das empresas – de preferência, por parentesco, vizinhança, escola. Cínico, o Gato sorri. Um projeto que tenha como diferencial a questão da diversidade cultural, dificilmente será do agrado das corporações pois, podemos supor, de modo geral, que ele não irá projetar a imagem que elas gostariam. Irônico, o Gato sorri. Uma proposta cultural que dialogue com uma comunidade inteira ou até com mais de uma comunidade, mas não alcança mídia oficial, ou seja, que não atinge a visibilidade que interessa às empresas, também terá

dificuldades para conseguir patrocínio. O mesmo vale para propostas realizadas em cidades menores, fora dos principais centros de decisão. Falso, o gato sorri.

No estudo que vem sendo realizado pelo Coletivo Orçamento & Cultura, do qual fazemos parte, verificamos que, na cidade do Rio de Janeiro, há uma grande reincidência dos proponentes que são patrocinados, fato que é reconhecido pela própria Secretaria Municipal de Cultura. Isso não constitui ilegalidade e, por um lado, compreende-se o interesse de produtores e empresas em repetir uma parceria bem-sucedida, muitas vezes em projetos de qualidade. No entanto, urge lembrar que se trata de verba pública aplicada de maneira excludente e concentradora de renda, e que, ao afunilar-se nos mesmos poucos proponentes, a produção avança em direção certamente oposta à defesa da diversidade cultural.

No livro, Alice pergunta ao Gato se há algum lugar onde não exista gente louca e como ela deve fazer para chegar lá. O felino responde sorrindo que todos são loucos, inclusive eles dois. Então o gato desaparece lentamente, ou melhor, o seu corpo desaparece e fica apenas o sorriso. Sim, devemos estar todos loucos, pois o Brasil é o único país do mundo em que há esse tipo de renúncia fiscal, com a liberação de parte dos impostos devidos sem nenhuma contrapartida financeira por parte das empresas, as quais decidem sobre a aplicação da verba e propagam sua imagem às custas do erário público.

Considerações finais

O conceito de diversidade cultural tem por base um conjunto de pressupostos cujo ponto de partida é o reconhecimento da alteridade, o profundo respeito pela diferença e a convicção democrática de cidadania para todos. De acordo com esse ponto de vista, na elaboração de políticas culturais procura-se estimular a inclusão, ampliando-se o conceito de produtor de cultura; quebrando fronteiras entre linguagens e entre modos de produção; buscando caminhos para a desburocratização e para a descentralização territorial. Enfim, a ideia norteadora é que mais e mais cidadãos possam participar da vida cultural, com seus diferentes olhares, bagagens, estilos de vida.

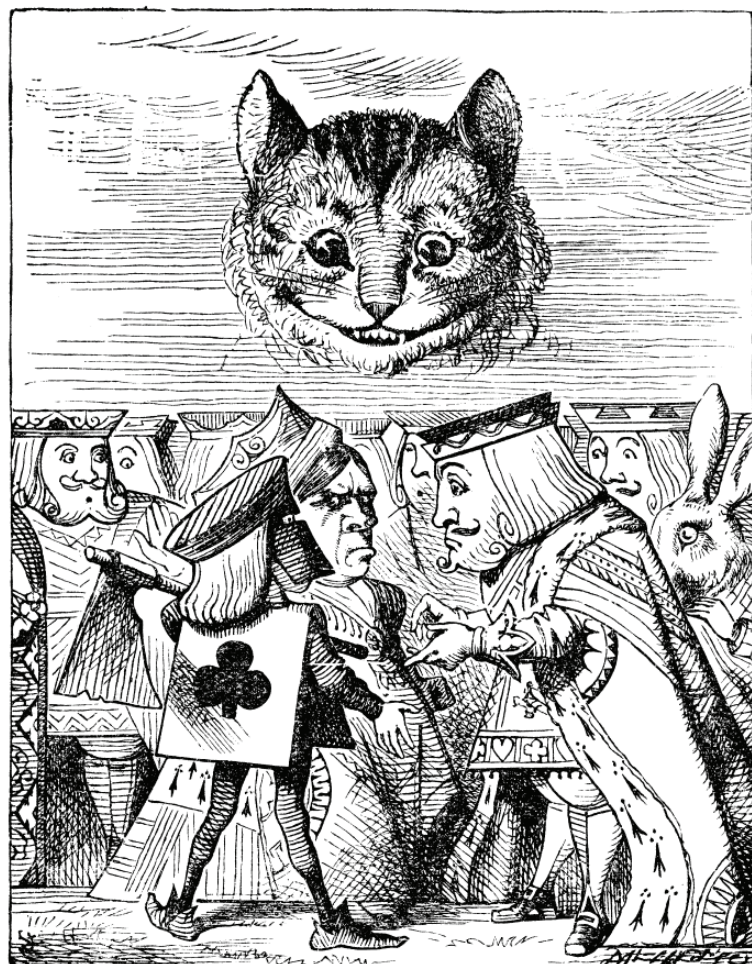


Imagem licenciada CC/JohnTenniel

As leis de incentivo à cultura, da forma como hoje estão estabelecidas no Brasil, partem de fundamentos muito distintos, alguns deles não explícitos: dos produtores culturais exige-se alta capacidade de formulação, gestão e captação de recursos; o sistema tem como modelo um modo de produção feito por especialistas em que se valorizam resultados numéricos e financeiros, que devem seguir processos burocráticos de controle. Ou seja, não há foco na inclusão, há forte vinculação com o mercado e, não por acaso, há concentração de projetos e proponentes no eixo Rio-São Paulo.

Assim é que, apesar de discursos oficiais e estratégias de convencimento¹, podemos dizer que, de forma irreversível e inegociável, as leis de incentivo e o olhar da diversidade cultural operam em direções opostas.

Finalizando, no que aqui nos interessa a fábula de Alice no País das Maravilhas e de seu misterioso Gato, cabe a metáfora daquilo que pode parecer amistoso, mas cujo corpo se desmaterializa, deixando no ar apenas confusão, instabilidade e o rastro de um sorriso irônico. Vale ainda lembrar que, apesar de independente, o Gato que ri pertence à Duquesa. Entendemos, assim, que as leis de incentivo podem até sorrir para propostas de diversidade cultural. Mas também sabemos a quem obedecem e em que sofá elas se deitam.

³Como assorridentes oficinas oferecidas pela Prefeitura do Rio de Janeiro

Referências

CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Ata da Audiência 24 out. 2017.** Disponível em <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/atas.nsf/0/064BAC-28519F4CC5832581C40058B156?OpenDocument>> acesso em 07 fev. 2018.

FERREIRA, W. R. V. **Jornal Nacional e o Sorriso do Gato de Alice.** Cinema Secreto: Cinegnose. Publicado em 28 jul. 2013. Disponível em <<http://cinegnose.blogspot.com.br/2013/07/jornal-nacional-e-o-sorriso-do-gato-de.html>>, acesso em 19 abr. 2018.

RUBIM, A. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. (org). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>, acesso em 17 set. 2017.

WIKIPEDIA. **Gato de Cheshire**. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Cheshire>, acesso em 19 abr. 2018.

O CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO É UMA FESTA

Vinicius Ribeiro Alvarez Teixeira

Um dos temas mais sensíveis atualmente no que tange às políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo refere-se ao carnaval de rua da cidade. Isso porque durante mais da metade do século passado, o carnaval paulistano ficou restrito a alguns poucos espaços, como clubes tradicionais da cidade, frequentados sobremaneira por pessoas da elite, e também ao desfile com forte apelo turístico realizado no sambódromo. Ou seja, o carnaval de rua de caráter predominantemente público, popular, espontâneo, organizado de forma horizontal, foi praticamente inexistente nesse período. No entanto, nos primeiros anos do novo milênio, alguns grupos formados, sobretudo, por jovens da classe média, começaram a se conformar no intuito de criar e dar vida a um novo carnaval de rua de São Paulo. É desse movimento que surgem as principais questões discutidas no presente trabalho.

A capital paulista é reconhecidamente um dos centros financeiros mais importantes do país, onde a expressão “time is money” é facilmente associada ao seu cotidiano. Vinicius de Moraes chegou a dizer que a cidade seria o “túmulo do samba”. Argumento que quer mostrar como, por tanto tempo, foi possível sustentar a ideia de que São Paulo, uma cidade pro-

fundamente marcada pela formalidade, pela burocracia, pela individualidade, pela vida corrida e atribulada, não se identificava com a algazarra, com a informalidade, com o desregramento, com o corpo coletivo do carnaval e, dessa maneira, seria sensato que os paulistanos e os residentes da cidade procurassem outros lugares mais apropriados para aproveitarem os festejos carnavalescos, como Rio de Janeiro, Recife e Salvador.

Sabe-se que houve um reposicionamento do campo da cultura na virada do milênio, sobretudo em razão dos debates que se faziam na Unesco, os quais resultaram em dois documentos fundamentais para os nossos tempos: a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002) e a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005). Em linhas gerais, esses tratados ocuparam-se de reconhecer a centralidade da diversidade cultural no desenvolvimento social, econômico, político e cultural da humanidade na contemporaneidade. O reposicionamento da cultura significou, resumidamente, a complexificação das demandas culturais. Esse movimento foi profundamente sentido no Brasil, em razão de uma série de conjunturas de toda ordem, e possibilitou a vazão de uma infinidade de demandas historicamente reprimidas. A partir de então, a sociedade civil passou a reivindicar novas ações e novos espaços. Passou a exigir maior representação e participação sociocultural, a cobrar descentralização e a universalização das expressões artístico-culturais. Isto é, a noção de cidadania cultural, encampada pela ideia de direito cultural, ganha relevo e preponderância nesse momento. Se esse movimento de caráter global foi decisivo para a vida cultural no Brasil, também o foi para a cidade de São Paulo.

É nesse espectro que reside o debate que está posto hoje tanto para a



Imagem licenciada CC/ Fora do Eixo

sociedade civil, quanto para o governo de São Paulo, acerca da organização e da formulação de uma política pública voltada para o carnaval de rua da cidade. Entende-se aqui que política cultural é também um tipo de política urbana, cujo caráter amplo e transversal pode cooperar com a consecução de políticas de mobilidade urbana, de saúde pública, de educação, de lazer e turismo. Evidentemente, uma das questões mais importantes trata dos usos possíveis do espaço público por parte dos agentes que participam direta ou indiretamente da realização do carnaval.

A cultura no centro da construção urbana permite que os desenvolvimentos humano, econômico e social estejam correlacionados e caminhem juntos, posto que o campo da cultura é amplo, flexível e híbrido. Uma cidade culturalmente vibrante atrai novas ideias, novas pessoas, promove o encontro das diferenças, fomenta a diversidade e produz um campo imenso de possibilidades. Nesse sentido, um local como São Paulo deve proteger e promover toda e qualquer forma de arte e manifestação cultural, pois há espaço e possibilidades para tal.

Conforme teorizou Bakhtin (1987), as festas têm a potência de dar visibilidade às causas populares. Levando em conta essa afirmação, observa-se que os blocos carnavalescos de São Paulo ressurgem e se organizam desde o início, dispostos a fazer um enfrentamento simbólico e político em relação aos usos e ao imaginário que se criou sobre a cidade. O que se pretende mostrar é que os blocos de São Paulo insurgem em um momento de muitos questionamentos da ordem política, social e cultural vigentes na metrópole. Questiona-se, inclusive, a legitimidade do Estado e da grande mídia de ditarem as regras e interferirem tão diretamente nas práticas carnavalescas do município. Segundo esses agentes, a enorme influência desses órgãos seria o principal impedimento para a realização e desenvolvimento de um carnaval de rua público e popular em São Paulo.

Enquanto luta específica, o movimento dos blocos de carnaval de São Paulo, desde seu surgimento até a atual ampla popularização, busca formas criativas artístico-culturais de ocupação dos espaços da cidade e de disputa simbólica. O carnaval é um ótimo momento para isso, uma vez

que tem como característica a relativização da ordem social por meio de seus recursos inventivos.

No entanto, não é sem conflito que esse movimento tem se desenvolvido, ao contrário, os enfrentamentos são constantes e muitos atores estão envolvidos, de produtores e ativistas artístico-culturais a empresários e gestores públicos, até em razão dos múltiplos interesses que estão em jogo. O fato de São Paulo ainda não ter um modelo de organização do carnaval de rua consolidado agrava ainda mais essas disputas. Em linhas gerais, o que se percebe é que há dois modelos em competição neste momento. Um que vem da gestão de Fernando Haddad, inspirado no modelo carioca, o qual se realiza por meio de parcerias público-privadas e coloca o poder público como protagonista da organização, responsabilizando-se pela estrutura de segurança e pelo atendimento médico, por exemplo. Esse modelo veta a possibilidade de usos privados do espaço público, ou seja, não se pode instalar camarotes nas ruas e avenidas, tampouco cobrar pela entrada ou participação dos foliões nos blocos e cordões realizados em praça pública. O segundo modelo, inspirado no realizado em Salvador, mais relacionado à gestão de João Dória e, portanto, pautado no debate mais recentemente, transfere para a iniciativa privada e para os blocos a maior parte das obrigações organizativas. Embora esse modelo encontre respaldo em agentes importantes do mercado e entre gestores públicos influentes, sua aderência pelos blocos de carnaval foi inexpressiva. Assim sendo, até o presente momento, o primeiro modelo tem contado com maior aprovação e, conseqüentemente, respaldo.

Chama a atenção, contudo, que em 2018, clubes da elite paulistana tenham se reunido para organizar um bloco, convidando artistas de re-

nome e, em oposição à prática mais difundida e defendida pela maior parcela dos blocos, bem como em descumprimento ao decreto assinado pelo ex-prefeito Fernando Haddad, em 2016, que proíbe a separação dos foliões por cordas, abadás ou qualquer tipo de subterfúgio de segregação, fecharam uma rua em um bairro nobre da cidade com grades, cuja entrada era garantida exclusivamente para aqueles que adquirissem o abadá. Ativistas e representantes de blocos carnavalescos denunciaram a prática nas redes sociais e em um manifesto. Porém, os clubes efetivaram esse modelo de carnaval com espaço exclusivo e de distinção em praça pública. Para além dos inúmeros debates que o acontecimento suscita, interessa aqui demonstrar que há uma disputa bastante clara na cidade, que ainda não aponta nitidamente para onde seguirá, em torno da organização e também do plano simbólico da construção desse novo carnaval de rua de São Paulo.

O ressurgimento do carnaval de rua na cidade de São Paulo, em certa medida, pode ser considerado a “reinvenção de uma tradição” (HOBBS-BAWN; RANGER, 1984). Inclusive, porque uma série de elementos identitários são mobilizados a fim de justificar a ocupação livre e democrática dos espaços públicos. Verificando-se até mesmo que as tradições de um grupo social e suas formas de expressão são meios legítimos de afirmação, ocupação e pertencimento, seja em âmbito global ou em uma cidade, como no caso aqui discutido. Evidentemente, conforme apontado neste trabalho, em uma sociedade urbana multicultural como São Paulo, o processo de institucionalização do carnaval de rua não é dado imediatamente, é resultado de um longo processo de dissensos, principalmente, entre sociedade civil, agentes do mundo privado e poder público.

Referências

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Toreense. **As invenções das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VIEIRA, YaraFrateschi. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

THEÓFILO RODRIGUES

Doutor em Ciências Sociais pela PUC Rio, mestre em Ciência Política pela UFF e graduado em Ciências Sociais pela PUC Rio. Professor substituto no Departamento de Ciência Política da UFRJ. E-mail: theofilomachadorodrigues@gmail.com.

VINICIUS TEIXEIRA

Mestre em Sociologia da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Pesquisador do Grupo de Estudos de Práticas Culturais Contemporâneas (GEPRACC – PUC SP). E-mail: vini90@gmail.com.

RAFAEL BOEING

Bacharel em História, mestre em Comunicação Social e atualmente doutorando em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Funcionário da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Sabará/MG. E-mail: boeingrafael@gmail.com.

GRAZIELA COSTA

Bacharel em Turismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Funcionária da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Sabará/MG. Presidente do Conselho Deliberativo do Patrimônio, mandato 2018-2020. E-mail: grazielaelem@yahoo.com.br.

GABRIELA ANDRIETTA

Mestre em Estudos Culturais pela EACH-USP. E-mail: gabiandrietta@gmail.com.

VERÔNICA DIAZ ROCHA

Especialista em Gestão Cultural (SENAC) e em Administração Pública (CEPERJ). Integrante do Coletivo Orçamento & Cultura e da Comissão de Cultura da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Foi Consultora do Prêmio de Ações Locais para a Prefeitura do Rio em 2015. E-mail: veronicadia@gmail.com.

EVERTON TOLVES

Graduado em Arquivologia pela Universidade Federal de Santa Maria, RS e Mestrando em Patrimônio Cultural pela UFSM. E-mail: tomtolves@gmail.com.

SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

CINCINATO MARQUES JÚNIOR

Mestre em Geografia. Professor na Faculdade de Geografia e Cartografia na Universidade Federal do Pará. E-mail: cincinat@ufpa.br.

ALINE MACHADO

Graduada em Geografia Pela Universidade Federal do Pará. E-mail: alinelima87@hotmail.com.

IRAN CONCEIÇÃO

Historiador (UCSAL, 2012), mestre em Patrimônio Cultural pelo Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural – PEP/MP (IPHAN, 2015). E-mail: sdciran@gmail.com.

MARCELO AUGUSTO SANTOS

Doutorando pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (UERJ), pesquisador pela Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão pela Fundação Casa de Rui Barbosa. E-mail: paiva.marcelosantos@gmail.com.

CAROLINA COSTA

Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Letras Produção Textual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). E-mail: carolinacostanf@gmail.com.

GABRIEL CID

Doutor em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – IESP/UERJ, atualmente consultor da UNESCO no Centro Lucio Costa: escola do Patrimônio/IPHAN. E-mail: gabrielsvcid@gmail.com.

SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Observatório da Diversidade Cultural – ODC – está configurado em duas frentes complementares e dialógicas. A primeira diz respeito a sua atuação como organização não-governamental que desenvolve programas de ação colaborativa entre gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes culturais e pesquisadores, por meio do apoio dos Fundos Municipal de Cultura de BH e Estadual de Cultura de MG. A segunda é constituída por um grupo de pesquisa formado por uma rede de pesquisadores que desenvolve seus estudos em várias IES, a saber: PUC Minas, UEMG, UFBA, UFRB, UFMT e USP, investigando a temática da diversidade cultural em diferentes linhas de pesquisa. O objetivo, tanto do grupo de pesquisa, quanto da ONG, é produzir informação e conhecimento, gerar experiências e experimentações, atuando sobre os desafios da proteção e promoção da diversidade cultural. O ODC busca, assim, incentivar e realizar pesquisas acadêmicas, construir competências pedagógicas, culturais e gerenciais; além de proporcionar experiências de mediação no campo da Diversidade Cultural – entendida como elemento estruturante de identidades coletivas abertas ao diálogo e respeito mútuos.

PESQUISA

Desenvolvimento, orientação e participação em pesquisas e mapeamentos sobre a Diversidade Cultural e aspectos da gestão cultural.

FORMAÇÃO

Desenvolvimento do programa de trabalho “Pensar e Agir com a Cultura”, que forma e atualiza gestores culturais com especial ênfase na Diversidade Cultural. Desde 2003 são realizados seminários, oficinas e curso de especialização com o objetivo de capacitar os agentes que atuam em circuitos formais e informais da cultura, educação, comunicação e arte-educação para o trabalho efetivo, criativo e transformador com a cultura em sua diversidade.

INFORMAÇÃO

Produção e disponibilização de informações focadas em políticas, programas e projetos culturais, por meio de publicações e da atualização semanal do portal do ODC e da Rede da Diversidade Cultural – uma ação coletiva e colaborativa entre os participantes dos processos formativos nas áreas da Gestão e da Diversidade Cultural.

CONSULTORIA

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não-governamentais, no que se refere às áreas da cultura, da diversidade e da gestão cultural.

SOBRE O BOLETIM DO OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural é uma publicação bimensal, em que pesquisadores envolvidos com a temática da Diversidade Cultural refletem sobre a complexidade do tema em suas variadas vertentes.

EXPEDIENTE

Coordenação geral: José Márcio Barros

Conselho Editorial:

Giselle Dupin (Minc)

Giselle Lucena (UFAC)

Humberto Cunha (UNIFOR)

Luis A. Albornoz (Universidad Carlos III de Madrid)

Núbia Braga (UEMG)

Paulo Miguez (UFBA)

Coordenação editorial: José Márcio Barros e Plínio Rattes

Comissão de pareceristas: Ana Paula do Val, Giordanna Santos, Giuliana Kauark, Jaqueline Silva, José Júnior Oliveira, José Márcio Barros, Juan Brizuela, Kátia Costa e Renata Melo

Revisão: Amanda Barros, Camila Alvarenga, Carlo Marcolino, Mariana Angelis

Diagramação: Carlos Vinícius Lacerda

CONTATO

odc.boletim2018@gmail.com

www.observatoriodadiversidade.org.br

ERRATA

Abaixo seguem correções relacionadas a informações publicadas na edição janeiro-fevereiro de 2018 (v.77, n.02.2018) do Boletim do Observatório da Diversidade Cultural.

- A grafia correta do nome do autor do texto “Seria O Senso Comum O Menos Comum Dos Sentos? Sentidos No Ensino Da Diversidade Cultural” é Juan Ignacio Brizuela.

- O nome correto da colaboradora que assinou o texto “Mapeamento Participativo: Uma Metodologia Para A Diversidade Cultural?” é Kátia Costa.

- O artigo original da tradução feita por Giselle Dupin foi publicado no Boletim da Organização Internacional da Francofonia, “Cultura, Comércio e o Digital”, número de dezembro de 2017, volume 12, número 10, e está disponível em: <https://bit.ly/2lCl9vo>.