

Ideas de Cultura Comunitaria.
Trabajos seleccionados en la
convocatoria de textos IberCultura
Viva 2016



Alcaldía de Medellín

l . t . u . r . a .

I . b . e . r . c . u . l . t .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

I . b . e . r . c . u . l . t .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

v . i . v . a .

Ficha Catalográfica

Ibercultura Viva

Ideas de cultura comunitaria: trabajos seleccionados en la convocatoria de textos

Ibercultura Viva 2016 / Secretaria de Cultura Ciudadana – Medellín: Alcaldía; Silaba

Editores, 2019

236 p.: il. – (IberCultura Viva)

1. Cultura Latinoamericana - Casos
2. Participación comunitaria – América Latina
3. Política cultural
4. Cultura y Estado

I. Medellín. Alcaldía. Secretaria de Cultura Ciudadana. II. Cardona Marín, Guillermo

III. Montoya Gil, Herman. IV. Título

Dewey 306.098 I12i

**Primera edición,septiembre 2019 Medellín, Colombia.
Distribución gratuita.**

Esta es una publicación oficial del Municipio de Medellín e IberCulturaViva. Se realiza en cumplimiento de lo dispuesto en el Artículo 10 de la Ley 1474 de 2011, Estatuto Anticorrupción, que dispone la prohibición de la divulgación de programas y políticas oficiales para la promoción de los servidores públicos, partidos políticos o candidatos.

Queda prohibida la reproducción total o fragmentaria de su contenido, sin autorización escrita de la Secretaría General del Municipio de Medellín e IberCulturaViva. Así mismo, se encuentra prohibida la utilización de características de la publicación, que puedan crear confusión. El Municipio de Medellín dispone de marcas registradas, algunas citadas en la presente publicación con la debida autorización y protección legal.

© Alcaldía de Medellín, 2019

©IberCulturaViva

Derechos reservados de los autores para textos e imágenes, 2017



ALCALDÍA DE MEDELLÍN

Federico Gutiérrez Zuluaga
Alcalde de Medellín

Lina Botero Villa
Secretaria de Cultura Ciudadana

Deisy Johana Piedrahita Berrío
Subsecretaria de Arte y Cultura

Herman Montoya Gil
Líder Programa Bibliotecas, Lectura y Patrimonio

Juliana Zuluaga
Comunicadora Secretaría de Cultura Ciudadana

Guillermo Cardona Marín
Herman Montoya Gil
Coordinación editorial

Sílaba Editores
Apoyo editorial

Sebastián Bedoya Posada
Diseño y diagramación

CONSEJO INTERGUBERNAMENTAL DEL PROGRAMA IBERCULTURA VIVA

Argentina
Presidencia

Paola Gallia
Presidenta Consejo Intergubernamental IberCultura Viva
Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación.

Diego Benhabib
Representante en el Consejo Intergubernamental IberCultura Viva
Coordinador del Programa Puntos de Cultura, Dirección Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación.

Chile

Patricia Rivera Ritter
Jefa del Departamento de Ciudadanía y Cultura, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

PAÍSES MIEMBROS

Brasil

Gustavo Carvalho Amaral

*Secretario de Diversidad Cultural
Secretaria Especial de Cultura
Ministerio de Ciudadanía de Brasil*

Costa Rica

Sofía Yglesias Fischel

*Directora de Cultura - Ministerio de
Cultura y Juventud*

Ecuador

Daniela Fuentes Moncada

*Directora de Política Pública de la
Subsecretaría de Emprendimientos,
Artes e Innovación, Ministerio de
Cultura y Patrimonio*

El Salvador

*Dirección de Casas de la Cultura y
Convivencia, Ministerio de Cultura*

España

Pilar Torre Villaverde

*Subdirección General de Cooperación
y Promoción Internacional de la
Cultura, Ministerio de Educación,
Cultura y Deportes*

Guatemala

Ernesto Salvador Flores

*Director General de Desarrollo
Cultural y Fortalecimiento de las
Culturas, Ministerio de Cultura y
Deportes*

México

Esther Hernández Torres

*Directora General de Vinculación
Cultural, Secretaria de Cultura*

Perú

Carlos Andrés La Rosa Vásquez

Director de Artes, Ministerio de Cultura

Uruguay

Begoña Ojeda

*Directora General de Programas
Culturales, Dirección Nacional de
Cultura, Ministerio de Educación y
Cultura*



SECRETARÍA GENERAL
IBEROAMERICANA (SEGIB)

Rebeca Grynspan
Secretaria General Iberoamericana

Enrique Vargas Flores
*Coordinador Espacio Cultural
Iberoamericano*

Alejo Ramírez
*Director de la Oficina Sub Regional
para el Cono Sur*

**Oficina Sub Regional Para el
Cono Sur**
*Marcos Aclé | Gerente de Cooperación
Gabriela García Galindo | Gerente de
Administración*

UNIDAD TÉCNICA DEL
PROGRAMA IBERCULTURA VIVA

Emiliano Fuentes Firmani
Secretario Técnico

Rosario Lucesole
Consultora de Proyectos

Teresa Albuquerque
Consultora de Comunicación

<http://www.iberkulturaviva.org>
programa@iberkulturaviva.org



IDEAS DE CULTURA COMUNITARIA. TRABAJOS SELECCIONADOS EN LA CONVOCATORIA DE TEXTOS IBERCULTURA VIVA 2016

En septiembre de 2016 el programa IberCultura Viva lanzó una convocatoria de textos sobre políticas culturales de base comunitaria con el objetivo de realizar una publicación sobre la sistematización de diferentes experiencias de participación entre gobiernos y sociedad civil.

Al momento del lanzamiento de la convocatoria existían muchos textos sobre la política de cultura de base comunitaria en Brasil, un país donde la política Cultura Viva tiene ya 15 años, y un impacto en su amplia geografía y en los diversos ámbitos administrativos (municipal, de los estados y federal), las reflexiones por parte de los órganos públicos (IPEA), y académicos han sido numerosas¹. Sin embargo, otros países iberoamericanos presentaban escenarios incipientes para este tipo de políticas, y en el ámbito regional eran pocas las publicaciones existentes².

Para contribuir con esta reflexión, el programa IberCultura Viva hizo una llamada pública para recoger experiencias de organizaciones de la sociedad civil, que hayan sido colaboradoras de las políticas gubernamentales de culturas de base comunitaria y que

¹ Pueden encontrarse algunas publicaciones sobre los Puntos de Cultura en Brasil, en el site IberCultura Viva: <http://iberkulturaviva.org/publicacoes/artigos/?lang=es>

² La publicación coordinada por Julio Monge y Marlen Argueta y editada por Jorge Melguizo: VVAA. Cultura Viva Comunitaria: Convivencia para el bien común. 2º Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria (San Salvador, octubre 2015) y el artículo de Alexandre Santini, “Cultura Viva y la construcción de un repertorio común para las políticas culturales en América Latina”, son algunos ejemplos que abordan la perspectiva regional, latinoamericana. Ambos disponibles en: <http://iberkulturaviva.org/cultura-viva-e-a-construcao-de-um-repertorio-comum-para-as-politicas-culturais-na-america-latina/?lang=es>.

podiesen conformar una publicación de referencia en la región iberoamericana³. La convocatoria definía cultura viva comunitaria como:

(...) aquellas experiencias culturales de los diferentes grupos que componen la diversidad iberoamericana que contribuyen con prácticas y metodologías ejercidas desde la base territorial y que tienen que ver con prácticas comunes y conocimientos tradicionales. Su reivindicación política principal es la participación social en la creación y desarrollo de políticas públicas culturales y el fortalecimiento de la autonomía y protagonismo de los grupos y organizaciones culturales y sociales.

Además, definía por colaboración con las políticas gubernamentales: haber sido beneficiado de alguna convocatoria pública en el contexto de las políticas culturales de base comunitaria; haber participado de encuentros, foros, seminarios, grupo de trabajo o redes en el contexto de las políticas culturales de base comunitaria; haber sostenido una práctica de trabajo intersectorial, basada en algún tipo de convenio o colaboración con instancias gubernamentales en el contexto de las políticas culturales de base comunitaria; hacer parte de órganos gubernamentales participativos o de gestión compartida en el contexto de las políticas culturales de base comunitaria y/o haber aportado activamente en la construcción participativa de políticas públicas de cultura o programas culturales. Por último, los textos deberían referirse a experiencias del ámbito federal, provincial, municipal o regional iberoamericano. Como resultado de dicha convocatoria hemos logrado reunir los artículos que a continuación se exponen.

³ Para conocer más sobre la propuesta de publicación, consultar el producto 04 de esta consultoría.

Desde el programa estamos muy contentos de poder presentar esta publicación, ya que esto nos permite poner en diálogo la gran cantidad de experiencias brasileñas y de otros países de la región recogidas en este libro con aquellas presentadas en el II Encuentro de Redes IberCultura Viva en Quito en 2017 y sistematizadas en **“Puntos de cultura viva comunitaria iberoamericana. Experiencias compartidas”**, primer libro de esta colección que co editamos con el gobierno de la Alcaldía de Medellín.

Los textos seleccionados abordan temas como el desarrollo de la innovación social por parte de los Puntos de Cultura de Río de Janeiro, y el carácter y las prácticas internacionalistas de los Puntos de Cultura de Brasil, y cómo fue que el sentido de red hizo que el ideario de Cultura Viva Comunitaria y sus Puntos de Cultura se propagara por el mundo. También presentan iniciativas como el programa Favela Creativa, implementado por el gobierno del estado de Río de Janeiro, que se mostró innovador al fortalecer el protagonismo juvenil a partir de la economía creativa, el fomento y la formación y circulación artística.

Los ejemplos siguen por las diferentes regiones de Brasil, con experiencias como el proceso de elaboración de una cartografía del patrimonio cultural local de un barrio de Belém, en el Norte del país; el emprendedurismo cultural que se vio en la ciudad de Serra Talhada, en el estado de Pernambuco, con el “Museu do Cangaço”; y la propuesta de una escuela pública de San Pablo que buscó construir una comunidad escolar democrática y participativa con prácticas educativas pensadas a partir de las matrices culturales africanas e indígenas, formativas del pueblo brasileño.

Además, se presentan historias como la de un grupo teatral que surgió en una *favela* de Belo Horizonte, en Minas Gerais, con personajes e historias inspiradas en el día a día, y que dio origen a un Punto de Cultura con teatro, biblioteca y salas destinadas a ensayos y cursos. Otro proyecto relatado, resultado de una colaboración entre una asociación de pobladores de una villa y un grupo de “poéticas universitarias” en el Sur de Brasil, que buscó adoptar la noción de ecología de saberes (propuesta por el sociólogo Boaventura de Sousa Santos) y contar con prácticas colaborativas para intensificar los lazos entre la comunidad, la universidad y la ciudad.

De Ecuador se toma como base un encuentro de marimberos organizado por una red cultural para tratar temas como los procesos de investigación de la marimba y sus expresiones (la marimba y sus expresiones fueron declaradas como patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO). Finalmente, de Galicia (España) viene la historia de una asociación que se dedica a trabajar con jóvenes de la localidad desarrollando proyectos nacidos de las iniciativas que ellos traen. La idea surgió como forma de pensar qué hacer con el tiempo libre y el tiempo de ocio, y las acciones se sostienen atravesadas por tres metas ordenadoras que dan identidad al trabajo del colectivo: entretener, motivar y educar.

Queremos agradecer especialmente a la Alcaldía de Medellín por su colaboración para que este trabajo finalmente cobre vida y a las personas que colaboraron con sus textos, por la paciencia y espera con que nos acompañaron durante el proceso de edición. Esperamos que esta publicación contribuya al estudio de las políticas culturales de base comunitaria y

permita un mejor conocimiento de las experiencias de trabajo realizadas por las organizaciones y colectivos culturales comunitarios de nuestra región.

MUSEU DO CANGAÇO DE SERRA TALHADA: UM CASO DE EMPREENDEDORISMO CULTURAL NO SERTÃO DO PAJEÚ

Karl Marx Santos Souza

*Fundação Cultural Cabras de Lampião
Brasil*

Resumo

....

O Cangaço foi uma onda de banditismo que se alastrou pelo sertão do Nordeste brasileiro nos séculos 19 e 20, quando grupos de homens (os chamados cangaceiros) vagavam pelas cidades em busca de justiça e vingança pela falta de emprego, alimento e cidadania. O mais famoso cangaceiro foi Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como “Lampião”. Na cidade onde ele nasceu em 1898 - Serra Talhada, no estado de Pernambuco - há um museu que conta essa história.

Criado em abril de 2000, o Museu do Cangaço de Serra Talhada tem no seu acervo documentos como bilhetes escritos por Lampião, uma biblioteca com livros raros, dissertações de mestrado, monografias, laudos médicos e raios-X das cabeças dos cangaceiros (decepadas pela polícia), matérias de jornais, fotografias, documentários em DVDs, uma sala de estudo e uma loja de artesanato.

Além do acervo para visitação, o Museu do Cangaço conta com atividades artísticas e culturais. Sua ação é voltada às manifestações artísticas regionais (à história, ao turismo, ao artesanato em pedras) e dá atenção à interação com a comunidade. Este artigo aborda o empreendedorismo cultural na cidade de Serra Talhada por meio do estudo de caso do Museu do Cangaço, especificando os aspectos sociais,

artísticos, culturais e econômicos da entidade, e ressaltando alguns de seus projetos, como o Ponto de Cultura Artes do Cangaço.

Palavras-chave: 1) Museu do Cangaço em Serra Talhada-PE. 2) Museu. 3) Cultura. 4) Empreendedorismo Cultural.

Resumen

...

El “Cangaço” fue un fenómeno de bandidismo que tuvo lugar en el sertão del Nordeste brasileño los siglos XIX y XX, cuando grupos de hombres (los cangaceiros) vagaban por las ciudades en busca de justicia y venganza por la falta de empleo, alimento y ciudadanía. El más conocido cangaceiro fue Virgulino Ferreira da Silva, el “Lampião”. En la ciudad donde él nació en 1898 - Serra Talhada, en el estado de Pernambuco - hay un museo que cuenta esa historia.

Creado en abril de 2000, el “Museu do Cangaço” de Serra Talhada tiene en su acervo documentos como notas escritas por Lampião, una biblioteca con libros raros, disertaciones de maestrías, informes médicos y rayos X de las cabezas de los cangaceiros (cortadas por la policía), notas de diarios sobre Lampião y el Cangaço, fotografías, documentales en DVDs, una sala de estudio y una tienda de artesanía.

Además del acervo para visitar, el “Museu do Cangaço” cuenta con actividades artísticas y culturales. Su acción está orientada a las manifestaciones artísticas regionales (la historia, el turismo, y la artesanía en piedras) y busca la interacción con la comunidad. Este artículo habla del emprendedurismo cultural en la ciudad de Serra Talhada por medio del estudio de

caso del “Museu do Cangaço”, especificando los aspectos sociales, artísticos, culturales y económicos de la entidad, y resaltando algunos de sus proyectos, como el Punto de Cultura Artes de Cangaço.

1. Introdução

...

Entrando no universo das novas discussões sobre cultura, economia e mercado, o leque de assuntos e temas é tão intenso e vasto quanto à diversidade cultural brasileira. Vem surgindo vários autores e pesquisadores que buscam nortear e discutir alguns aspectos sobre a funcionalidade dos agentes culturais e a inter-relação destes com o Estado e o mercado em que atuam.

Nesse contexto, a busca por sustentabilidade e desenvolvimento é vista com a mesma intensidade que nos outros ramos da economia. Porém, as possibilidades e estratégias parecem requerer novas teorias e impulsionam novos desafios, partindo das políticas públicas voltadas para a cultura, indo até a forma como se organizam os grupos, os artistas e os demais atores do movimento cultural.

Destaca-se nesse conjunto social o Museu do Cangaço de Serra Talhada, não só pelo seu caráter empreendedor e inovador, na forma como se insere no mercado e na sociedade. O destaque do seu papel social possibilita a inserção das pessoas no seio da sociedade, dando-lhes dignidade. Se isso não ocorresse, esses jovens e adultos poderiam estar optando por outros ambientes conhecidamente marginalizados (prostituição, drogas ou mendicância). Há que se considerar, ainda, o viés econômico, elemento capaz de explicar não só a geração de emprego e renda,

mas também o desenvolvimento econômico local, social e sustentável.

O objetivo principal desta pesquisa foi o de identificar as ações de empreendedorismo cultural ocorridos na Cidade de Serra Talhada, advindos do objeto de estudo: o Museu do Cangaço. Este artigo está estruturado em seis partes, sendo a primeira a introdução, apresentando as considerações iniciais; a segunda, o referencial teórico, apresentando as teorias e conceitos embaixadores; a terceira, a metodologia, demonstrando os métodos aplicados e necessários à consecução da pesquisa; a quarta, a análise dos resultados, apresentando os resultados obtidos, a partir da interpretação estatística e conceitual; a quinta, a conclusão, permitindo o fechamento conclusivo dos fatos e da pesquisa; e a sexta e última parte, as referências utilizadas, apresentando as bibliográficas, as de internet e as documentais.

2. Referencial Teórico

• • •

2.1 Empreendedorismo Cultural

O termo empreendedorismo vem sendo utilizado por diversas empresas e organizações, tanto governamentais quanto não governamentais, o que permite entender que não é dispensável o seu uso ou apelo, mas oportuno e imperioso à sobrevivência. Os propósitos de entender os motivos que incentivam ou inibem a ação empreendedora são de suma importância para a sociedade, mesmo que ainda esteja em processo de desenvolvimento social e econômico e que, num contexto de mundialização, tente trilhar o caminho da sustentabilidade.

A capacidade de empreender associada a políticas públicas eficientes e eficazes podem fazer surgir um ambiente cada vez mais propício para o surgimento e desenvolvimento de empresas, considerando que o sucesso empreendedor não se restringe ao ato individual, contudo, social, dependendo da decisão do Estado e de sua inserção na comunidade.

Há muitas definições para o termo empreendedor, propostas por pesquisadores de diferentes campos de conhecimento, na economia, na psicologia, na administração, na sociologia e na antropologia. Estes estudos apontam que quem deu início à contribuição das ciências do comportamento foi McClelland (1961). Ele foi um dos primeiros autores a estudar e destacar os homens de negócios na sociedade e suas contribuições para o desenvolvimento econômico. McClelland (1961) dá atenção especial ao desejo, como uma determinação realizadora controlada pela razão. Para esse autor, um empreendedor é alguém que exerce controle sobre uma produção que não seja só para o seu consumo pessoal.

A capacidade de empreender está relacionada às características do indivíduo, aos seus valores e modo de pensar e agir. Os empreendedores são responsáveis pelo desenvolvimento econômico. Promovem o rompimento da economia em fluxo circular para uma economia dinâmica, competitiva e geradora de novas oportunidades. A verdadeira concorrência na economia está entre empresas inovadoras que geram novos produtos e que retiram do mercado produtos antigos.

Com Drucker (2005) foram introduzidos os conceitos de 'espírito empreendedor' (*ou entrepreneurship*), além da gestão e da organização inovadoras e do

risco advindos da ação de empreender, onde uma pessoa empreendedora precisa arriscar em algum negócio, a partir de um espírito empreendedor capaz de conduzi-lo às inovações.

Drucker (2005), embora tenha bebido da fonte schumpeteriana, traz consigo uma diferente ideia sobre empreendedorismo, atribuindo-lhe o papel de transferir recursos econômicos de um setor de produtividade mais baixa para um setor de produtividade mais elevada e de maior rendimento, possibilitando, desse modo, uma maior eficiência e eficácia à economia, alcançando, sobretudo, o equilíbrio financeiro da sua empresa e o máximo de lucros e de vendas.

Kirzner (1973, *apud* DORNELAS, 2008, p. 22), por seu entendimento, traz outra abordagem para o tema. Para o autor, “o empreendedor é aquele que cria um equilíbrio, encontrando uma posição clara e positiva em um ambiente de caos e turbulência, ou seja, identifica oportunidades na ordem presente”. Percebe-se que tanto Drucker como Kirzner destacam o empreendedor como um indivíduo capaz de identificar oportunidades.

As organizações criativas têm, na sua base, uma estrutura e um empreendimento artístico e cultural que vêm adquirindo crescente importância na cadeia produtiva de várias localidades, fazendo emergir um novo cenário econômico e sociocultural. Porém, nesse contexto, pouco se discute quanto à formação e a capacitação dos agentes e empreendedores culturais. Profissionais preparados para criar e gerenciar seus empreendimentos de maneira sustentável ainda são uma realidade distante nesse cenário altamente dependente do incentivo do Estado e de patrocinadores privados.

É importante destacar que a ideia de um empreendedorismo cultural estabelece uma relação paralela em dois conceitos de distintos campos de ação e pensamento, porém transversalmente interligados: o conceito de empreendedor, oriundo da Economia e da Administração, e o conceito de cultura, amplamente discutido na Antropologia, na Filosofia e na Sociologia. Concebê-los juntos é uma tarefa árdua, todavia coerente, principalmente em um universo de equipamentos e agentes culturais capazes de gerar renda, emprego, oportunidades e negócios, tudo isso com um mercado próprio e aberto às ideias e inovações, sejam elas gerenciais ou em termos materiais.

Um primeiro conceito de empreendedorismo cultural surge com Dimaggio (1982, *apud* LIMEIRA, 2008, p. 7) que discute o papel do empreendedor na formação e sustentação de entidades e equipamentos culturais, organizações sem fins lucrativos, museus, teatros, etc. Esse autor verificou a diversidade de formas das organizações culturais, identificando aquelas filantrópicas, aquelas que funcionam empresarialmente com finalidade de lucro, além daquelas que se sustentam de doações ou bilheterias de espetáculos e produtos por elas produzidos.

Segundo Rae (2005, *apud* LIMEIRA, 2008):

“O que diferencia um artista de um empreendedor cultural é que o primeiro está focado apenas na criação e na produção cultural, enquanto o segundo expande suas atividades ao longo da cadeia produtiva da indústria criativa, preocupando-se com a distribuição e venda do produto ou serviço cultural” (Ibidem, p. 7).

Nessa mesma perspectiva, Bilton (2006, *apud* LIMEIRA, 2008):

“As organizações culturais têm uma cultura gerencial distinta das organizações produtivas tradicionais, a qual se diferencia em três aspectos: autogestão e empreendedorismo; forma de estruturação da cadeia de valor; e a influência de valores não comerciais” (Ibidem, p. 7)

Analisando o que foi dito acima, percebe-se que o primeiro aspecto apontado por Bilton (2006, *apud* LIMEIRA, 2008) faz referência à autonomia e à maneira como diversos artistas autônomos desempenham várias funções simultaneamente, tanto artísticas quanto gerenciais. O segundo aspecto se refere ao fato de que a geração de valor dos arranjos produtivos não está concentrada em grandes empresas. Já o terceiro aspecto se refere ao fato de que o produto ou serviço cultural pode vir a ter dupla natureza, além de seu caráter econômico, possui valor simbólico e conteúdo estético, inaugurando uma diferente relação de mercado.

2.2 Economia da Cultura e Desenvolvimento Local Sustentável

Sem dúvida, a economia da cultura possui um dinamismo diferenciado se comparada a outros setores da economia mundial. A economia da cultura integra o segmento de serviços e lazer, onde as projeções de crescimento são otimistas e pretensiosas. A economia da cultura, junto com a economia do conhecimento, integra o que alguns pesquisadores chamam de ‘economia nova’, haja vista seu modo de produção e a forma como interação seus bens e serviços sofre impactos diretos de novas tecnologias e sua forma de criação não concerne com os preceitos e conceitos dados pela economia clássica.

Os modelos propostos para economia da cultura têm nos seus aspectos prioritários a inovação e o valor simbólico da produção cultural. Neste segmento, os aspectos criativos têm mais peso que o capital a ser implantado. Isso se deve ao fato de que historicamente há uma distância entre os fenômenos estudados pelos economistas e a paixão pela arte, aliada à descrença que os agentes culturais têm quanto à rentabilidade dos bens e serviços do setor cultural, conforme explica Tolila (2007):

“Como se sabe, a economia, seus cálculos e estatísticas, seus modelos e ‘leis’ não têm boa fama nos meios culturais, que preferem opor ao mundo frio da rentabilidade, das limitações financeiras e da concorrência dos mercados, o mundo cálido da paixão, da criação livre e do valor universal dos atos culturais. Ao desinteresse dos economistas pela cultura respondeu, pois, em grande medida, o desinteresse dos atores culturais pela economia, suas ferramentas e seus debates” (Ibidem, p. 17).

Porém, apesar de tantas perspectivas favoráveis, mecanismos diferenciados e que se adéquam aos novos conceitos de desenvolvimento e fomento da economia da cultura, que é baseada em grande parte em ativos intangíveis, é um desafio a ser enfrentado de imediato e requer fortalecimentos das políticas públicas culturais, reflexões quanto às relações entre desenvolvimento cultural e desenvolvimento geral e iniciativas acerca das implicações que a globalização dos intercâmbios e seus desequilíbrios tem para o desenvolvimento e a diversidade cultural.

É importante destacar que a economia da cultura é um setor gerador de efeitos transversais em várias outras atividades econômicas. Em um cenário de disputas competitivas baseadas em ideias, conceitos

e valores geradores de direitos de propriedade intelectual (marcas, patentes, direitos autorais), a integração de aspectos culturais ao processo produtivo resulta em inovação e diferenciação de bens e serviços que assim adquirem significados e características únicos, personalizados, insubstituíveis, mesmo na presença de similares.

Quanto maior o conteúdo cultural embutido na produção e na comercialização de bens e serviços, maiores serão seu valor e sua vantagem comparativa. Em outras palavras, a cultura está associada à inovação, à diferenciação e à agregação de valor.

Ademais, as atividades do campo cultural são importantes tanto pelo ponto de vista econômico como sob o aspecto social. Em comparação com outros setores, apresentam um elevado potencial de nível de empregos por valor investido e tendem a pagar melhores salários; essas atividades geram, por sua vez, renda, emprego, bem-estar, e são capazes de propiciar a inclusão e a coesão sociais, em particular de jovens e minorias.

Para isso contribui sobremaneira a característica intrínseca da cultura de atuar com a diversidade, o que também a fortalece como instrumento de desenvolvimento local e regional. Por fim, percebe-se que a economia da cultura é, ambiental e culturalmente, um vetor de desenvolvimento sustentável: não se dá pelo consumo de recursos naturais, mas por uma combinação de criatividade, diversidade cultural e inovação tecnológica; e preserva para as futuras gerações o capital cultural tangível e intangível das sociedades.

Há de se considerar, no entanto, que diversas questões articuladas e interativas são utilizadas quando se tenta trabalhar e analisar as bases para a proposta de metodologia de planejamento e desenvolvimento local sustentável. Desenvolvimento local é entendido como um processo registrado em pequenas unidades territoriais e agrupamentos humanos capazes de promover dinamismo econômico e melhoria da qualidade de vida da população. Para muitos economistas, representa uma singular transformação nas bases econômicas e na organização social em nível local, resultante da mobilização de setores da sociedade, explorando suas especificidades.

Dessa maneira, entende-se que para ser um processo consistente e sustentável, o desenvolvimento deve elevar as oportunidades sociais e a viabilidade e competitividade da economia local, aumentando a renda e as formas de riqueza, ao mesmo tempo em que assegura e conserva os recursos naturais, como coloca Buarque e Bezerra (1994):

“Apesar de constituir um movimento de forte conteúdo interno, o desenvolvimento local está inserido em uma realidade mais ampla e complexa, com a qual interage e da qual recebe influências e pressões positivas e negativas. Dentro das condições contemporâneas de globalização e intenso processo de transformação, o desenvolvimento local representa também alguma forma de integração econômica com o contexto regional e nacional, que gera e redefine oportunidades e ameaças, exigindo competitividade e especialização” (Ibidem, p. 7)

O desenvolvimento local requer algum tipo de mobilização e iniciativas dos atores locais em torno de um projeto para a sociedade. De outra forma, o mais provável é que as mudanças geradas não sejam

internalizadas na estrutura social, econômica e cultural local ou municipal, desencadeando a elevação das oportunidades, o dinamismo econômico e aumento da qualidade de vida de forma sustentável.

Experiências bem-sucedidas de desenvolvimento local ocorrem, segundo alguns pesquisadores, quase sempre de um ambiente político e social favorável, expresso por uma mobilização, e, principalmente, de convergência importante dos atores sociais do município ou comunidade em torno de determinadas prioridades e orientações básicas de desenvolvimento. Conforme explica Castells e Borja (1996):

“Neste sentido, o resultado de uma vontade conjunta da sociedade que dá sustentação e viabilidade política a iniciativas e ações capazes de organizar as energias e promover a dinamização e transformação da realidade” (Ibidem, p. 14)

O conceito genérico de desenvolvimento local pode ser aplicado para diferentes ambientes territoriais, desde a comunidade e os assentamentos de reforma agrária, até o município ou mesmo microrregiões de pequeno porte. Tanto os municípios quanto os assentamentos podem constituir um espaço privilegiado de intervenção concentrada e articulada de diferentes instâncias político-administrativas – federal e estadual – como núcleo catalisador das iniciativas e base para o desenvolvimento local.

3. Metodologia

...

O fenômeno investigado possibilitou a realização de um estudo de caso, que segundo Martins (2008, p. 2), “oferece descrições, interpretações e explicações que chamam a atenção pelo ineditismo”.

A pesquisa teve o intuito de aprofundar a análise acerca do grau de empreendedorismo do Museu do Cangaço de Serra Talhada, a partir das características descritas por alguns autores renomados, tais como McClelland (1961), Schumpeter (1963; 1988), Drucker (2005) e Filion (1991, *apud* DOLABELA, 1999), além de Dornelas (2008), Dolabela (1999) e Limeira (2008). Utilizou-se também a observação dos fatos e deixou-se de lado hipóteses e outras conjunturas mentais que não se apropriavam da pesquisa científica.

As entrevistas realizadas foram do tipo ‘padronizadas ou estruturadas’, seguindo um roteiro previamente estabelecido e com perguntas determinadas, chamado de Roteiro para Entrevista com o Empreendedor, o criador do Museu do Cangaço (adaptado do Modelo de FILION, 1991). Outras entrevistas foram realizadas seguindo Roteiro para Entrevista com os Agentes Culturais, tendo sido entrevistados: o presidente da Fundação Casa da Cultura de Serra Talhada; o Secretário Municipal de Turismo, Cultura, Esporte e Lazer; e o Secretário Municipal de Desenvolvimento Social de Serra Talhada.

4. Análise dos resultados

• • •

O Museu do Cangaço de Serra Talhada-PE fica localizado na Estação do Forró – antiga Estação Ferroviária –, em um dos prédios que eram utilizados pela antiga Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), extinta em 2007. O prédio, que atualmente pertence à União – sob responsabilidade do Ministério dos Transportes –, foi cedido à Prefeitura Municipal de Serra Talhada, que por sua vez, através de um contrato de comodato, cedeu o prédio para a instalação do Museu do Cangaço pela Fundação Cultural

Cabras de Lampião (FCCL). Criado em abril de 2000, pela FCCL, tinha como ideia inicial a concentração e exposição de todo o acervo da Fundação Cultural Cabras de Lampião, para visitação pública, e com funcionamento regular de visitas para apreciação.

O Museu do Cangaço tem no seu acervo documentos – como bilhetes escritos pelo próprio punho de Lampião (o ‘Rei do Cangaço’), uma biblioteca com livros raros, teses de mestrados, monografias, versos de cordéis, laudos médicos e raios-X das cabeças dos cangaceiros (decepadas pela polícia), matérias de jornais de várias épocas que enfocam o personagem Lampião e o Cangaço, fotografias, documentários em DVDs, uma sala de estudo e uma loja de artesanatos, tendo como objetivo atender não somente ao turista comum ou curiosos do assunto, mas também contemplar pesquisadores e estudiosos do tema.

Além do acervo para visitação, o Museu do Cangaço, através da FCCL, é responsável pela execução e produção de diversas atividades artísticas e culturais. Vai desde a realização de exposições, com obras de artistas populares, até apresentações e produção de eventos culturais, como também é uma das instituições responsáveis pela propagação da cultura popular do ‘Xaxado’, do ‘Cangaço’ e das tradições locais que cercam essas temáticas.

Segundo dados documentais do Museu do Cangaço (2010; 2011, p.1), a ‘missão organizacional’ propõe:

Desenvolver suas atividades almejando a integração do homem ao seu meio, a fim de mobilizar pessoas e comunidades, por meio da comunicação, de redes sociais e parcerias, em torno de iniciativas socioculturais que contribuam para o

fomento e preservação da cultura e da história do povo sertanejo, resgatando os valores éticos, culturais e educacionais das comunidades carentes do semiárido nordestino, em especial no estado de Pernambuco, através da realização de eventos como: seminários, palestras, exposições, apresentações, recitais poéticos, dentre outros, proporcionando às pessoas menos favorecidas o acesso aos bens culturais, o que eleva a autoestima da população e conduz à prática o exercício pleno da cidadania (sic).

Já sua ‘visão’ de futuro tem como objetivo “Acreditar no Brasil, nos brasileiros e em sua cultura como tradução de um modo de ser, pensar e agir. Trabalhar por um mundo onde pessoas e comunidades se relacionem, valorizem suas identidades culturais e sejam capazes de transformar suas próprias vidas” (MUSEU DO CANGAÇO, 2011, p.1).

Os ‘valores’, tão necessários, podem ser listados a partir dos seguintes interesses:

- a) Paixão e otimismo (Ser apaixonado pelo que faz; acreditar que, com entusiasmo e determinação, se pode transformar a realidade para melhor);
- b) Criatividade (Confiar na capacidade humana de inventar, imaginar e transformar sonhos em realidade);
- c) Cooperação (Cultivar o diálogo e a parceria para reunir pessoas, organizações e comunidades que, juntas, são capazes de gerar resultados mais duradouros e enriquecedores para todos);
- d) Respeito às diferenças (Valorizar a pluralidade e a diversidade como base da convivência

ética e solidária, elementos essenciais da identidade de um povo);

e) Integridade (Ser comprometidos com relações transparentes e coerentes com os valores e propósitos assumidos);

f) Afetividade (Acreditar que a afetividade das relações também promove a efetividade das ações).

Toda ação do Museu do Cangaço é voltada às manifestações artísticas regionais (à história, ao turismo, ao artesanato em pedras) e à inclusão digital através do acesso gratuito à internet para crianças e adolescentes dos bairros populares, alunos de escolas públicas e jovens em estado de risco social.

Antes da criação do Museu do Cangaço, a FCCL já desenvolvia esse mesmo trabalho, de modo voluntário, nas comunidades, de tal forma que a maioria dos dançarinos, alunos, monitores e funcionários do museu são oriundos dessas localidades.

Com a implantação do Museu do Cangaço, essas ações foram ampliadas. Ganhou-se estrutura e houve um aquecimento na cena cultural da região, proporcionando à FCCL, através do Museu do Cangaço, um melhor trânsito nas escolas, nos sindicatos e nos assentamentos de 'sem terra'.

O Museu do Cangaço foi um importante salto na direção da valorização da cultura, na criação de oportunidades, associando mais jovens para engrossar as fileiras da cultura, e mergulhar no universo da história, das lendas, do folclore, além de proporcionar uma relação mais estreita com as artes, gerando

mais espetáculos de qualidade para a comunidade e, de um modo geral, maior interação com as escolas e os bairros populares.

O Museu do Cangaço concentra atenção na interação com a comunidade e na continuidade de suas ações, fomentando a produção cultural de forma interativa e regionalizada, democratizando a fruição e a produção cultural, com o objetivo de conectar as singularidades das regiões. Essa colaboração no desenvolvimento das atividades faz aquecer o mercado cultural da região, dentro dos preceitos do que se discute atualmente sobre a economia da cultura.

Ao longo dos anos, o Museu do Cangaço contou com uma série de parceiros e colaboradores. Uma característica peculiar do museu é a participação voluntária de membros da comunidade contemplada com suas ações. À medida que a quantidade de ações desenvolvidas pelo museu foi aumentando, na mesma proporção seu quadro funcional também teve que ser ampliado.

O Ponto de Cultura Artes do Cangaço (um dos projetos de cunho empreendedor do Museu do Cangaço) conta com algumas parcerias importantes, tais como SEBRAE, Prefeitura Municipal de Serra Talhada, sindicatos e diversas empresas privadas locais. Essas fontes, que permitiram aporte de recursos financeiros e materiais, foram e são importantes para o desenvolvimento autônomo das atividades da FCCL, provedor do Museu do Cangaço, executor do Ponto de Cultura Artes do Cangaço.

Atualmente, o Museu do Cangaço é responsável pela geração de 10 (dez) empregos diretos. Inicialmente,

quando da sua criação em 2000, havia apenas 02 (dois) funcionários, responsáveis pela manutenção e pelo acompanhamento aos visitantes. Em 2007, houve um reajustamento com a introdução de um novo modelo de gestão do museu e de suas atividades, devido ao fato de que se mantinham as atividades no Sítio Passagem das Pedras (onde inicialmente estava todo o acervo do museu), e havia também, naquele momento, a referência na cidade. Isso fez com que fossem introduzidas mais três pessoas à equipe responsável pelo funcionamento do museu.

É importante destacar o fato de que, dentro do aspecto empreendedor e de geração de renda do museu, no decorrer do ano, são gerados mais de 500 (quinhentos) empregos indiretos (temporários), provenientes da realização de eventos, exposições, mostras artísticas, entre outras atividades de porte econômico e cultural desenvolvidas pela instituição. Isso repercute economicamente no município, tanto pelos serviços contratados e o número de turistas e de visitantes atraídos por essas atividades quanto, principalmente, pela quantidade de artistas e técnicos diretamente beneficiados, reforçando o caráter inovador com que são desenvolvidas as ações do Museu do Cangaço.

5. Conclusão



As organizações sociais e culturais são um terreno fértil para o desenvolvimento de novas ações empreendedoras, pois as modernas inter-relações socioculturais permitem o surgimento de indivíduos determinados no que tange à articulação e à criatividade; como também líderes, com qualidade de gestores e capazes de empreender, conquistando seus objetivos ao se relacionar com muita gente.

Para que toda essa dinâmica se amplie, vários líderes e gestores se confundem com os ditos empreendedores, não importando se o conceito provém da economia, da administração ou da psicologia, pois o que os diferencia é o comportamento voltado à ação, numa forma de ser um *Homo agens*. Inserindo esses aspectos no campo do empreendedorismo cultural, dentro do contexto do Museu do Cangaço, o melhor ponto de partida para se estabelecer um negócio é aquele que encontra a estrutura necessária para seu estabelecimento, além da estabilização de seus principais objetos de desejo: o sucesso da ação cultural da sua arte.

Percebe-se, no entanto, que ao aplicar o conceito de empreendedorismo cultural, as principais dificuldades provêm do difícil mercado, que ainda não está consolidado e que sofre com as perspectivas dependentes de políticas públicas voltadas para o setor e com a direta intervenção do Estado.

Dessa forma, a constatação de que, no Sertão de Pernambuco, uma entidade que divide suas problemáticas de desenvolvimento econômico e local, de sustentabilidade racional e de empreendedorismo, também se preocupa com o resgate cultural e histórico do seu povo, historicamente sofrido e explorado, mas verdadeiramente, batalhador e com um alto nível ação empreendedora.

Identificar parceiros e promover pactos com atores sociais governamentais e não governamentais, nacionais e estrangeiros, visando um desenvolvimento humano sustentável, no qual a cultura seja forma de construção e expressão da identidade nacional, é um dos objetivos primordiais para a dinâmica de atuação do Museu do Cangaço.

No Sertão do Pajeú, em Pernambuco, diversas entidades tentam incorporar referências simbólicas e linguagens artísticas ao processo de construção da cidadania, ampliando a capacidade de apropriação criativa do patrimônio cultural pelas comunidades e pela sociedade brasileira.

Nesse contexto, as políticas públicas objetivam potencializar energias sociais e culturais, dando vazão à dinâmica própria das comunidades e entrelaçando ações e suportes dirigidos ao desenvolvimento de uma cultura cooperativa, solidária e transformadora. As ações empreendedoras do Museu do Cangaço provocam um processo contínuo e dinâmico, cujo desenvolvimento se dá a partir da articulação com atores pré-existentes ligados ao museu.

Em vez de determinar ou impor ações e condutas, o Museu do Cangaço vem estimulando a criatividade, propiciando o resgate da cidadania pelo reconhecimento da importância da cultura produzida em sua localidade. O efeito é o envolvimento intelectual e afetivo da comunidade, motivando o cidadão a criar, a empreender, a participar e a reinterpretar a cultura, aproximando diferentes formas de representações artísticas e visões de mundo.

Referências

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore? São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRASIL. (Gov.) Ministério da Cultura. Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Política Nacional de Museus. Brasília, 2003. Disponível em: <www.ibram.gov.br>, Acesso em: 16 set. 2011.
- BUARQUE, Sérgio C.; BEZERRA, Lucila. Projeto de desenvolvimento municipal sustentável: bases referenciais. Recife: Projeto Áridas, 1994.
- CANTILLON, Richard. Ensaio sobre a natureza do comércio em geral. Trad. Fani Goldfarb Figueira. Curitiba: Segesta Editora, 2002.
- CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. As cidades como atores políticos. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP – Dossiê Cidades, 1996.
- CIMADON, José Eduardo; RUPPENTHAL, Janis Elisa; MANFRÓI, Armando S. A aplicação da teoria visionária de Filion no desenvolvimento de MPES. In XXVII Encontro Nacional de Engenharia de Produção. Foz do Iguaçu-PR, 2007.
- COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras/FAPESB, 2004.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do folclore brasileiro. Salvador: CNF, 1995.
- DOLABELA, Fernando. Oficina do empreendedor. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1999.

DORNELAS, José Carlos Assis. Empreendedorismo: transformando idéias em negócios. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

DRUCKER, Peter Ferdinand. Inovação e espírito empreendedor (entrepreneurship): prática e princípios. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FILION, Louis. J. Vison et relations: clefs du succès de entrepreneur. Montréal: Les Éditions de e Entrepreneur, 1991.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LIMEIRA, Tânia Maria Vidigal. Empreendedor cultural: perfil e formação profissional. São Paulo: FGVSP, 2008.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 2007.

MARTINS, Gilberto de Andrade. Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2008.

McCLELLAND, David C. The achieving society. New York: D. Van Nostrand, 1961.

MUSEU DO CANGAÇO. Dados documentais. Serra Talhada-PE, 2010. (Documento do acervo - mimeo),

- OLIVEIRA, Afonso Fernandes Alves de. Método canavial: introdução à produção cultural. Olinda: Associação Reviva, 2010.
- PERNAMBUCO (Gov.). Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco. Lei 12402, de 12 de agosto de 2003. Declara de utilidade pública a Fundação de Cultura Cabras de Lampião. Recife: Diário Oficial do Estado, 2003.
- SCHUMPETER, Joseph Alois. Capitalismo, socialismo e democracia. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- SERRA TALHADA (Gov.). Câmara Municipal. Lei 950/1998. Torna a Fundação Cabras de Lampião de Utilidade Pública. Serra Talhada, 1998.
- SOUZA, Eda Castro Lucas de; GUIMARÃES, Tomás de Aquino (Orgs.). Empreendedorismo além do plano de negócio. São Paulo: Atlas, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. Cultura popular: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- TOLILA, Paul. Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

LA MARIMBA Y SUS EXPRESIONES COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD.

Karina Elizabeth Clavijo Aguirre

Colectivo: Red Cultural Afro

Ecuador

Resumen

• • •

A partir de la declaratoria de la marimba y sus expresiones como Patrimonio inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, los marimberos del Ecuador se reunieron en Esmeraldas, para un encuentro organizado por la Red Cultural Afro. En esta reunión se compartieron ciertas posturas en torno a desarrollar procesos de investigación de la marimba y sus expresiones. La etnoeducación y la capacitación de los marimberos para profesionalizarlos en la medida en que puedan desarrollar sus funciones como maestros de marimba en universidades y centros educativos. Así como desarrollar las industrias creativas, como una forma de garantizar la preservación de estas expresiones y obtener ganancias provenientes del consumo cultural.

Palabras clave: Políticas culturales, Patrimonio inmaterial, música de marimba, industrias creativas, ley de comunicación aplicada a la música, etnoeducación, investigación musicológica, palenques culturales afroecuatorianos.

Resumo

• • •

A partir do reconhecimento da marimba e suas expressões como Patrimônio Imaterial da Humanidade por parte da UNESCO, marimbeiros do Equador se

reuniram em Esmeraldas para um encontro organizado pela Rede Cultural Afro. Nesta reunião, foram compartilhadas certas posturas sobre processos de pesquisa da marimba e suas expressões. Foram discutidos, entre outros temas, a etnoeducação e a capacitação dos marimbistas, para profissionalizá-los na medida em que possam desenvolver suas funções como professores de marimba em universidades e centros educativos. Outro assunto em questão foi o desenvolvimento das indústrias criativas como uma forma de garantir a preservação destas expressões e obter lucros provenientes do consumo cultural.



La marimba y su música fue declarada el 2 de diciembre del 2015 Patrimonio inmaterial de la humanidad por UNESCO, dicha declaratoria se hace en Namibia en el corazón de África, lo que la hace más significativa para el pueblo afroecuatoriano y afrocolombiano. La propuesta fue enviada por Colombia y Ecuador en cooperación. Hace referencia a un territorio de población afro localizado en el océano pacífico, que abarca desde la zona del Chocó hasta el sur de Esmeraldas.

Pero ¿qué es el patrimonio inmaterial y cómo lo entendemos en nuestro contexto?, al hablar de Patrimonio nos referimos epistemológicamente a Patrimonium: “Lo que se hereda del padre de familia”¹ (Convenio Andrés Bello 1999), y en la zona del pacífico obviamente esta herencia es valiosa. Todas las memorias de hombres y mujeres preocupados en preservar y fomentar esta expresión cultural, con la cual han convivido y a través de ella han promovido la conservación del ecosistema. Hablamos más

¹ Convenio Andrés Bello. Patrimonio. 1999.

concretamente de la marimba. La forma de construcción de los instrumentos, sus materias primas, como la palma de chonta y pambil, la guadua, la tabra y el venado para que no se pierda la marimba y los instrumentos de música del pacífico. Pero también manteniendo vivos los géneros musicales, como el bambuquiao del Ecuador o como se le conoce en Colombia al currulao, el bunde, la juga, el andarele, los arrullos, chigualos y alabaos. Así también lo son las tradiciones y expresiones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los actos rituales, los actos festivos, los conocimientos, las técnicas artesanales, la participación social y los usos relacionados con la naturaleza y el universo, como lo especifica la convención para la salvaguardia del patrimonio Cultural inmaterial 2003.

Esta declaratoria busca revalorizar, salvaguardar, sensibilizar, dar cooperación y asistencia a los bienes inmateriales, si bien es cierto la música no es tangible, debería replantearse un concepto, ya que sostener esta labor definitivamente no es inmaterial, de hecho requiere un gran esfuerzo y porfía por parte de los palenques culturales donde se forman, instrumentistas, cantores, bailadores, coreógrafos, compositores, diseñadores de vestuario, costureras y maestros que al hacer música de marimba se constituyen en un “activo de la memoria y no un pasivo de la nostalgia” (Convenio Andrés Bello 1999).²

En una reunión de la Red Cultural Afroecuatoriana hecha el 19 de diciembre del 2015 en Esmeraldas en la Casa de la Marimba, se convocan a un grupo de marimberos y gestores culturales de siete provincias del Ecuador, que buscan dar forma a un “Manifiesto

² Convenio Andrés Bello. Patrimonio. 1999.

de los marimberos ante la declaratoria de UNESCO”, donde se presentan las necesidades que a su parecer deben provenir desde la misma gente que ha protegido este instrumento y no de unas salvaguardias externas que solo gestan desde las políticas públicas pero no son inclusivas con la comunidad de marimberos.

En esta reunión se trabajaron varios puntos que son muy interesantes de debatir:

1. Desarrollar procesos de investigación musicológica, en torno a la marimba y su música, de modo que podamos conocer todas las expresiones marimberas, sus contenidos y formas de interpretación (Red cultural Afroecuatoriana 2015)³.

Es emergente el desarrollo de investigaciones en torno a la marimba y su música por el mismo hecho de que quienes han preservado las tradiciones son abuelos y abuelas de comunidades, que lamentablemente van muriendo y se van llevando sus conocimientos con ellos. Al ser declarada patrimonio estas expresiones cobran gran importancia, son justamente los musicólogos, investigadores, antropólogos y músicos, quienes deben ponerse en la tarea de profundizar en los conocimientos, técnicas de construcción, cantos y toques. Para preservar este legado inmaterial que muere con sus actores, es necesario que estas investigaciones avaladas por la academia y por los organismos encargados de salvaguardar el patrimonio, se plasmen en publicaciones que puedan ser devueltas a la comunidad, a las instituciones públicas y privadas, en general para trazar

³ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015.

planes de sensibilización, crear materiales educativos y comunicacionales.

2. Insertar en los planes de estudio del Ministerio de Educación, como parte de la etnoeducación, el conocimiento general de la marimba y su música a nivel nacional e internacional (Red cultural Afroecuatoriana 2015)⁴.

Sería nulo el esfuerzo por parte de la UNESCO de declarar a la marimba como patrimonio de la humanidad, si la gente primordialmente los niños y jóvenes que se están educando a nivel nacional, no conocen o no han tenido un acercamiento a la música de marimba y sus expresiones culturales asociadas, como la danza, la décima, los mitos y leyendas.

Es por ello que los materiales didácticos que se promueven en el sector educativo a nivel primario y medio deben narrar la historia de la población afroecuatoriana, la cual ha estado oculta por falta de conocimiento e investigación. Es decir los profesores deben capacitarse, para retransmitir los conocimientos generales de esta cultura, y también cabe replantearse que la etnoeducación tiene un efecto multiplicador. El modelo etnoeducativo puede dar paso a la contratación de talleres, que ayuden a un acercamiento de los estudiantes con la música, las danzas, las décimas, los cuentos y las canciones, y ayudar también a mitigar el desempleo en este sector de la cultura.

3. Incluir en los planes académicos de la Universidad de las artes y otras que contemplan la

⁴ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

carrera de música, respecto al conocimiento de la marimba y su música con la finalidad de profesionalizar a los músicos marimberos y darle a la música de marimba una categoría académica, como una sonoridad universal (Red cultural Afroecuatoriana 2015)⁵.

Es necesario empezar a cuestionar los planes de estudio que se promueven en las universidades algunas de ellas del estado, ya que la mayoría ofrecen programas académicos vinculados a la música occidental, pero es casi nula la propuesta de música ecuatoriana en general, y menos aún de la música afroecuatoriana. En general la música ecuatoriana ha sido relegada en la mayoría de instituciones educativas, conservatorios, academias y universidades como cultura popular. A la música popular e inclusive a la música académica ecuatoriana, se le ha dado un tinte de inferioridad, lo cual nos hace reflexionar en la postura elitista y el poco conocimiento que existe sobre nuestra propia cultura, además de una visión pobre sobre un mercado mundial que busca conocimientos y sabidurías de otras culturas para nutrirse de ellas, más aún de una música que ahora adquiere el carácter de patrimonial.

Una iniciativa aislada de la Universidad de las Américas que es muy interesante y podría ser replicada en otras universidades donde se imparte la carrera de música, es el taller de músicas tradicionales afroecuatorianas, el cual es dirigido por Kevin Santos un joven marimbero afroquiteño. Esta actividad valida la oralidad y visibiliza otras formas de aprendizaje intercultural y procesos sociales.

⁵ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

4. Destinar inversiones por parte del Ministerio de cultura, IPANC, organismos gubernamentales y privados, para la producción fonográfica de los grupos de marimba, principalmente de los músicos y cantoras mayores (Red cultural Afroecuatoriana 2015)⁶.

Es indispensable fortalecer los trabajos fonográficos existentes y empezar a producir trabajos audiovisuales y fonográficos nuevos, como una forma de salvaguardar a la marimba. Una grabación puede representar con más fidelidad y de una forma más accesible, estas formas de cantos y toques, además que se constituyen registros y archivos de la memoria del pueblo afrodescendiente del Ecuador y principalmente revalorizan el trabajo musical de los exponentes de esta tradición.

“Todo lo que ellos necesitan es ser reconocidos, celebrados y visibilizados, para que sus experiencias se abran y reproduzcan con más dinamismo”⁷. Para que el individuo pueda trascender, necesita tanto de modelos a seguir como de modelos a derrotar; necesita la oportunidad de dar a conocer su trabajo creativo, por lo que se necesitan grabaciones. La creatividad no sucede en el vacío. El músico marimbero necesita la oportunidad, la capacitación y los incentivos para asumir las prácticas de registro sonoro que conllevan mucho tiempo, dinero y esfuerzo, se necesita producción fonográfica para dar a conocer la tradición.

5. Sensibilizar a la población del Ecuador de lo que es la marimba y su música a través de una

⁶ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2

⁷ Buitrago Restrepo, Felipe, Iván Duque Márquez, La economía naranja (Bogotá, Puntoaparte bookvertising, BID, 2013), 186.

campana de caravanas culturales (Red cultural Afroecuatoriana 2015)⁸.

Es necesario que a nivel nacional, se trabajen talleres y conciertos, ya que muchos de los mismos ecuatorianos principalmente en la sierra y en el oriente, no han tenido ningún tipo de contacto con el instrumento ni sus géneros musicales, por ello sería necesario dar a conocer a este patrimonio de una forma didáctica y masiva, que ayude a comprender esta música, su complejidad social, el discurso de reivindicación que se le está dando a nivel mundial y se cree un ambiente de diversidad e interculturalidad que trascienda a los conceptos de racismo, exclusión y regionalismo.

6. Realizar y producir anualmente el festival internacional de la marimba, con participación de exponentes marimberos tradicionales, de todos los países, donde este instrumento prevalece. Para generar plazas laborales entre los músicos jóvenes y gestores que se están formando (Red cultural Afroecuatoriana 2015)⁹.

Generar una industria de la creatividad a través de este tipo de festivales entendiendo que la creación contribuye al desarrollo de una cultura, incentiva en los jóvenes el mantener sus tradiciones y fomenta la creación de nuevos repertorios que dinamizan la música y su valor, que sea disfrutado por un público que reincorpore “la fiesta de la marimba” a sus dinámicas de disfrute como una costumbre popular.

⁸ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

⁹ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

La creatividad artística es fuente de sentidos, de identidad, de reconocimiento y enriquecimiento del patrimonio, de generación de conocimiento y de transformación de nuestras sociedades. Por ello, es fundamental el fomento de la producción literaria y artística, su disfrute por toda la ciudadanía y el acceso universal a la educación en las artes (OEI 2006)¹⁰.

Es lamentable que la política en lugar de ser un eje de continuidad de proyectos que son tan necesarios, como el Festival afro de Esmeraldas, el cual fue cancelado. Vemos cómo la cultura se tropieza con la partidocracia, destrozando procesos tan necesarios como los festivales de marimba que se venían dando en Esmeraldas y que ya contaba con más de una década de trayectoria, lo cual solo deja ver el poco criterio político en la cultura.

Por eso desde los marimberos se cree necesario declarar una ordenanza municipal, que proteja el festival de marimba, tal como sucede con el Festival Petronio Álvarez de Cali, que es protegido por ordenanza también, este festival genera un gran movimiento en torno a la marimba. Se crea nueva música ya que los grupos folclóricos se preparan cada año para concursar en diferentes categorías premiadas con dinero en efectivo, incentivando a la producción y consolidando los grupos y espacios.

Este festival representa para Colombia grandes divisas, pues la gente viaja de todas partes de Colombia y del mundo para ver a los marimberos, generando plazas de trabajo, turismo, gastronomía, ventas de CD, ventas de instrumentos, artesanías

¹⁰ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

y en comunicación este festival es transmitido por las principales cadenas de televisión. Como un índice del éxito de este proyecto tiene un lleno total los días del festival, pero la principal ganancia es el valor que el público afrocolombiano, la ciudadanía de Cali, de Valle del Cauca y público internacional, le atribuyen a su patrimonio cultural.

“Ahora los marimberos ecuatorianos exigimos un festival de marimba para Esmeraldas” (Valencia 2015)¹¹, este festival no debe ser usado como ventana política de nadie, sino que al ser un derecho de los esmeraldeños y principalmente de los marimberos es necesario que sea dirigido por un ente no gubernamental, sino por una asociación como la Red cultural afroecuatoriana ya que ella agrupa a los músicos, directores musicales, directores escénicos, coreógrafos, grupos de marimba y bomba, bailadores, cantadores y gestores culturales afro del Ecuador. Dicho festival debe ser financiado por un fondo gubernamental y el cual también tenga patrocinios de la empresa pública y privada, como sucede en Colombia.

A la industria creativa se la debe entender como la naturaleza de desarrollar intangibles, la cual es muy diferente a la producción de bienes manufacturados: toma tiempo (es acumulativa); se trata de relaciones y conexiones culturales, no de edificios. El talento hay que atraerlo, inspirarlo y nutrirlo con propuestas que revaloricen la identidad nacional.

7. Establecer un premio similar al “Eugenio Espejo” que se otorgue a un destacado marimbero o

¹¹ Valencia, Lindberg, entrevista de Karina Clavijo. *La marimba patrimonio inmaterial* (Diciembre 2015).

cantor(a) principalmente a los mayores, para que obtenga una pensión vitalicia, que le garantice una vida digna conforme al aporte cultural que han contribuido en el país (Red cultural Afroecuatoriana 2015)¹².

Sería oportuno y justo crear algún tipo de premio que ayude a mitigar la pobreza en el que los principales portadores de cultura de la marimba, quienes viven y mueren, muchas veces en la pobreza y el anonimato. La Carta Cultural Iberoamericana reitera “el principio de igual dignidad de todas las culturas, y la necesidad de adoptar medidas preventivas para el reconocimiento, la defensa, la promoción y la protección de las culturas tradicionales y las de los grupos considerados minoritarios” (OEI 2006).

Pocos son los que alcanzaron el premio Eugenio Espejo (premio que consiste en una pensión para personajes destacados de la Ciencia y la Cultura), como “Papá Roncón” marimbero tradicional de Esmeraldas, sin embargo como él hay muchos más. Es por ello que creemos que quienes deben ser protegidos son los abuelos y abuelas que han contribuido con su vida a mantener la cultura, ya que en ellos vive el verdadero patrimonio.

8. Difundir la música de marimba y música afroecuatoriana en general, que construya en el imaginario social la marimba como patrimonio y expresión de diversidad y orgullo nacional, a través de los medios y en cumplimiento a la ley de comunicación (Red cultural Afroecuatoriana 2015)¹³.

¹² Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

¹³ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

Aprovechar de la ley de comunicación para difundir la música a través de los medios de comunicación. El artículo 108 de la ley de Comunicación dice: “La música producida, compuesta o ejecutada en Ecuador deberá representar al menos el 50% de los contenidos musicales emitidos en todos sus horarios, con el pago de los derechos de autor conforme se establece en la ley” (Asamblea Nacional del Ecuador 2013). Está sería una forma de sostenibilidad de los proyectos de producción fonográfica que a través de los medios de comunicación podría ayudar a dar a conocer este patrimonio y también a cobrar los derechos autorales a los compositores e intérpretes de estos géneros.

Ya ha pasado un tiempo desde que la ley fue emitida, sin embargo vemos que la música nacional no ha tenido un gran impacto, debemos cuestionarnos en torno a la capacitación de los comunicadores sociales, quienes tienen lamentablemente poca información y conocimiento sobre la música del Ecuador, ampararse bajo el concepto de “música comercial”, lo único que crea es una falta de identidad, poniendo el ejemplo de países como Brasil, Colombia, México y Argentina, que consumen su música y generan industrias culturales de magnitud. La comunicación y la industria musical deben convertirse en aliados que se benefician mutuamente.

9. Construir un museo vivo de la marimba, donde exista un espacio de aprendizaje con los maestros, salas de ensayo, proyección de videos, exposición e instalaciones de instrumentos, bibliotecas, fonotecas (Red cultural Afroecuatoriana 2015)¹⁴.

¹⁴ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

Los museos y sus figuras vivas, constituirían un atractivo para turistas, músicos, investigadores y público en general que se encuentre interesado en conocer el instrumento, sus toques, y formas de danza. Además se podrían representar las historias y los relatos míticos de la oralidad. Los artistas, decimeros y poetas que giran en torno a estas prácticas y los asistentes podrían estar inmersos en la cultura en un espacio propicio para el aprendizaje y la diversión. Así mismo una alternativa son los museos virtuales, que pueden crearse con facilidad ya que no representan un gasto significativo y pueden llegar a más público a través del Internet.

10. Establecer una ruta de la marimba, a través del Ministerio de Turismo y los GAD de las provincias, que incluya a las agrupaciones de las diferentes zonas, para realizar conciertos y presentaciones didácticas, para el beneficio de turistas y visitantes (Red cultural Afroecuatoriana 2015)¹⁵.

Es importante descentralizar la idea de que la música está en un solo lugar, por ello se podría establecer una ruta de la marimba a través del Ministerio de Turismo y de las agencias de viajes, para quienes pueden visitar a los cultores de la marimba que generalmente se encuentran en pueblitos, constituyéndolos como paisajes culturales y la construcción de artesanías como forma de identidad regional. Haciendo de esta ruta una parada para conocer la forma de vida de los marimberos, a fin de “cosificar” y crear marcas de las ciudades y pueblos.

¹⁵ Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

Para ello debemos propiciar una infraestructura, que se refiere al espacio físico: vías, plazas, parques, estadios, puentes, coliseos, aeropuertos, centros comerciales, etc. Y espacio virtual: fibra óptica, antenas de radio, satélites, cables de cobre, etc. En ambos casos, los espacios se reinventan, enriquecen y apropian con las intervenciones artísticas y creativas. Una infraestructura que genera y que soporta diversas industrias, tales como la música, el cine, juegos, libros y un mundo de conocimiento de nuestras culturas.

Lo importante es tener presente este potencial para hacer ajustes en cuanto a obras de adaptación y regulaciones. La idea es proveer a los marimberos con las herramientas de capacitación y financiación necesarias para que estas oportunidades de conexión cultural se transformen en verdaderas rutas de cultura.

Propender a la integración con otros países de la región, a través la innovación tecnológica, dar a conocer nuestra geografía cultural. Proyectar el turismo cultural como una fuente inagotable de recursos.

- II. Apoyar la creación de palenques culturales afroecuatorianos en los barrios y comunidades, que sirvan para enseñar las tradiciones a los más jóvenes, en dónde se capaciten y sean semi-lleros de conocimiento en temas relacionados a su propia cultura.

Hay una resignificación de los *palenques*, surgen como espacios culturales que educan en los valores, prácticas y costumbres del pueblo afroecuatoriano, en estos palenques se construyen procesos de identidad e interculturalidad en niños y jóvenes que viven en las metrópolis, ya que son parte de un proceso

migratorio familiar desde sus comunidades rurales y urbanas a ciudades grandes, principalmente Quito y Guayaquil. La casa Ochún es un ejemplo que ha surgido como un espacio de arte y cultura afroecuatoriana, inscrita en el barrio de Carapungo como parte de una territorialidad periférica en la ciudad de Quito. Rosita Mosquera directora de la Casa Ochún comenta:

El semillero Ochún, comenzó su trabajo en algunos barrios de Quito como la Roldós, Pisulí y el Comité del Pueblo. Después abarcó otros sectores de Carapungo, Calderón y Carcelén. "Empezamos hablando con padres de familia, ya que había muchos chicos afros que migraron a la gran ciudad y que no conocían sus raíces, así que decidimos formar un colectivo para educarlos en la música y danza de nuestros pueblos originarios", comentó Mosquera. (Melo 2015)¹⁶

Estos espacios culturales sirven para tratar problemas que afectan a la población afroecuatoriana y principalmente a los jóvenes. Temas como la pobreza, la exclusión, la discriminación, el racismo, la violencia, el acceso a la educación y el empleo. Para ello dentro de estas comunidades se dictan permanentemente talleres sobre derechos, equidad de género, sabidurías ancestrales, oralidad, realización de fotografía y video documental, danza y música de las nacionalidades afroecuatorianas, todo esto con el fin de crear una conciencia política.

¹⁶ Melo, Ruth. En Quito funciona un espacio donde se reúnen niños, jóvenes y adultos. Octubre 4, 2015. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-norte/1/casa-ochun-espacio-para-el-rescate-de-la-cultura-afroecuatoriana> (último acceso: marzo 28, 2016).

Conclusiones



Es necesario crear un diálogo entre las instituciones públicas y privadas, los organismos gubernamentales como el Ministerio de Cultura y Patrimonio, alcaldías, asociaciones culturales y los marimberos, para tomar acciones concretas que fomenten las acciones en torno al trabajo de los marimberos a través de las políticas públicas, más concretamente luego de la declaratoria patrimonial de la marimba, como una sociedad que la proteja, la difunda y sea participativa en las decisiones, que sirvan para posicionar a la marimba y su entorno, como un orgullo ciudadano y una alternativa laboral.

La protección del patrimonio cultural a través de su reconocimiento, transmisión, promoción, y el cumplimiento de medidas adecuadas necesitan de la participación de la sociedad en su conjunto y es responsabilidad esencial del poder público. La apropiación social del patrimonio asegura tanto su preservación como el goce y disfrute por la ciudadanía.¹⁷ (OEI 2006).

Visibilizar a los representantes de la marimba como cultores de un movimiento vivo y no solo como una estampa, que representa parte de la tradición de un pueblo colorido, mediante la organización de una red cultural, que permita dar una voz a este pueblo de artistas y gestores, que ha sido excluido de las decisiones gubernamentales, permitiéndoles exponer sus ideas como un colectivo organizado, y del cual deberían partir muchas de las políticas públicas, ya que ellos son los verdaderos actores que enfrentan a

¹⁷ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

las necesidades de una población que vive por la cultura y no de ella. En la carta cultural Iberoamericana hablamos de los derechos de participación: “La participación ciudadana es esencial para el desarrollo de las culturas en los ámbitos nacionales y en el espacio cultural iberoamericano. Deben existir marcos normativos e institucionales que faciliten dicha participación en todas sus manifestaciones” (OEI 2006).¹⁸

Es necesario promover a nivel nacional la conciencia de “La marimba y sus músicas como patrimonio de la humanidad”, así como socializar “La declaratoria del decenio afrodescendiente” con el propósito de erradicar la exclusión, “...admitir la persistencia del racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia en nuestras sociedades y reafirmar la necesidad de combatirlos” (OEI 2006).¹⁹ Integrando conocimientos respecto a los derechos humanos a nivel nacional, es necesario reafirmar los procesos de reparación de las secuelas que han dejado la esclavitud y el empobrecimiento en la población afroecuatoriana, “Se reconoce, asimismo, la conveniencia de adoptar acciones afirmativas para compensar asimetrías y asegurar el ejercicio de la plena ciudadanía” (OEI 2006).²⁰

Promover la creación de materiales didácticos, investigaciones, que se promuevan a través de la etnoeducación, para crear un acervo, que visibilice los procesos culturales de los pueblos afroecuatorianos, esto en todos los niveles educativos en el país,

¹⁸ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

¹⁹ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

²⁰ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

esta oferta puede “propiciar la incorporación en los planes y programas de educación líneas temáticas orientadas al estímulo de la creatividad y la formación de públicos culturales críticos” (OEI 2006)²¹, y principalmente en las propias comunidades se debe reforzar ese conocimiento para que sea motivo de orgullo y no se pierda, así mismo la carta cultural iberoamericana nos invita a “propiciar que, en las zonas donde habitan comunidades tradicionales e indígenas, los planes y programas de educación incorporen sus respectivas lenguas, valores y conocimientos con pleno reconocimiento social, cultural y normativo” (OEI 2006)²². Dándole a los contenidos educativos una identidad propia y colectiva.

No existe auspicio de ninguna clase y si los hay, son muy limitados. “Es bien sabido que el que no arriesga un huevo, no gana un pollo”²³. Hay que tomar el riesgo de invertir en la cultura como un bien que puede generar no solamente recursos económicos, sino que puede unificar la sociedad ecuatoriana a través de los valores de la identidad. El compromiso político irregular, (procesos de recolección estadística, estudios y proyectos pierden continuidad y se quedan acumulando polvo en anaqueles a lo largo y ancho de la región), los procesos no deben ser aislados y deben tener resultados favorables para todos los ámbitos de la cultura, música, danza, producción sonora y de espectáculos, gastronomía y turismo.

Se debe cambiar la actitud de la sociedad ecuatoriana, que se traduce en la ausencia de reconocimiento

²¹ OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

²² OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

²³ Dichos populares.

local, el ecuatoriano debe sentirse orgulloso de su cultura e identidad. Es parte de nuestra idiosincrasia, lamentablemente en el país no se reconoce el talento nacional. Músicos y actores son reconocidos en la región gracias a versiones latinas de los Grammy en la música, o el ocasional premio Oscar otorgado en alguna categoría de película o documental “extranjero”, esto supone una conciencia y valoración de la cultura, se necesita apoyo y cambios de mentalidad con respecto a lo nacional en especial hacia un patrimonio inmaterial como es la marimba y sus expresiones, que prácticamente han pasado desapercibidos y al cual los medios le han dado la menor importancia.

Se debería poner mayor interés en la cultura como industria. La “Economía naranja” debería ser tomada en cuenta como una posibilidad de generar ingresos a partir de la cultura: “Lamentablemente, ni el propio Presidente -y peor SENPLADES- han dado la importancia que merece la “Economía Naranja” y que podría ser una gran herramienta para el cambio de matriz productiva, para la economía del conocimiento y para consolidar la identidad y soberanía del país”²⁴ (Salgado 2014).

Reconocer los derechos de los trabajadores de la cultura en este caso de los marimberos. De la misma forma que Usted quiere que le reconozcan sus derechos de propiedad. De la misma forma que Usted quiere que su trabajo sea remunerado. De la misma forma que Usted quiere que sus conocimientos y talento le den la independencia económica que se merece. Es indispensable validar el trabajo de los artistas y

²⁴ Salgado Jácome, Pablo, *La economía naranja o las industrias creativas*. (Quito, El telégrafo, 2014), <http://eltelegrafo.com.ec/opinion/columnistas/item/la-economia-naranja-o-las-industrias-creativas.html>

creativos del arte en general, pero que no se limite a reconocer lo bonito o interesante del resultado estético de sus obras y diseños. Reconozca también que hacen un trabajo legítimo, un trabajo real, que crea empleos, riqueza y sobre todo, oportunidades.

Finalmente la utopía en este proyecto de los marimberos del Ecuador surge como una luz, para fortalecer las luchas sociales mediante el arte y la cultura, como una dignificación de la persona a través de sus cualidades y no bajo los mecanismos de dominio tradicionales frente a los grupos subalternos. La juventud empoderada tiene la facultad de cambio. Así Kevin Santos un joven marimbero ecuatoriano, nos da esperanza en sus palabras: “Si mi acción llega a cambiar la forma de pensar y de vivir y de transmitir de una sola persona estoy cumpliendo con mi labor en esta vida” (Santos 2016).

Bibliografía

Asamblea Nacional del Ecuador. «Ley orgánica de Comunicación.» Quito, 2013.

Buitrago, Felipe, Iván Duque. «La economía naranja.» 2013.

Carvalho-Neto. *El folklore de las luchas sociales*. Mexico: siglo xxi, 1973.

Convenio Andrés Bello. *Patrimonio*. 1999.

El país. «¿Por qué el Petronio?» *El país*, Agosto 16, 2012.

Mauro Cerbino, Isabel Ramos, Paula Castello, Andrés Madrid, Andrés Tapia. *Jóvenes en el saber*. Quito: Flacso, 2010.

Melo, Ruth. *En Quito funciona un espacio donde se reúnen niños, jóvenes y adultos*. Octubre 4, 2015. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-norte/1/casa-ochun-espacio-para-el-rescate-de-la-cultura-afroecuatoriana> (último acceso: marzo 28, 2016).

OEI. *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre de Estados Iberoamericanos, Montevideo: OEI, 2006.

Red cultural Afroecuatoriana. «Manifiesto de los marimberos.» Esmeraldas, 2015. 2.

Santos, Kevin, entrevista de Karina Clavijo. *políticas juveniles* (abril 1, 2016).

Schimdt, Krebs y. *Patrimonio Cultural*. s.f.

Valencia, Lindberg, entrevista de Karina Clavijo. *La marimba patrimonio inmaterial* (Diciembre 2015).

A ESCOLA QUE ERA CINZA PARA ESCONDER A SUJEIRA: COMO A PARTICIPAÇÃO E O PROTAGONISMO CULTURAL COMUNITÁRIO MUDARAM AS CORES DA EDUCAÇÃO MUNICIPAL

Ana Elisa Siqueira y Renata Toledo

Escola Municipal Desembargador Amorim Lima

Brasil

Resumo

• • •

Em 1996, quando foram removidos os alambrados que impediam a circulação no pátio da Escola Municipal Amorim Lima, em São Paulo, a comunidade passou a frequentar o espaço nos fins de semana. Foi o começo de uma longa jornada em busca da participação cidadã para a construção e o estabelecimento de uma escola pública aberta e democrática. Este texto faz um retrospecto das ações educativas trilhadas em busca do inovador e nacionalmente reconhecido projeto pedagógico desta escola pública.

O estreitamento dos laços entre as famílias e o ambiente escolar deu-se inicialmente com o oferecimento de atividades extracurriculares, como oficinas de capoeira, educação ambiental e teatro. Em 2003, ao examinar o projeto político-pedagógico daquele ano letivo, o Conselho da Escola viu uma grande dissonância entre o texto e a prática cotidiana. Começou-se, então, o esboço de uma proposta inovadora de educação pública, inspirada na pedagogia da Escola da Ponte de Portugal. Nesta proposta, que busca construir uma comunidade escolar democrática e participativa, os alunos são donos do seu aprender e as práticas educativas são pensadas a partir das matrizes culturais africanas e indígenas, formativas do povo brasileiro.

Resumen

...

En 1996, cuando se quitaron los alambrados que impedían la circulación en el patio de la Escuela Municipal Amorim Lima, en São Paulo (Brasil), la comunidad pasó a frecuentar el espacio los fines de semana. Fue el comienzo de una larga jornada en búsqueda de la participación ciudadana para la construcción y el establecimiento de una escuela pública abierta y democrática. Este texto hace una retrospectiva de las acciones educativas promovidas hacia el innovador y nacionalmente reconocido proyecto pedagógico de esta escuela pública.

El estrechamiento de los lazos entre las familias y el ambiente escolar se dio inicialmente con el ofrecimiento de las actividades extracurriculares, como los talleres de capoeira, educación ambiental y teatro. En 2003, al examinar el proyecto político pedagógico del año lectivo, el Consejo de la Escuela encontró una gran disonancia entre el texto y la práctica cotidiana. Se empezó entonces el borrador de una propuesta innovadora de educación pública, inspirada en la pedagogía de la “Escola da Ponte” de Portugal. En esta propuesta, que busca construir una comunidad escolar democrática y participativa, los alumnos son dueños de su aprender y las prácticas educativas son pensadas a partir de las matrices culturales africanas e indígenas, formativas del pueblo brasileño.

A escola que era cinza

...

Chovia copiosamente em São Paulo como em muitas outras tardes de outubro na cidade. Mas o encharcado crepúsculo daquele dia não somente marcava a escuridão do retrocesso político-democrático atualmente

vivido no país. Ele, ironicamente, também possibilitaria o raiar de um novo e escrutinador olhar para a educação emancipadora impulsionada pela escola municipal Amorim Lima nos últimos 13 anos.

Que educação é essa? O que ela tem a ver com cultura viva de base comunitária? Por que a liberdade por ela proporcionada despertou a ira do 9º mais votado vereador da maior metrópole da América Latina? Um retrospecto das ações educativas trilhadas em busca do inovador e nacionalmente reconhecido projeto pedagógico da Amorim permite lançar luz a essas intrigantes questões.

O lugar da participação na prática educativa

Amorim Lima

• • •

Uma importante e profunda transformação teve início em 1996, quando os literais alambrados que cercavam a circulação no pátio da escola foram removidos e a comunidade passou a frequentar o espaço nos finais de semana. Era o começo de uma longa e complexa jornada em busca da participação cidadã da comunidade para a construção e o estabelecimento de uma escola pública aberta e democrática. Esse conceito mais amplo, que vai além do exercício dos direitos políticos e sociais garantidos pela Constituição Brasileira é defendido por Amorim (2007, p. 369), ao mencionar que “trata-se de uma participação ativa dos cidadãos nos processos políticos, sociais e comunitários e tem como objetivo influenciar as decisões que contemplem os interesses coletivos e o exercício da cidadania”.

Prevista em lei, no Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069/90, artigo 53), ao assegurar “o

direito dos pais ou responsáveis ter ciência do processo pedagógico, bem como participar da definição das propostas educacionais”, assim como na Lei de Diretrizes e Bases (Lei 9.394/96, artigos 14 e 15), a participação comunitária nos destinos da escola pública, no seio de um debate progressista, é essencial para que a população possa exercer e fortalecer seu poder reivindicatório de forma crítica e emancipada (SILVA, 2006). E foi nesse sentido que a comunidade Amorim caminhou ao demandar e organizar-se para oferecer atividades extracurriculares, inicialmente no contraturno, por meio de oficinas de cultura brasileira, como capoeira, educação ambiental e teatro. Interessante notar que esse movimento propiciou de maneira espontânea que famílias, por falta de tempo, antes distantes do cotidiano escolar de seus filhos, pudessem se apropriar das propostas ao buscá-los após um dia estafante de trabalho e assim estreitar os laços com o ambiente escolar. Outro reflexo da maior participação dos pais e mães na educação dos filhos se deu no âmbito social. Eles ativamente iniciaram seu progressivo envolvimento na organização das festas promovidas pela escola, como a Festa Junina, a Festa da Cultura e o Auto de Natal, importantes eventos para a convivência comunitária.

Em 2002, enfrentando e contrariando muitos dos obstáculos inerentes ao processo participativo e à concretização de seu papel representativo, o Conselho de Escola, então fortemente constituído, diagnosticou questões centrais para a melhoria na qualidade da educação das crianças e adolescentes da escola Amorim Lima. Apesar de subjetiva e controversa, a chamada “qualidade” da educação, especificamente para a comunidade Amorim, tinha que ver com a indisciplina dos alunos e a elevada ausência

de professores. Ainda que localizada, e concentrada em algumas disciplinas (o levantamento nas 5^{as} a 8^{as} séries indicava, nos primeiros meses de 2002, ausência superior a 50% nas aulas de matemática em 5 das 11 turmas), a ausência do professor assumiu lugar central no bojo da discussão sobre uma aprendizagem não autoritária, sendo aquela que “impede a internalização dos mecanismos de submissão e conformidade...que centra-se na erradicação da angústia, do medo, da culpa e da dependência” (MOTTA, 2003, p. 372).

No início de 2003, ao examinar o projeto político-pedagógico elaborado para o ano letivo que se iniciava, o Conselho de Escola entendeu que havia grande dissonância entre o texto e a prática cotidiana na escola. A partir desse momento, outro grande divisor de águas toma lugar na Amorim Lima: qual era a proposta pedagógica idealizada e consoante com as inquietações levantadas em torno da construção de uma comunidade escolar democrática e participativa, com alunos donos do seu aprender?

Elementos para a formação de uma cultura singular

• • •

A partir da experiência inspiradora da pedagogia da Escola da Ponte de Portugal, o esboço de uma proposta inovadora de educação pública começou a ser desenhada.

As singularidades do projeto Amorim Lima começaram a brotar diante da realidade vivida por uma escola com proposta diferenciada dentro de um sistema municipal de ensino que fomenta a padronização. Esse processo histórico de homogeneização cultural nas escolas acontece em grande parte

devido à dificuldade que esse espaço tem em conviver com a pluralidade e a diferença, as quais tenta silenciar e neutralizar. Em contrapartida, a escola Amorim Lima decidiu enfrentar o desafio de trabalhar com a pluralidade de culturas, reconhecendo, valorizando e promovendo a manifestação dos diferentes sujeitos socioculturais existentes em seu contexto (MOREIRA; CANDAU, 2003).

O desenho do projeto político-pedagógico passou então a contemplar o anseio de todos – alunos, educadores, pais e comunidade – de formação da consciência social, crítica, solidária e democrática, na qual o sujeito vá de forma gradual se percebendo como agente do processo de construção do conhecimento e de transformação das relações entre os homens em sociedade, por meio da ampliação e recriação de suas experiências, da sua articulação com o saber organizado e da relação da teoria com a prática em um ambiente de respeito e solidariedade. Uma busca por “uma escola humanizadora, na qual o homem se veja naquilo que é: segurança e insegurança, medo e coragem, avanços e recuos, tolerância e intolerância, disciplina e transgressão, pensamento, sentimento, razão” (DOMINGUES, 2000, p.7).

Para alcançar tal ambicioso destino, objetivos específicos foram elaborados para pautar o trabalho e são perseguidos diariamente. São eles: 1) elevar o grau de compromisso por parte de todos na escola, que no âmbito do projeto significa conhecê-lo plenamente, identificar-se com ele, fazendo disso sua prática; 2) ampliar as experiências culturais para a transformação das relações em sociedade; 3) desenvolver e implementar uma intencionalidade educativa que seja clara e compartilhada por todos;

4) reafirmar nas ações educativas, os valores de autonomia, solidariedade, democracia participativa e responsabilidade; 5) garantir diferentes instâncias de participação na vida da escola em consonância com as leis; e 6) criar e organizar os espaços para o pleno desempenho do projeto.

No entanto, para a criação “de um espaço comum e de trocas simultâneas, onde os indivíduos possam deparar-se com os conflitos, divergências e juntos encontrarem saídas criativas, propostas de vida que atendam seus mais diversos interesses” (DOMINGUES, 2000, p. 10), onde o tempo venha a ser alfabetizador e construtor de uma pessoa, um lugar onde exista respeito ao processo formativo de cada um, e a convivência seja o elemento mais potente de uma educação que transforma, foi necessária uma atitude de superação do conceito de “cultura separada da vida, traço fundamental da educação meramente voltada para a reprodução da exploração e da opressão” (MOTTA, 2003, p. 373).

A cultura liberta e ajuda a viver o coletivo e a trabalhar com a identidade, com o que se é, e o que não se é, ensina outra forma de lidar com as diferenças, com as perspectivas diferentes, com a diferença pessoal. Ela acessa outra porta de entrada no sujeito para que esse possa se posicionar no mundo e se reconhecer como alguém único. Esse caráter constituidor da cultura como a argamassa que une a construção do indivíduo e seu pertencimento identitário, defendida portões adentro da Amorim Lima, é assim mencionada por Carrara, Carvalho e Lima (2010, p. 9):

[...] a cultura não é apenas mediação privilegiada para a educação. Cultura e educação se vinculam irrevogavelmente.

Acessar, fruir, processar e criar são uma mesma espiral cultural e educacional. Essa tessitura conjunta constrói conhecimentos e saberes, vivências e valores, objetividade e subjetividade.

Assim, na Amorim, constituir-se cidadão do mundo significa necessariamente entender-se brasileiro. São dispositivos importantes de reflexão e experiência nesse sentido os roteiros de pesquisa que trazem e tratam a história, os conflitos; as oficinas de dança, arte, música, capoeira, tertúlias literárias, línguas, entre tantas outras facetas da cultura brasileira. Na contramão do que comumente acontece por essas paragens, inclusive no ambiente escolar, com a valorização da cultura externa, do que vem de fora, como sendo melhor em detrimento da cultura local (FOGANHOLI, 2012, p. 91), a Amorim promove práticas educativas pensadas a partir das matrizes culturais africanas e indígenas, formativas do povo brasileiro.

Como Ponto de Cultura Viva Comunitária²⁵ que é, produtora, catalisadora e irradiadora da cultura de muitas comunidades dentro de uma só – crianças, jovens, pais, mães, educadores, mestres, grãos, intelectuais, cantores, escritores, grafiteiros, entre tantos outros habitantes, a escola se aproximou de parceiros alinhados e solidários aos valores e objetivos de seu projeto político-pedagógico para que seu desejo de educar pela cultura se concretizasse.

Uma estreita e indispensável parceria nasceu com

²⁵ “Pontos de Cultura são as entidades ou coletivos culturais certificados pelo Ministério da Cultura. Entendem-se por organizações culturais comunitárias aquelas que desenvolvem ações culturais, educacionais e/ou de comunicação popular vinculadas a um território, de maneira permanente, não diretamente vinculadas ao âmbito estatal ou ao mercado de bens, produtos e serviços culturais”. Fonte: www.iberculturviva.org.

a Associação Educação Cidadã, organização não governamental criada em 2005 com base na participação ativa de seus fundadores junto à transformação ocorrida na escola e em seu Conselho. Aliás, o surgimento de novas vivências a partir de uma experiência colegiada, facilita o amadurecimento das relações sociais, uma atuação mais política dos indivíduos, e garante a participação, conforme defende Fernandes (1998, p. 47). No âmbito do trabalho com a Amorim e como parte integrante do Programa “São Paulo é uma escola”, a entidade proporcionou entre os anos de 2006 e 2008, oficinas eleitas pela comunidade nas seguintes modalidades: artes plásticas, dança, música (canto e instrumento), teatro, artesanato em madeira e cerâmica e artesanato em linha. Desde então, a oferta de oficinas culturais curriculares e extracurriculares tem sido uma proposta pedagógica marcante e potente no universo da Amorim.

Outro importante parceiro na caminhada rumo a uma educação pela cultura tem sido o Projeto Maracatu Baque Livre. Concebido para potencializar a força do maracatu como atividade pedagógica e artística na promoção da cultura negra na rede pública de ensino, o coletivo oferece oficinas regulares de música e dança a toda comunidade da Amorim nas noites de segunda e quarta. Os momentos de encontro oportunizam a valorização da música, dos cantos, da história, do batuque e as formas de expressão do próprio povo brasileiro, além de despertar nas diferentes gerações o interesse sobre a manifestação cultural afro-brasileira.

A música, em suas diferentes possibilidades, tem uma ligação íntima com a Amorim, na verdade, umbilical. Não “o ensino de música” nos moldes tradicionais, quase uma imposição da lei, mas sim a partir da

[...] construção de alternativas contemporâneas. Alternativas que ofereçam condições a crianças e jovens de tomarem contato prazeroso e efetivo com sua própria musicalidade, desenvolvê-la e vivenciá-la, mediante experiências criativas, a música em seu fazer humanamente integrador e transformador; o que significa desenvolverem seus potenciais, conhecerem se melhor e qualificarem sua existência no mundo (KATER, 2012, p. 43).

Um projeto especial da escola é o Coral Brincante Amorim, liderado pelo professor Marcio Miele, que por meio do cançãoeiro brasileiro e do canto individual e em coral conduz crianças do 1º ao 5º ano através de linguagens musicais do violão, ukelele e flauta doce. É sempre uma grande alegria para toda a comunidade acompanhar meninos e meninas cantando e encantando pelos espaços da escola e escolhendo a música como instrumento para seu posicionamento no mundo.

A teia cultural de apoio à prática educativa da Amorim também é composta pela LiteraSampa, rede formada por onze bibliotecas, sendo oito comunitárias, uma pública e duas escolares, entre as últimas a biblioteca da Amorim. O projeto atua como mediador entre a comunidade e a biblioteca, com ações de incentivo à leitura literária e à busca de enraizamento comunitário. O acesso aos livros e à literatura é essencial para a construção do conhecimento, que na biblioteca Amorim se traduz como espaço de convivência, socialização, integração e troca entre crianças, adolescentes e toda a comunidade escolar. Um lugar de vida, aprendizagem e descobertas.

Um olhar desatento poderia avaliar as parcerias com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a inclusão

de aulas de grego e latim no currículo da escola, bem como com o Museu da Casa Brasileira, na contramão do que se propõe a cultura viva, já que para alguns, a cultura popular não dialoga com a dita “cultura clássica”, num debate polarizador, que tão somente contribui para a perpetuação de políticas públicas culturais que alimentam essa dicotomia e não contribuem em nada para a criação de uma política cultural pautada no pluralismo e conectada a diferentes perspectivas de cultura (GRASS, 2016, p. 37). Tais parcerias privilegiam a formação humanística de crianças e adolescentes para que possam acessar de forma consciente, autônoma e crítica o acervo artístico-cultural construído no Brasil e no mundo.

Na Amorim, a cultura é viva e “está sempre em mutação e se reproduz sem perder o tênue fio da história, unindo passado, presente e futuro” (TURINO, 2015, p. 15). Tem suas bases edificadas no acolhimento às singularidades do coletivo e possui a pretensão de conectar gerações, ressignificar tradições e propor um olhar contemporâneo sobre a educação.

No projeto entre a Amorim Lima e o Museu da Casa Brasileira, os alunos do 7º ano utilizam o desenho e a fotografia como linguagem e documentação em encontros quinzenais na escola e no museu para investigar o próprio museu, a casa e a escola: as características, funções, semelhanças e diferenças entre esses espaços.

As crianças dos primeiros e segundos anos contam ainda com a significativa intervenção da ArteCom-Ciência, proposta conduzida por duas educadoras voluntárias, Massumi Guibu e Vânia Catão, que acreditam na alfabetização científica onde o conteúdo

da ciência é trazido por meio do corpo vivido e o registro do que é vivenciado é feito pelas artes. Para a Amorim Lima, as várias formas de arte impõem

[...] relações entre pessoas e grupos, renovando vivências, laços de solidariedade, criando imaginários e poéticas imprescindíveis para o conhecimento do outro e de si mesmo. Nesse sentido, desenvolver-se com arte pode tornar a vida mais alegre e o nosso olhar mais sensível à realidade cotidiana. Pode contribuir para a criação de um rico imaginário, apoiado nas raízes e na criatividade coletiva do presente, e resgatar poéticas que dão um sentido à vida em comunidade pela alegria, o lúdico, a imaginação (FARIA; GARCIA, 2003, p. 43).

Ao longo dos últimos 13 anos, foram muitos os vínculos de amizade e solidariedade criados com pessoas e organizações que fazem da Amorim o que ela é, um espaço aberto, democrático, onde a diferença não é estigmatizada, mas sim valorizada. Onde o acolhimento é o pilar das relações entre crianças, adolescentes, seus pais e educadores. Esse breve relato retrata apenas alguns dos fios que compõem a trama da cultura singular e comunitária vivida na escola – uma rede composta por parceiros de longa data e de recém-chegados, sempre dispostos a partilhar seus valores, suas vivências, seus saberes.

No entanto, ainda se faz necessário compreender os motivos que levaram o 9º vereador mais votado da cidade de São Paulo nas últimas eleições municipais a intimidar a escola e o que isso tem a ver com cultura viva de base comunitária. Pois bem, aqui vão eles.



A partir dos questionamentos trazidos pelas crianças e adolescentes sobre gênero e seus desdobramentos, a escola promoveu uma semana, no mês de outubro de 2016, cheia de atividades, debates, dinâmicas e rodas de conversa em torno do tema. A proposta enfureceu um político conservador, que buscou frear a autonomia da unidade escolar, assim como a legitimidade em se discutir questões educacionais prementes e contemporâneas.

Tal atitude arbitrária e autoritária por parte de quem deveria estar a serviço dos cidadãos na defesa por uma sociedade mais inclusiva e igualitária, provocou a indignação de muitos que se identificaram com o que estava sendo defendido – a liberdade à educação. Um movimento que mexeu com dezenas de pessoas e organizações, que não somente se posicionaram nas redes sociais, mas que vieram à escola se solidarizar e se disponibilizar. Isso é Cultura Viva. Um

[...] modo de colocar a emancipação e a cidadania em novos patamares, em que a interdependência e a colaboração se realizam em diálogo, consenso, inclusão, compreensão, compaixão, partilha, cuidado e solidariedade. A humanidade de todos e de cada um está indissoluvelmente ligada à humanidade dos outros... Não há como praticar a Cultura Viva sem estar aberto e disponível aos outros e é com esta atitude que a pessoa não se sente intimidada, ganhando coragem e autoconfiança para se colocar no mundo (TURINO, 2015, p. 15).

A escola agradece a todos que da forma que querem, participam, se envolvem, se mobilizam, se comprometem, se apaixonam, se entregam por uma educação que liberta. A todos que não temem sair do

lugar onde estão e que perseguem seus sonhos, seus ideais em busca da cultura que os representa e que fazem dessa comunidade maior – a Terra – um lugar melhor de se viver.

Referências Bibliográficas

- AMORIM, M. Cidadania e participação democrática. Anais do II Seminário Nacional de Movimentos Sociais, Participação e Democracia, Florianópolis, 2007.
- CARRARA, A.; CARVALHO, M.; LIMA, T. Cultura e educação na sociedade contemporânea. Cadernos Cenpec, n. 7, 2010.
- DOMINGUES, I. A vida na escola viva: uma proposta de ação. São Paulo. 2000.
- FARIA, H.; GARCIA, P. Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário. São Paulo. 2003.
- FERNANDES, M. Colegiado escolar: espaço de participação da comunidade. Campinas, São Paulo, 1998.
- FOGANHOLI, C. Danças brasileiras de matrizes africanas e indígenas: dialogando com a diversidade. V Colóquio de Pesquisa Qualitativa em Motricidade Humana: Motricidade, Educação e Experiência. 2012.
- GRASS, L. Políticas Culturais, Democracia e Desenvolvimento. Brasília. 2016.
- KATER, C. “Por que música na escola?”: algumas reflexões. 2012.
- MOREIRA, A.; CANDAU, V. Educação escola e cultura (s): construindo caminhos. Revista Brasileira de Educação, n. 23. 2003.

MOTTA, F. Administração e participação: reflexões para a educação. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 369-373, jul./dez. 2003.

SILVA, N. A participação da comunidade na gestão escolar: dádiva ou conquista? Revista de Educação, v. 9, n. 9 (2006).

TURINO, C. $PC = (a + p)r$. La formula de la cultura viva. El Salvador, 2015.

EXPLOREMOS EL UNIVERSO DEL OCIO

Alonso Antonio de la Cantera Alvarez

Ana Beatriz Sánchez Méndez

*Asociación Ocionautas / Centro Juvenil La Estación
España*

Resumen

• • •

Asociación Ocionautas, Centro Juvenil La Estación es una organización de A Estrada, Pontevedra, Galicia. Se dedican a trabajar con jóvenes de la localidad, desarrollando proyectos que nacen de las iniciativas que ellos traen. La idea surgió como forma de pensar qué hacer con el tiempo libre y el tiempo de ocio. Basan su trabajo en tres pilares fundamentales: escuchar lo que los jóvenes quieren, aportar herramientas según sus necesidades y promover el liderazgo juvenil.

Con el desarrollo del proyecto fueron surgiendo instancias de articulación con la comunidad, de formación para los jóvenes, de vinculación con instituciones públicas y con el despliegue de herramientas tales como el financiamiento de fondos para el desarrollo de proyectos y la construcción colaborativa de diversas acciones.

Las acciones se sostienen atravesadas por tres metas ordenadoras que dan identidad al trabajo del colectivo: entretener, motivar y educar.

Resumo

• • •

Associação Ocionautas, Centro Juvenil La Estación, é uma organização de A Estrada, Pontevedra, Espanha. Dedicada a trabalhar com jovens da localidade, desenvolve projetos que nascem das iniciativas

trazidas por eles. A ideia surgiu como forma de pensar o que fazer com o tempo livre e o tempo de ócio. O trabalho é baseado em três pilares fundamentais: escutar o que os jovens querem, aportar ferramentas segundo suas necessidades e promover a liderança juvenil.

Com o desenvolvimento do projeto, foram surgindo instâncias de articulação com a comunidade, de formação para os jovens, de vinculação com instituições públicas e com o desdobramento de ferramentas, tais como o financiamento de recursos para o desenvolvimento de projetos e a construção colaborativa de diversas ações.

As ações se sustentam atravessadas por três metas ordenadoras, que dão identidade ao trabalho do coletivo: entreter, motivar e educar.



Somos una entidad prestadora de servicios a la juventud. Nacimos del compromiso de dos personas (Ana y Alonso) con el potencial de los jóvenes. Como ciudadanos de una pequeña comunidad nos dimos cuenta de las escasas oportunidades de los jóvenes para canalizar sus energías por las pocas alternativas que se les ofrecían para utilizar su tiempo libre. Convivimos con las consecuencias del aburrimiento que los orientaba al vandalismo, las adicciones y las tendencias destructivas. Nacimos con tres premisas inquebrantables: escuchar lo que los jóvenes quieren, aportar herramientas según sus necesidades y promover el liderazgo juvenil.²⁶

²⁶ Página de Ocionautas en Facebook <https://www.facebook.com/Ocionautas2014/?fref=ts>

Nuestro nombre conlleva las píldoras de nuestra filosofía organizativa

• • •

Ocio: como su significado lo señala somos una organización orientada al disfrute del tiempo libre de forma planificada. Agrupamos las actividades escogidas por los jóvenes o grupos respetando la autonomía de los integrantes, porque son los jóvenes quienes eligen qué hacer y cómo hacerlo, ellos mismos se gestionan porque perseguimos a través del ocio planificado el crecimiento personal, hacer de cada actividad un proyecto constructivo para mejorar la calidad de vida.

Nautas: refiriéndonos a un aspecto del significado de navegantes como exploradores de ignotos lugares (del planeta, del espacio sideral e inclusive a la actual navegación por la Internet), NAUTAS nos lleva abrir puertas para descubrir el rico universo del ocio, imaginarlo, reinventarlo, ampliarlo, y sumergirse en ello, por lo cual nuestros jóvenes deben estar abiertos a un complejo intercambio de información y experiencias disímiles, a lo inesperado, a lo humanitario, dispuesto a crear cambios, a asociarse y crear cultura en el divertimento. En una palabra redescubrir el nuevo mundo de un ocio productivo y enriquecedor.

Cuando nos dimos cuenta que en nuestra localidad teníamos un gran potencial para trabajar el ocio juvenil, iniciamos la tarea de planificar cómo podría ser el proceso de captación de jóvenes, y de investigación de sus intereses y necesidades. En ese momento plasmamos lo que considerábamos debía ser el método de trabajo, de forma que los chavales puedan incrementar el control de las decisiones que afectan

sus intereses y al mismo tiempo este aprendizaje fuese una base para el resto de decisiones en su vida.

Iniciamos este proceso como voluntarios, lo hicimos porque estábamos fuertemente motivados y comenzamos con actividades de captación. La intención de estas actividades eran la de causar un fuerte impacto entre los jóvenes locales, mediante eventos y espectáculos de fuerte contenido visual y/o innovador, transmitiendo las “posibilidades” de revivir ese momento al ser parte del centro. Las llevamos a cabo sin perder de vista los tres objetivos de toda la acción del Centro.

1. Entretener 2. Motivar 3. Educar

Entretener: la propuesta tiene que ser divertida para lograr que los jóvenes asistan al centro y para que en general todos pasen un buen rato.

Motivar: buscamos la formación de colectivos y talentos, con lo cual utilizamos estos eventos para motivar al joven productivo a participar.

Educar: las actividades lúdicas que propone el modelo siempre tendrán la misión de llevar cultura a donde fuese.

En nuestro método de trabajo le damos mucha importancia a las actividades de captación y es que existe un objetivo muy importante detrás de éstas: nos permiten realizar un estudio en tiempo real de las verdaderas necesidades de los jóvenes participantes y habilitan a los monitores, nuestros referentes que acompañan las acciones, introducirse entre los jóvenes como uno más. Este periodo de investigación

y convivencia, nos permite dar un enfoque más real sobre la forma en la que programaremos las actividades, escuelas, talleres y plan de acción del centro, pero no solo nos revela las aficiones de la juventud, también nos da pie para actuar en patrones de conductas destructivos a tiempo.

Así que, teniendo esta guía en mente, emprendimos la tarea con varios eventos en los que invitamos a los chavales a formar parte. Uno de estos eventos consistió en regalar café caliente y madalenas por todo el pueblo, tanto a los transeúntes como a los trabajadores en sus tiendas y negocios, llevamos también otras acciones de voluntariado social en las que los jóvenes repararon bienes comunitarios. Realmente para ellos la experiencia fue innovadora, simpática e interesante. Al poco tiempo ya se habían sumado 20 chavales con nosotros.

Durante este período identificamos un grupo interesado en el skate y consideramos que podría ser nuestro primer colectivo. Buscábamos localizar otros colectivos desatendidos; finalmente comenzamos a trabajar con tres grupos promotores: 1) Launch System Skateboard, 2) El grupo de voluntariado Social Big Bang y 3) el de música electrónica Hip-hop LCFam.

Sabemos que hay cientos de talentos y colectivos que existen y están perdidos en las nubes, luchando por encontrar la forma de ser escuchados. Ocio-nautas persigue proveerles herramientas para que logren sus objetivos individuales o como grupo, sin perder de vista que el joven es el protagonista en todo momento. El empoderamiento juvenil es la meta, los monitores y directivos tienen que garantizar este fin.

Colaborar con ellos es nuestra parte y lograr que sus grupos o talentos algún día les sirvan de sustento.

Cuarta etapa: de diálogo y firma con los candidatos y las candidatas. Cuando termina la validación, se inician las conversaciones con los candidatos y las candidatas a la alcaldía, donde se les hace entrega de las propuestas, así como de la invitación a firmar un pacto con la sociedad civil organizada en un acto público.

La primera organización que creyó en nosotros

...

Identificados los colectivos se inició el proceso para conseguir una sede donde trabajar y encontrarnos. Al no existir ningún espacio municipal disponible, apuntamos a la vieja y abandonada estación de autobuses, que se encontraba en estado deplorable, y decidimos limpiarla y arreglarla para establecer nuestro Centro Juvenil.

Nos presentamos ante la dirección del “Mancomunado Donado Campos, S.L.” a quienes le pertenece el viejo edificio y les presentamos el proyecto y la necesidad de tener un lugar para hacer crecer los proyectos que cada grupo tenía en mente y con ellos hacer crecer el Centro de Juventud Productiva. El edificio hasta ese momento era foco de actividades delictivas y el espacio estaba ocioso. Así que, con alguna duda para cedernos el edificio, la directiva nos planteó un período de prueba de 15 días.

Las primeras reuniones las realizamos para evaluar el estado del edificio, las necesidades de limpieza, pintura, rescate de las instalaciones eléctricas, las rejas y los jardines. Necesitábamos fondos y todos nosotros, los chavales y sus monitores, nos dedicamos

a conseguir financiamiento. Conseguimos ayuda del ayuntamiento, de empresas, grupos de autónomos, personas particulares, y nosotros también contribuimos, pero aun así no era suficiente. Entonces fue que presenciamos el primer logro: la motivación de nuestros jóvenes cuando, ya que de ellos surgió la opción de poner la parte de dinero que faltaba, que estaba a su alcance y ellos no querían retrasar ni un día más el rescate del edificio que iba a ser su sede.

Los directivos del espacio creyeron en nosotros y nos cedieron el espacio, nosotros comenzamos a trabajar. El primer día se inició la compra de materiales de limpieza, solventado con el dinero que los chavales lograron reunir. Al día siguiente la prensa estaba en la estación (ver el siguiente link)²⁷ varios periódicos estaban cubriendo la acción de los chicos. Fue en este momento realmente cuando El Concello de A Estrada inició su apoyo a la acción de los jóvenes. (Ver el siguiente link)²⁸. La primera donación que realizó la Alcaldía fue de materiales para el trabajo de limpieza, pintura de la estación y recambios para mantenimiento de las conexiones eléctricas.

A los 15 días, los jóvenes habían restaurado el espacio más allá de las expectativas del propietario, lo cual hizo que ganemos su confianza y las llaves. La parte cedida a la juventud Estradense fue la planta baja con los andenes y dársenas y algunos locales que en el pasado fueron oficinas de venta de boletos y suministros que estaban en el bajo.

²⁷ <http://www.farodevigo.es/portada-deza-tabeiros-montes/2014/01/19/jovenes-rescate-estacion/950589.html>

²⁸ <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/deza/2014/01/15/concello-estrada-apoyara-colectivos-quieren-arreglar-planta-baja-estacion-convertirla-casa-juventud/00031389790079965762752.htm>

Nuestro método de trabajo

...

Las asociaciones y colectivos son la columna vertebral de este modelo ya que son sus jóvenes miembros y sus actividades quienes dan continuidad al centro. Nuestro primer interés fue inculcar el asociacionismo y sus ventajas para luego participar en el desarrollo de las asociaciones y sus actividades.

Comenzamos reuniéndonos con cada colectivo por separado, a veces cada semana o cada 15 días, hablábamos de lo que ellos querían hacer, entonces surgieron para ellos muchos interrogantes, tales como ¿qué hacer para que crezca su asociación?, ¿cómo organizarse?, ¿cómo aterrizar un sueño en un plan de trabajo? Fue entonces cuando, conscientes de sus necesidades de formación, solicitaron ayuda a sus monitores. Ocionautas les proporcionó formación en asociacionismo y talleres sobre valores en el trabajo en equipo. También recibimos la ayuda del primer aliado y colaborador para el crecimiento de los proyectos de los chavales, el psicólogo Carlos Vila quien se solidarizó con nosotros al punto de mezclarse con los chavales y hacerse su amigo. Ellos le pidieron ayuda y él ofreció un taller-charla llamado “Senda”²⁹ que consistió en acercarles y facilitarles sus proyectos, orientándolos sobre cuáles deberían ser los pasos a seguir de manera que ellos pudiesen elaborar su planes de trabajo y plantearse con más claridad sus metas.

En general las charlas que se dan en el ámbito de Ocionautas se manejan a partir de las solicitudes que hacen los jóvenes, en función a sus necesidades,

²⁹ Este taller se repite todos los años de forma que los nuevos integrantes y asociaciones se beneficien de estas herramientas.

interés y curiosidad. En otra oportunidad, ellos querían conocer de qué se trataban y cómo funcionaban las ayudas de la Xunta (Gobierno de Galicia) a los jóvenes. Así fue como solicitaron a la Xunta dos charlas en las cuales el señor Borja Rubio, los informó sobre un programa llamado “Iniciativa Joven” en el cual, con la intención de que los jóvenes pudieran solicitarlas y acceder al dinero para desarrollar sus actividades. Sin embargo no ha sido posible que los jóvenes entendiesen cómo funciona el sistema fiscal y el pago de impuestos, porque ellos tienen la posibilidad de generar ingresos y declararlos como asociación. Esta limitante es una preocupación de Ocionautas, pero es necesario no presionar ni inducir una necesidad, sino esperar dar tiempo y la realidad haga madurar el interés o la necesidad.

La otra charla que brindó Rubio fue sobre el Proyecto Erasmus Plus, referido a las formas en que los jóvenes pueden viajar por el mundo con ayuda de Xunta.

Es vital para el centro mantener a los jóvenes asistiendo, y la mejor forma de lograrlo es utilizando sus intereses y aficiones para convertirlas en herramientas de vida futura.

Con estas primeras herramientas los jóvenes iniciaron sus primeros planes de trabajo. Lo primero fue elaborar un calendario de actividades y algunas metas y con esto ya se trazó un primer esbozo de plan, **así obtuvieron el pasamano que les permitió subir la escalera y evaluarse ellos mismos en su avance.**

Por otro lado los monitores establecieron a las asociaciones los siguientes requisitos:

1. Trabajar siempre con un proyecto sobre la mesa.
2. Participar en las tareas de mantenimiento del centro.
3. Realizar actividades de labor social (propias o propuestas por el centro.)
4. Colaborar/participar en las actividades, eventos y proyectos del centro.

Lograr que varias asociaciones de un mismo centro juvenil trabajen juntas por un objetivo es el más claro síntoma del éxito de este método.

Hoy el día el centro exige a los colectivos y talentos que siempre tengan un plan sobre la mesa, con la finalidad de mantenerlos siempre activos y motivados en sus aficiones particulares, garantizando la continuidad y el arraigo del centro en la comunidad. Estos proyectos son libres de cada colectivo o talento, y no son impuestos de ninguna forma. Tanto los monitores, como los directivos, debemos garantizar la cooperación en la puesta en marcha y correcto desempeño de los mismos. Los monitores deben ser capaces de comprender y poner en práctica los diferentes aspectos requeridos en el desarrollo de proyectos (*la idea, el proyecto escrito, trámites y permisos, financiación, promoción, ejecución y análisis de resultados*)

Son los jóvenes los que proponen las ideas y el grueso del trabajo, es tarea del centro y sus monitores la de asesorarlos durante el trayecto. Actuando como impulsores y motivadores, mientras se vigilan los imprevistos que aparecen, para actuar a tiempo en caso de ser necesario, garantizando el éxito del

proyecto y un aprendizaje real, mediante la experiencia para los jóvenes. Es muy importante que los monitores y el centro estén en constante contacto con instituciones públicas en temas de ayudas, subvenciones, permisos, legislatura de juventud, y cualquier tema que propicie o dificulte el desarrollo de alguna actividad con jóvenes.

La verdad oculta detrás de la realización y gestión de proyectos con los chavales, yace en la cantidad de beneficios añadidos al proyecto mismo, y que la mayoría de los jóvenes no son conscientes sino hasta varios años después de la sensación del éxito que se obtiene al materializar una idea. Esto es indispensable para el desarrollo general del joven, la sensación de pertenencia al lugar que lo ayudó desde el principio, la sensación de comunión con la comunidad que le dio un espacio.

Cuando las asociaciones con las que articulamos elaboraron sus primeros planes de trabajo y tuvieron clarificadas las metas a conseguir para ese año, comenzaron a plantearse cómo realizar eventos de promoción y de exhibición de los logros obtenidos en la comunidad. Para ello Ocionautas proporcionó un taller de “Producción de Eventos y Espectáculos”, fue un taller muy general pero contemplaba se necesitaba para diseñar eventos propios.

A manera de ejemplo de las acciones y proyectos que se plantearon los jóvenes, podemos reseñar la construcción progresiva del Skate Park que sirvió para la práctica del deporte por parte de los chicos de la asociación y otros patinadores, y para realizar las exhibiciones. La Asociación Launch Systems Skateboard durante cuatro años consecutivos proyectó y ejecutó

sus planes anuales, construyendo poco a poco módulos y obstáculos en el Skate Park. Los chicos iniciaron sus módulos con un cubo de madera con cantos metálicos, posteriormente se hizo una colecta entre los primeros 7 chavales y mandaron a construir una barandilla con un tubo de metal acumulando módulos de práctica de dificultad diferente. Cuando ya estuvieron en la Estación se organizó el primer evento Xfest³⁰ y como ayuda del Ayuntamiento recibieron madera y tubos para construir la primera “Mini-rampa”. Quién la construyó fue un carpintero local: Pepito Somoza, y lo hizo gratuitamente para los muchachos. La rampa se estrenó en ese evento, mientras se fabricaron in situ otros módulos orientados por una charla que dió el Sr. Miguel Urbina. Posteriormente se recibió por donación de un particular, la estructura de otra Mini-rampa algo más grande, y para poder armarla hubo que conseguir maderas, con lo que también ayudaron la empresa “Madesa”, que les puso las maderas a coste, y “All The Fat”, tienda de monopatines que ayudó con dinero. La primera Mini rampa entonces se dividió en dos y se construyó una rampa de doble vertiente. Para el siguiente año el Xfest II (Ver link)³¹, se construyó una pirámide de metal con materiales financiados por el Ayuntamiento, y elaborada por la Empresa Rifer Metal, quien regaló el coste de la mano de obra y otros materiales diferentes a los pagados por la Alcaldía. Se han continuado fabricando módulos tales como un mini transfer, un plano inclinado realizado por la Empresa “Estra-repuestos”, y hasta

³⁰ Festival multidisciplinar organizado por los jóvenes del C.J. La Estación, financiado por el Ayuntamiento de A Estrada y empresas privadas. Dura 12 horas y se realiza en el C.J. La Estación. Tiene como finalidad exponer a la comunidad los intereses juveniles y acercar profesionales de interés a los jóvenes.

³¹ <http://www.lavozdegalicia.es/noticia/deza/a-estrada/2015/06/07/siete-asociaciones-estrada-participan-oferta-xfest/0003-201506D7C13993.htm>

este momento el Skate Park sigue creciendo, como también lo ha hecho el Centro Juvenil La Estación. (Ver link)^{32 33}

El Centro recibió la aceptación, simpatía y respaldo de la comunidad estradense, la forma de financiarse fue diversa y con multiplicidad de actores, pero en ello jugaron un papel importante los monitores de Ocionautas, quienes ayudaron a encontrar patrocinadores y colaboradores. Muchas veces Ocionautas habla previamente con un posible colaborador o patrocinador para lograr el sí y después son los jóvenes quienes se acercan sabiendo que la respuesta va a ser afirmativa. Así se puede decir que los chavales consiguen dinero bajo un apadrinamiento de Ocionautas. Muchas los fondos provienen de Ocionautas y otras veces de las galas benéficas que le permite a las diferentes asociaciones llevar las cajas chicas con poco monto para el trabajo diario.

Cabe destacar que además de la actividad que desarrollan los jóvenes en sus proyectos, también se les motiva a la realización de proyectos de labor social y voluntariado. Son incontables los jóvenes por comunidad a los que les motiva el simple hecho de dar. Jóvenes sensibles a su entorno y que desean participar en él. **El resultado de no facilitarles a los jóvenes el contacto con los problemas de su comunidad, son los principales detonantes del vandalismo.**

³² Launch Systems Skateboard video: <https://www.youtube.com/watch?v=752orU-K2iHo>

³³ Esta práctica continúa a través de todos los años de funcionamiento, nos reunimos con cada grupo por separado y monitoreamos sus actividades cada semana, siempre con su plan por delante... Una vez al mes nos reunimos con los líderes de cada asociación.

Con este modelo, pretendemos dar a conocer la importancia que tiene la labor social en la educación de nuestros jóvenes, creemos que propiciar y participar en estas actividades provee al joven de herramientas de vida y valores morales, así como sensación de pertenencia, participación y protagonismo social. Los jóvenes también son conscientes de los problemas sociales porque también los viven.

Las posibilidades de cambiar el mundo debe comenzar en casa. Todos debemos espontáneamente ayudar en casa todos los días, también en la ayuda que se les presta a los vecinos: recogida de basura, apoyo a los niños pequeños o hermanitos, pasar un rato con los vecinos de la tercera edad, pintar paredes viejas y otros actos para con la comunidad como recoger escombros caídos, rescatar plazoletas y parques que serían ejemplos de actividades de fácil participación juvenil... otras actividades como preparar campañas de sensibilización contra el maltrato animal o de género, jornadas de donación de sangre, recolectar firmas para solicitar al Ayuntamiento un parque para perros son ejemplos más complejos de participación.

Hay algunas acciones sociales que al asumirlas con cierta frecuencia refuerzan la responsabilidad, la solidaridad con los otros, contemplando inclusive acciones en beneficio de otros seres vivos moradores del planeta. Acciones como ir a visitar ancianos a la casa de la tercera edad, si se realiza cada quince días o una vez al mes, refuerzan la responsabilidad social con “el otro”. Y aunque la gente no lo crea así, el cambio en el mejoramiento de la calidad de vida generalizado en cada comunidad se da cuando todos nos sentimos responsables con todos. La participación sólo florece y fructifica en un mundo de

verdadera solidaridad. Ser solidarios en un momento de calamidad, es un valor loable, pero ser solidarios cada día en todo momento y hasta en los pequeños detalles, es una virtud que no tiene precio.

Los chavales de la Estación acostumbran a actuar como voluntarios en diferentes eventos realizados en la comunidad tanto por particulares, asociaciones, clubes o por el Ayuntamiento.

Entre las muchas labores de acción social podemos reseñar:

- El rescate de un área de recreo del Colegio Pérez Viondi una iniciativa de la Asociación Big-Bang. (Ver link)³⁴, donde, como siempre, la Alcaldía contribuyó con las actividades del Centro Juvenil La Estación aportando materiales y suministros.
- El rescate de la parte de arriba de la Estación de Autobús que constituye la parte no cedida al Centro Juvenil y la plaza pública que está al lado. Ambas fueron rescatas por los chavales y se recuperaron las farolas, se sembraron plantas donadas por la Alcaldía quedando restaurada para el uso público.³⁵

³⁴ Acción social Pérez Viondi [18/12/15] <https://www.youtube.com/watch?v=YMe-VO-nJvEo>

³⁵ <http://www.farodevigo.es/portada-deza-tabeiros-montes/2016/02/06/jovenes-estacion-empresen-renovacion-plaza/1399507.html>

- La donación de graffitis provenientes del concurso de artistas del graffiti o grafiteros sirvió para ornamentar varios espacios y lugares del pueblo de A Estrada. (Ver links de artículos de prensa)^{36 37 38}
- La recolección de firmas para solicitar al Ayuntamiento un parque canino para el Pueblo, es un servicio ya aprobado y pronto a iniciar su construcción por parte del Ayuntamiento.
- Participar en una competencia y luchar por ganarla para entregar el dinero a otras instituciones³⁹ es otro modus operandi de los chavales.

Todos los años en la Navidad los chicos de la Estación realizan un evento que se denomina “Atacamos en Nadal” y conforma el momento en que todas las actividades que ellos realizan en La Estación las presentan a la comunidad. En los primeros años se realizaba en siete días con pequeñas actividades que tenían diferente duración. En 2015 se inició el desarrollo de los eventos en tres días. El día social, el día extremo y el día freak.

El día social⁴⁰ es el día en que los chavales le dan algo a su comunidad, generalmente salen por la calle regalando a los ciudadanos del pueblo galletitas,

³⁶ <http://www.farodevigo.es/portada-deza-tabeiros-montes/2015/11/28/asociacion-estacion-cede-graffiti-escuela/1359322.html>

³⁷ <http://www.farodevigo.es/portada-deza-tabeiros-montes/2016/06/30/garcia-barros-rejuvenece-golpe-graffiti/1489944.html>

³⁸ <http://www.farodevigo.es/portada-deza-tabeiros-montes/2015/11/27/centro-juvenil-estacion-cede-graffiti/1358602.html>

³⁹ En ese caso particular la Institución que recibió la donación fue CARITAS.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=xxTvCmYjzQ>

churros con chocolate, café caliente, bolsitas de chucherías para los más pequeños, infusiones y frutas.

El día extremo⁴¹ es el día del deporte libre, los chicos del Centro llaman a todos los jóvenes de la comunidad a participar en estas actividades libremente. Este año se tiene Skate, Parkour, Graffitis, Breakdance, Turntablism y Conciertos.

Y finalmente **el día freak**⁴² es el día en el cual se realizan muchas actividades de participación, como torneos de juegos de internet, torneos de juegos de mesa, batalla nerf, exhibición y dinamización con drones y finalmente un juego de rol con varias locaciones en el pueblo.

Lo que hemos expuesto son apenas ejemplos de las múltiples actividades que realizan los jóvenes, variedad de charlas, la diversidad de eventos todos multidisciplinarios. Entre los cuales podemos hacer mención: eventos Xfest, eventos B.A.T.E., gala benéfica, Atacamos en Nadal, Concursos de Graffiti, Concurso culinarios, Batallas Nerf, Competiciones varias.

Nuestro proyecto desde sus inicios fue acogido por el Ayuntamiento y en colaboración mutua hemos rescatado el Ocio Juvenil como una actividad de crecimiento individual y colectivo. Hoy nuestra iniciativa forma parte de las acciones que apoya la Alcaldía a través de las Concejalías de Cultura y Juventud. Ocionautas inició su actividad de manera voluntaria y solidaria, con dedicación a tiempo parcial utilizando el tiempo libre que tenían los monitores, en la medida que creció el Centro juvenil y aumentaron

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=T5SJwa8IWC4>

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=d5kC2QWBy4I>

el número de grupos, esto exigió dedicación a tiempo completo. Hoy en día su actividad es considerada una acción de interés social, Ocionautas es una entidad que recibe por parte del Concello una pequeña subvención para que realice la actividad gestora y de monitoreo del Centro Juvenil, ésta subvención se entrega en dos partes durante el año, al final de cada semestre y bajo informe de ejecución.

Bajo qué políticas gubernamentales estamos amparados

...

El Programa de Gobierno presentado por el Partido Popular (PP) para las elecciones Municipales de 2015 señalaba explícitamente el apoyo a las iniciativas y actividades organizadas por los colectivos y asociaciones juveniles, y abiertamente en su programa dice que más que hablar de organizaciones propias para la juventud, es hablar de la aplicación de políticas transversales destinadas a proporcionar oportunidades en las áreas de formación empleo, cultura y deporte. Y como ejemplo de Asociación Juvenil este programa anexa un artículo sobre la acción de los chavales al recuperar la Estación para su Centro Juvenil.

En las políticas de juventud de la Xunta de Galicia se señala:

Capítulo II Promoción de la acción voluntaria:

En el Artículo 24 sobre el fomento de la Acción Voluntaria y señala que La Administración pública de Galicia, tanto por sí misma como en colaboración de entidades de acción voluntaria deberá promover y hacer del conocimiento público estas actividades a fin de lograr el reconocimiento social de éstas.

Y también en el apoyo que se plantean en los diferentes agregados los cuales cabe resaltar los siguientes:

- e) referido a procurar una mayor continuidad temporal de las diferentes organizaciones de voluntariado.
- h) que expresa la intención de favorecer el movimiento de asociaciones de acción voluntaria, que facilitan el pluralismo, la participación y el compartir los recursos. De estas entidades y asociaciones voluntarias.

En el artículo 25 está referido a los Incentivos a entidades y personas voluntarias, y señalan que podrán financiar programas y proyectos de acción voluntaria y conceder subvenciones de acuerdo a la normativa aplicable en la materia.

En cuanto a las políticas transversales de juventud de la Xunta de Galicia señala en:

Capítulo II Sectores Básicos de Transversalidad **En el artículo 9 señala:**

- Que se fomentará el espíritu emprendedor de los jóvenes y potenciará un sistema de actitudes y preocupaciones que forman parte de ese espíritu, como son la iniciativa individual, responsabilidad, planificación de objetivos vitales, perseverancia y compromisos que forman parte de ese espíritu, como son la iniciativa individual, responsabilidad, planificación de objetivos vitales, perseverancia y compromiso.

- Adoptará medidas tendentes a que la juventud encuentre facilidades para la creación de sus propios proyectos.
- Promoverá la salud y los hábitos saludables por medio de políticas transversales que incidan en la salud mental de la prevención y tratamiento de la drogodependencia y otras adicciones.
- Promoverá el deporte.

PONTOS DE CULTURA “SEM FRONTEIRAS”: EPISTEMOLOGIA DE FRONTEIRA E O INTERNACIONALISMO DA CULTURA VIVA COMUNITÁRIA NA AMÉRICA LATINA E CARIBE

José Maria Reis e Souza Junior (Zehma)⁴³

*Argonautas Ambientalistas da Amazônia
Rede Ajuricaba. Rede Paraense de Pontos de Cultura
Brasil*

Resumo

• • •

O programa Cultura Viva e sua principal ação, os Pontos de Cultura, são uma política pública recente na história brasileira. Foram criados em 2004 pelo Ministério da Cultura do Brasil, inaugurando uma forma de fazer política pública cultural no país, uma natureza nova na relação Estado-sociedade. Sua filosofia era a de dar condições a grupos e movimentos socioculturais já existentes, com ações concretas e em curso, para que continuassem seu trabalho com autonomia, protagonismo e envolvimento social em suas localidades.

O artigo busca apresentar e discutir o caráter e as práticas internacionalistas dos Pontos de Cultura do Brasil, caracterizando-os na perspectiva do “border thinking” (epistemologia ou pensamento

⁴³ Bacharel em Turismo (UFPA), mestre em Geografia (PPGEO/IFCH/UFPA) e doutorando em Desenvolvimento Socioambiental (PPGDSTU/NAEA/UFPA), com período sanduinche na Universidade de Santiago de Chile (USACH). Professor colaborador do Curso de Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas (FIPAM/NAEA/UFPA). Integrou a coordenação do Pontão de Cultura Rede Amazônica de Protagonismo Juvenil. Coordena a Rede Ajuricaba – Rede Paraense de Pontos de Cultura. Membro da Comissão Nacional de Pontos de Cultura (CNPdC). Prêmio Tuxaua 2010 MinC/Brasil, Prêmio Economia Criativa 2012 MinC/Brasil e Prêmio Cultura de Redes 2015 MinC/Brasil. zehma@hotmail.com .

de fronteira), conceito preconizado por Grosfoguel (2008) e Mignolo (2000). Segundo o autor, foi o sentido de rede que fez com que o ideário de Cultura Viva e Comunitária e seus Pontos de Cultura se espalhassem pelo mundo.

A primeira iniciativa de discutir o caráter de solidariedade internacional dos Pontos de Cultura se deu em Belém do Pará, no âmbito do Fórum Social Mundial Amazônia 2009. Neste mesmo ano, foi criada em Brasília a Articulação Latino-americana Cultura e Política – ALACP, que dentre outras articulações encaminhou e aprovou no Parlamento do Mercosul – Parlasul um projeto de lei recomendando a seus países signatários a criação de programas e políticas de Cultura Viva e Comunitária em seus territórios.

Resumen

• • •

El programa Cultura Viva y su principal acción, los Puntos de Cultura, son una política pública reciente en la historia brasileña. Fueron creados en 2004 por el Ministerio de Cultura de Brasil, inaugurando una nueva forma de hacer política pública cultural en el país, una nueva naturaleza en la relación Estado-sociedad. Su filosofía era la de dar condiciones a grupos y movimientos socioculturales ya existentes, con acciones concretas y en curso, para que continuaran su trabajo con autonomía, protagonismo y involucramiento social en sus localidades.

El artículo busca presentar y discutir el carácter y las prácticas internacionalistas de los Puntos de Cultura de Brasil, caracterizándolos en la perspectiva del “border thinking” (epistemología o pensamiento de frontera), concepto preconizado por Grosfoguel

(2008) y Mignolo (2000). Según el autor, el sentido de red hizo que el ideario de Cultura Viva Comunitaria y sus Puntos de Cultura se propagara por el mundo.

La primera iniciativa de discutir el carácter de solidaridad internacional de los Puntos de Cultura se dio en Belém (Pará), en el ámbito del Foro Social Mundial Amazonía 2009. En este mismo año se creó en Brasilia la Articulación Latinoamericana Cultura y Política – ALACP, que entre otras articulaciones encaminó y aprobó en el Parlamento del Mercosur – Parlasur un proyecto de ley que recomendaba a sus países signatarios la creación de programas y políticas de Cultura Viva Comunitaria en sus territorios.

1. Introdução

• • •

O programa Cultura Viva e sua principal ação, os Pontos de Cultura, são uma política pública recente de nossa história. Foram criados em 2004 pelo Ministério da Cultura do Brasil, por meio da então Secretaria de Programas e Projetos Culturais – SPPC (atual Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – SCDC), sob a coordenação do ex-secretário Célio Turino, que aprimorou e expandiu para uma escala nacional uma experiência que desenvolveu quando secretário de Cultura e Lazer de Campinas: os Casarões Culturais.

Sua filosofia era a de dar condições a grupos e movimentos socioculturais já existentes, com ações concretas e em curso, para que continuassem seu trabalho com autonomia, protagonismo e envolvimento social em suas localidades. É uma forma de “tocar”, “impulsionar” ações socioculturais e socio-educativas, incentivando-as a prosseguir com suas

atividades, sem interferir em sua forma e conteúdo, algo inspirado pelo chamado “Do-in antropológico” do então ministro da Cultura, Gilberto Gil. Com isso, inaugura-se uma nova forma de fazer política pública cultural no Brasil, uma natureza nova na relação Estado-sociedade.

Hoje, temos aproximadamente 4.500 Pontos, Pontinhos e Pontões de Cultura no país, sob as mais diversas formas e linguagens artísticas e áreas temáticas, de Pontos de Cultura digitais a Pontos de Cultura indígenas e quilombolas, de Pontos de Cultura de paz a Pontos de Cultura de saúde, de economia solidária e em entidades ambientalistas, temos Pontões de Cultura que articulam redes de jovens na Amazônia e ações como Ação Griô Nacional, que fomenta a preservação e valorização dos conhecimentos ancestrais e tradicionais de nosso mestres e mestras de cultura.

Tornou-se óbvia a necessidade de permanência desta política pública, tornando-a uma lei que garantisse recursos financeiros no Orçamento Geral da União – OGU, e que também criasse um novo marco legal para institucionalizar essa nova forma de relação entre Estado e sociedade civil organizada. Essa é a Lei Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014), sancionada em 22 de julho de 2014, que institui a Política Nacional de Cultura Viva, uma reinvocação histórica do movimento nacional de Pontos de Cultura.

Dessa forma, Ponto de Cultura é uma potência de transformação social promovida por instituições e pessoas, que colocam a cultura no centro de suas atenções, é uma ação cultural para mudar a realidade de suas localidades, que já existiam quando o governo federal criou o Programa Cultura Viva.

Contudo, não demorou para se perceber o caráter internacionalista de tais práticas e ideais criativos, identitários e solidários. Assim, a “filosofia de Cultura Viva e Comunitária” se espalhou pelo mundo, por meio de eventos internacionais, do intercâmbio de práticas socioeducativas e socioculturais realizadas por Pontos e Pontões de Cultura com outras instituições e coletivos culturais fora do Brasil, assim como por acordos e tratados de cooperação internacional.

O presente artigo busca apresentar e discutir o caráter e as práticas internacionalistas dos Pontos de Cultura do Brasil, caracterizando-os na perspectiva do “border thinking” (epistemologia ou pensamento de fronteira), conceito preconizado por Grosfoguel (2008) e Mignolo (2000).

Para tanto, iniciamos situando a Política Nacional Cultura Viva na Política Nacional de Cultura, contextualizando-a e demarcando seu papel e espaço (isso é importante para que se compreenda o contexto sociopolítico e sociocultural em que surge) para, em seguida, fazermos a discussão sobre o caráter internacionalista da Política Cultura Viva e seus Pontos de Cultura.

2. O Programa Cultura Viva no âmbito da Política Nacional de Cultura

• • •

O Brasil tem uma historiografia muito rica e heterogênea sobre políticas públicas setoriais de cultura. A partir de Rubim (2010), Miranda; Rocha; Egler (2014) e Silva; Abreu (2011), podemos demonstrar, sucintamente, a gênese e a trajetória da política cultural no Brasil, com os seguintes períodos:

1. Da chegada da Corte portuguesa, em 1888, ao início da década de 1960: visão bastante patrimonialista de cultura, quando foram criadas as primeiras instituições culturais do país, quase todas de orientação museológica, tais como a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes. Posteriormente, com o transcorrer da Revolução de 30, o ideário de cultura pregado pelo Estado brasileiro de Vargas era para a construção de uma identidade nacional;
2. Do golpe militar, em 1964, à abertura política, em 1990: período marcado pelo sentido de controle político e censura cultural; toda produção artístico-cultural passava pelos instrumentos de censura antes de serem veiculadas. O patulhamento ideológico era forte. Em 1985 é criado o Ministério da Cultura, mas, sem dúvida, o referencial desse período é a promulgação da Constituição Brasileira, em 1988;
3. De 1990 a 2002, com os projetos neoliberais para a cultura: a partir dos anos de 1990, acirram-se no Brasil as políticas neoliberais, e com a cultura não seria diferente. O papel do Estado diminui e implementam-se incentivos fiscais com o intuito de promover um financiamento privado da cultura e da arte;
4. De 2003 a 2010, com a construção e estruturação do Sistema Nacional de Cultura – SNC: o início do governo Lula marca uma abertura de diálogo com sociedade e a admissão de um conceito antropológico, econômico e simbólico de cultura. O programa Cultura Viva foi criado nesse período. Marcos são as gestões dos ministros

Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) à frente do MinC.

A história da política cultural brasileira complementa-se a partir de 2011, com a eleição da presidente Dilma Rousseff, tido como um período de continuidade, avanços e contradições (BARBALHO, 2014), e por ser um período recente, ainda carece de estudos mais aprofundados.

Esse é um período estratégico e relevante, por ser o momento de efetivação do Sistema Nacional de Cultura – SNC, por meio da aprovação no Congresso Nacional da Emenda Constitucional n° 71/2012⁴⁴.

A Constituição Federal passa a vigorar acrescida do artigo 216-A, que define;

O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (E.C. n. 17/2012).

O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura surgem em 2004⁴⁵ nesse contexto de expansão e usufruto dos direitos culturais assegurados pela “Constituição Cultural” (FILHO, 2011), e implementados por este MinC, por meio de uma Política Nacional de Cultura, que tem como missão garantir a todos os cidadãos brasileiros o pleno exercício dos direitos culturais.

⁴⁴ Originária da PEC n. 416/2005 de autoria do deputado federal Paulo Pimenta (PT-RS). No Senado, passou a ser a PEC n. 34/2012.

⁴⁵ O Programa Cultura Viva foi criado pela Portaria 156, de 6 julho de 2004, publicada no Diário Oficial da União – DOU de 7 de julho de 2004.

Segundo a Portaria nº 118 do Ministério da Cultura, de 30 de dezembro de 2013, o Programa Cultura Viva – PCV insere-se no Sistema Nacional de Cultura definindo que “as Redes de Pontos e Pontões de Cultura integram a Rede Cultura Viva, sendo reconhecidas no âmbito do Sistema Nacional de Cultura – SNC como unidades culturais de base comunitária, voltadas ao desenvolvimento de políticas públicas regionais ou setoriais de cultura”. Dessa forma, os Pontos e Pontões de Cultura, e todas as demais ações do Programa Cultura Viva, são reconhecidos como a política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura – SNC.

Política esta que tem seu próprio “microcosmo político” composto de alguns elementos fundamentais, tais como os Pontos e Pontões de Cultura (ações fundamentais e prioritárias do PCV), os Pontos de Rede (parcerias estabelecidas entre o governo federal e os entes federados, estados, municípios, ou consórcios para o estabelecimento de redes territoriais, por meio da assinatura de protocolos. Parceria prevista a partir da adesão do(s) ente(s) federado(s) ao SNC, as Redes Temáticas e Identitárias (formadas por Pontos e Pontões de Cultura, grupos, coletivos, instituições e outros agrupamentos que se articulam para atuar em um segmento ou tema específico. Exemplos: Rede de Pontos de Cultura Indígena, Rede de Cultura e Saúde, Brasil Memória em Rede, Rede Afroambiental, etc.), e as Teias (encontros dos Pontos e Pontões de Cultura e das comunidades participantes para promover uma mostra ampla e diversificada da produção cultural dos Pontos, debater a cultura brasileira e suas expressões territoriais e identitárias, propor estratégias de políticas públicas culturais e analisar e avaliar o programa).

3. O caráter internacionalista e de resistência da Cultura Viva e Comunitária

• • •

O Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva foi criado com o intuito de valorizar o protagonismo sociocultural e fomentar as manifestações culturais de grupos e comunidades, permitindo também, por meio do acesso às ferramentas, técnicas e tecnologias sociais e digitais, sua difusão e fruição cultural.

O Programa Cultura Viva assim foi conceituado, na sua criação pelo Ministério da Cultura, quando ainda se chamava Programa de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva⁴⁶:

O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, do Ministério da Cultura (MinC), tem por objetivo incentivar, preservar e promover a diversidade cultural brasileira ao contemplar iniciativas culturais locais e populares que envolvam comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária. Com isso a missão de “des-esconder” o Brasil, reconhecer e reverenciar a cultura viva de seu povo”, em 2004, a então Secretaria de Programas e Projetos Culturais (atualmente de Secretaria de Cidadania Cultural) do MinC iniciou a implantação dos Pontos de Cultura, que são a expressão de uma parceria firmada entre Estado e sociedade civil. Por meio de edital público, os Pontos recebem recursos do governo federal para, assim, terem condições de potencializar seus trabalhos, seja na contratação de profissionais para cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, entre outros. Além dos Pontos de Cultura, o programa Cultura Viva é integrado por um conjunto de ações: Cultura

⁴⁶ A Portaria n. 118, de dezembro de 2013, do MinC reformula o programa Cultura Viva, que dentre outras alterações, a partir de então, denomina-se Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva.

Digital, Criô, Escola Viva e, mais recentemente, Cultura e Saúde. (IPEA, 2010. pags.39-40)

Partindo do conceito básico apresentado acima, depreendem-se sentidos de integração, conexão, diversidade, identidade, compartilhamento, que a nosso ver aludem (mesmo que naquele momento, ainda sutilmente) à concepção de redes.

Sobre as concepções de redes, o geógrafo Milton Santos exprime:

As definições e conceituações se multiplicam, mas pode-se admitir que se enquadram em duas grandes matrizes: a que apenas considera o seu aspecto, a sua realidade material, e uma outra onde é também levado em conta o dado social (SANTOS, 2006, p. 176).

Atualmente, a Rede Cultura Viva⁴⁷ é uma realidade, consiste em um ambiente de interlocução interinstitucional e de estratégia política protagonizado pelos Pontos e Pontões de Cultura, pelo MinC, por gestores públicos dos entes federados, e por todas as instituições, entidades, grupos formais e informais e agentes culturais que são beneficiários desta política pública.

E foi este sentido de rede (hoje explícito, mas no início nem tanto) que fez com que o ideário de Cultura Viva e Comunitária e seus Pontos de Cultura se espalhassem pelo mundo.

⁴⁷ No dia 01/09/2015, acompanhamos o debate virtual que a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura – SCDC/MinC promoveu para apresentar e discutir a proposta de plataforma digital para a Rede Cultura Viva, conforme anunciado em www.cultura.gov.br. A Rede Cultura Viva foi lançada oficialmente em 5/10/2015, em evento em Brasília, conforme convite que recebemos, e que infelizmente não pudemos participar por questões de agenda.

A primeira iniciativa de discutir o caráter de solidariedade internacional dos Pontos de Cultura (não por coincidência) se deu em Belém do Pará, no âmbito do Fórum Social Mundial Amazônia 2009 – FSM Amazônia 2009. Neste reconhecido ambiente de debate e construção política emancipatória, dezenas de atividades foram realizadas por ou em parceria com Pontos e Pontões de Cultura e o Ministério da Cultura.

Uma mesa de debates foi determinante para que o internacionalismo solidário dos Pontos de Cultura fosse colocado em voga. Foi realizada na Universidade Federal Rural da Amazônia – UFRA, com o tema “Pontos de Cultura: Políticas Públicas e Cidadania Cultural”, e dela fizeram parte Célio Turino (Ministério da Cultura – Brasil), Hamilton Faria (Instituto Polis – Brasil), Inés Sanguinetti (Crear Vale la Pena – Argentina) e Eduardo Balán (El Culebrón Timbal/Red Pueblo Hace Cultura – Argentina).

Ainda neste ano (2009) foi criada em Brasília a Articulação Latino-americana Cultura e Política – ALACP, que dentre outras articulações encaminhou e aprovou no Parlamento do Mercosul – Parlasul um projeto de lei recomendando a seus países signatários a criação de programas e políticas de Cultura Viva e Comunitária em seus territórios. Assim, países como Peru, Costa Rica e Guatemala, e cidades como Buenos Aires (Argentina) e Medellín (Colômbia) criaram suas próprias políticas de Cultura Viva e Comunitária e seus “Puntos de Cultura”.

A propósito, nessa última cidade, Medellín, aconteceu em 2010 a “Plataforma Puente de Cultura Viva e Comunitária”, encontro que reuniu representantes de mais de 100 entidades socioculturais e comunitárias

para discutir e construir estratégias compartilhadas de expansão dessa filosofia pela América Latina, sendo esta a primeira iniciativa organizada pelos movimentos socioculturais com este objetivo.

Porém, anterior a isso, em março de 2010, foi realizada em Fortaleza (Ceará) a Teia Brasil 2010 – Tambores Digitais, que contou com a participação de diversos estrangeiros como convidados. Na reunião do GT Amazônico, por exemplo, discutiu-se pela primeira vez (com a participação de brasileiros, colombianos, bolivianos, etc) estratégias de ações integradas entre Pontos de Cultura e movimentos socioculturais da pan-amazônia. A Teia Brasil 2010, em si, já foi um ambiente rico e frutífero de intercâmbio intercultural entre pessoas de muitas nacionalidades.

Nesta Teia foi lançado o “Pontos de Contato”, ação do MinC que promoveu o intercâmbio sociocultural e estético entre membros de Pontos de Cultura do Brasil e artistas e produtores culturais de países da Europa. Ponteiros e ponteiros iam daqui para uma organização cultural de um país do exterior fazer residência artística e social, enquanto pessoas vinham de lá para Pontos de Cultura do Brasil. Ambos os residentes participavam de vivências estéticas e sociais, conhecendo a realidade do local que os acolheram, e contando e demonstrando um pouco do trabalho de sua organização. Experiência rica que participamos e que precisa ser resgatada.

Depois desse período, diversas iniciativas e articulações foram implementadas, e por sua relevância nesse contexto, optamos por destacar o I Congresso Latino-Americano de Cultura Viva Comunitária. Este teve como objetivo fortalecer-se, de forma

política e institucional, bem como consolidar a articulação latino-americana em torno do ideário da Cultura Viva Comunitária. Foram centenas de participantes credenciados a partir de coletivos e redes socioculturais de diversas linguagens e áreas temáticas, além de caravanas, gestores públicos, e também chefes de Estado e secretários de Cultura. Eles participaram de conferências, rodas de debates, feiras, oficinas, intercâmbios, e cortejos e mobilizações de rua que aglutinaram cerca de 10 mil pessoas.

Foram seis dias de debates e articulação política na capital da Bolívia, La Paz, em que dentre diversos encaminhamentos se criou o Conselho Latino-Americano Cultura Viva Comunitária, com integrantes da Argentina, Costa Rica, Guatemala, Peru, Bolívia, Equador, Chile, Uruguai, Colômbia, El Salvador e Brasil. Este conselho tem por finalidade sensibilizar os gestores públicos em seus países para a importância da cultura viva e comunitária, sua força transformadora, assim como pensar e implementar estratégias compartilhadas de difusão pela América Latina.

Outro encaminhamento foi o lançamento da campanha 1% da Cultura!, que visa sensibilizar os governos e políticos a destinarem 1% de seus orçamentos para a cultura, e 0,1% especificamente para a Cultura Viva Comunitária. Estivemos presentes representando, junto a uma delegação, os Pontos de Cultura do Brasil e a Comissão Nacional de Pontos de Cultura – CNPdC.

Mais recentemente, em 2015, em San Salvador, capital de El Salvador, aconteceu o II Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária, com o tema “Convivência para o Bem Comum”. Teve, dentre

suas finalidades, avançar no cumprimento dos acordos multissetoriais estabelecidos no I Congresso e no IberCultura Viva⁴⁸, assim como fortalecer os processos de Cultura Viva Comunitária na América Latina e no Caribe, buscando conscientizar os gestores públicos e governantes para políticas públicas que difundam este ideário por todo continente.

Esse percurso demonstra um movimento sociocultural em plena propulsão (ou em “pulsção”, como disse Gilberto Gil, então ministro da Cultura quando da criação do programa) que, percebe-se, encontra semelhanças com outros movimentos decoloniais, anti-imperialistas e contra o eurocentrismo (GROSFOGUEL, 2008; MIGNOLO, 2000; e QUIRANO, 2014) ao redor do mundo.

Movimentos de oposição ao que Grosfoguel (2008) chamou de “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”, como um constructo sistêmico que extrapola ao entendimento dos estudos pós-coloniais que conceitualizam o sistema capitalista como formado essencialmente pela cultura, ou como os estudos de economia política que o reduzem às relações econômicas como sendo seu determinante.

⁴⁸ O IberCultura Viva é uma iniciativa intergovernamental que visa incentivar a criação e o desenvolvimento de redes de cultura viva e comunitária na região ibero-americana. Os países participantes são: Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, El Salvador, Espanha, México, Paraguai, Peru, e Uruguai. Dentre suas ações estratégicas estão o fomento à rede ibero-americana de Pontos de Cultura, a capacitação de gestores públicos para atuarem com políticas culturais de base comunitária; o incentivo a criação de legislações e políticas, especificamente, de cultura viva comunitária nos países membros, e à circulação de bens e conteúdos culturais. Foi lançado em abril de 2014, durante o VI Congresso Ibero-americano de Cultura, em San José, na Costa Rica, e já em 2015 premiou, por meio do edital “IberCultura Viva de Intercâmbio” as primeiras 14 experiências. Coordenamos uma das experiências reconhecidas pelo IberCultura Viva, a Rede Ajuricaba – Rede Paraense de Pontos de Cultura, em <http://iberculturviva.org/portfolio/zehma-e-a-rede-ajuricaba-a-rede-de-resistencia-dos-pontos-de-cultura-do-para/>

Um sistema mais complexo que impõe hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais, ou como Quirano (2014) conceituou, uma “heterarquia”, uma amálgama de múltiplas e heterogêneas hierarquias globais de dominação e poder político, econômico, sexual, espiritual, lingüístico, racial e epistêmico. O que Grosfoguel (2008) chamou de “matriz de poder colonial”, um princípio organizador que envolve o exercício da exploração e da dominação em múltiplas dimensões da vida social, desde a política, econômica e institucional, até as relações de gênero, raça, familiares e de conhecimento. O paradigma marxista de infraestrutura e superestrutura, somente, não mais dão conta da realidade, assim como os estudos pós-coloniais culturalistas, individualmente, não explicam a realidade contemporânea.

A essa superação ao reducionismo e a quebra dos paradigmas da modernidade (ou da pós-modernidade, como queiram), que compartimenta as formas de compreensão, conhecimento e produção da vida real, que instaura uma “colonização do poder”, Dussel (2001) apud Grosfoguel (2008) conceitua como “Transmodernidade”. A Transmodernidade “é o projeto utópico da filosofia da Libertação, proposto para transcender a versão eurocêntrica da modernidade” (GROSFOGUEL, 2008.pg. 25).

Para Dussel, a filosofia da libertação só pode surgir se os pensadores críticos de cada cultura entrarem em diálogo com outras culturas. Uma das ilações é que as diferentes formas de democracia, os direitos civis e a emancipação das mulheres só podem surgir das respostas criativas de epistemologias locais subalternas. Assim, por exemplo, as mulheres ocidentais não

podem impor a sua noção de emancipação às mulheres islâmicas. Os homens ocidentais não podem impor a sua noção de democracia a povos não ocidentais. Isto não é um apelo a uma solução fundamentalista ou nacionalista para a persistência da colonialidade ou para um particularismo de incidência local e isolada. É um apelo ao pensamento crítico de fronteira, como estratégia ou mecanismo conducente a um “mundo transmoderno” decolonizado enquanto projeto universal que nos leve além do eurocentrismo e do fundamentalismo. (GROSSFOGUEL, 2008.pg. 26, tradução nossa).

Importante frisar que o sentido que Dussel dá a “subalterno” não é pejorativo, e sim para especificar aqueles que estão à margem do sistema-mundo/capitalista/eurocêntrico, mas que, contudo, estão na resistência ao poder colonial e imperialista, estão na front de combate à pasteurização da vida real imposta pela modernidade. São comunidades chicanas na fronteira do México com os Estados Unidos que lutam contra o assédio do tráfico de drogas, armas e pessoas. São jovens que se organizam em associações e redes de economia solidária na periferia de São Paulo. São as mulheres curdas, que combatem a opressão ditatorial. São populações tradicionais de terreiro na periferia de Belém do Pará, que constantemente precisam fazer frente ao racismo, à intolerância religiosa, à homofobia e ao machismo, tudo ao mesmo tempo; e são comunidades indígenas nos Andes bolivianos, que se organizam e promovem autogestão.

Um bom exemplo disso mesmo é a luta zapatista no México. Os zapatistas não são fundamentalistas antimodernos, não rejeitam a democracia nem se remetem a uma espécie de fundamentalismo indígena. Pelo contrário, os zapatistas aceitam a noção de democracia, mas redefinem-na partindo da prática e da cosmologia indígena local, conceptualizando-a de acordo

com a máxima "comandar obedecendo" ou "todos diferentes, todos iguais". O que parece ser um slogan paradoxal é, na verdade, uma redefinição crítica decolonial da democracia, recorrendo às práticas, cosmologias e epistemologias do subalterno. Isto leva-nos à questão de como transcender o monólogo imperial estabelecido pela modernidade europeia-eurocêntrica. (GROSGOUEL, 2008.pg. 29, tradução nossa).

Trata-se, assim, de decolonizar o modelo de pensamento e democracia liberal euro-americana vigente, de experimentar formas novas de participação e ação civil pública, muitas vezes baseadas ou influenciadas em experiências de democracia e cosmovisões indígenas, africanas, e/ou islâmicas, com centenas (algumas, milhares) de anos de tradição, que ao longo do curso do projeto colonizador, foram simplesmente ignorados.

4. Pontos de Cultura "sem Fronteiras" e o ideário de Cultura Viva Comunitária

...

Diante do exposto, percebe-se que os Pontos e Pontões de Cultura e seu ideário de Cultura Viva Comunitária, em um movimento pleno de internacionalização de suas práticas e filosofia, tem muito a ver com esses movimentos e mobilizações coletivas da contemporaneidade, que fogem às formas convencionais de articulação e organização política, que fundamentam suas trocas materiais e simbólicas em base solidárias, associativas e anti-imperialistas.

São Pontos e Pontões de Cultura que fazem oficinas de audiovisual em tribos indígenas do Cerrado, ensinando e aprendendo a editar vídeos a partir de uma estética e visão de mundo indígena, que trocam saberes de *hackers* da cultura digital com mestres

carpinteiros da Amazônia, guardiões de uma cultura milenar de talhar embarcações, que promovem palestras de parteiras para alunos de medicina e obstetrícia no Sul do país, que realizam batalhas de *b-boys* na periferia de São de Paulo, e que fazem teatro de rua no centro do Rio de Janeiro.

Essas são formas de incidência e atuação sociocultural, socioeducativa e sociopolítica com fortes características transformadoras, emancipatórias e decoloniais, que guardam similitudes com o conceito de pensamento ou epistemologia de fronteira preconizado pelo sociólogo porto-riquenho Ramon Grosfoguel, que, por sua vez, inspirou-se em outros pensadores latinos, como o argentino Walter Dignolo, e os chicanos Gloria Anzaldúa e José David Saldívar.

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistémica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Em vez de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/ redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação decolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna decolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica. (GROSGOQUEL, 2008, pg. 29, tradução nossa).

Tal conceito aponta (sem trocadilhos) para uma razão pós-ocidental, para a crise do ocidentalismo e

à emergência do pensamento crítico de fronteira (MIGNOLO, 2000)

A mesma razão pós-ocidental que percebemos em movimentos e coletivos que se organizam em redes solidárias, associativas e anti-imperialistas vistos em todo o mundo, e inspirados na chamada “Primavera árabe”. Vistos na Europa (Espanha, Itália, França, Grécia, Portugal, etc.), no Oriente Médio e no norte da África (Turquia, Tunísia, Egito, Argélia, Iraque, Djibuti, Mauritânia, Marrocos), na Arábia Saudita, Sudão e Saara Ocidental, em países do Golfo Pérsico (Omã, Iêmen, Bahrein e Kuwait) e nas Américas (Estados Unidos, Canadá, México, Argentina, Uruguai e Brasil), lutando e protestando, nas ruas e nas redes, contra governos autoritários, ditatoriais e/ou corruptos, por mais direitos e cidadania e contra os efeitos coercitivos e restritivos de qualidade de vida das políticas neoliberais. (BIJOS; SILVA, 2013).

Dessa forma, Pontos de Cultura “sem Fronteiras” (assim, entre aspas), a nosso ver, são o reflexo dos sentidos de autonomia, protagonismo e empoderamento social que estão na essência de seus conceitos e práticas, essência esta que intenta projetos de solidariedade, generosidade, afeto, sabedoria, cidadania e transformação social, na busca de outros mundo possíveis. Pontos de Cultura “sem Fronteiras” são o percurso do ideário de Cultura Viva Comunitária pelo globo terrestre. Pontos de Cultura “sem Fronteiras”, uni-vos.

Referências

- BARBALHO, A. O Sistema Nacional de Cultura no governo Dilma: avanços e continuidades. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies*. Vol. 2, n.2, pp. 188-207, 2014.
- BAUER, M; GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um material prático. 9ª. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BIJOS, L. SILVA, P.A. da. Análise da Primavera Árabe: um estudo de caso sobre a revolução jovem no Egito. *Revista CEJ, Brasília, Ano XVII, n. 59, p. 58-71, jan./abr. 2013.*
- BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand, 1989. pgs. 3 – 58.
- Brasil Memória em Rede: um novo jeito de conhecer o país. Vários Colaboradores – São Paulo: Museu da Pessoa; Itajaí, SC: Editora Casa Aberta, 2010.
- Capetillo-Ponce, J. Exploring Gloria Anzaldúa's Methodology in Borderlands/La Frontera—The New Mestiza. In: *Journal of the Sociology of Human Knowledge*. , IV, SPECIAL ISSUE, SUMMER 2006, 87-94 Disponível em: <http://www.okcir.com/Articles%20IV%20Special/JorgeCapetillo-FM.pdf>
- CAILLÉ, A. Nem Holismo nem Individualismo Metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da Dádiva. *Rev. Bras. Ci. Soc.* vol. 13 n. 38 São Paulo Oct. 1998
- CONDURÚ, M. T. Elaboração de trabalhos científicos – normas, critérios e procedimentos. Belém: NUMA. UFPA, EDUFPA, 2006.

- DUSSEL, Enrique. "Meditações Anti-Cartesianas sobre a Origem do Anti-Discurso Filosófico da Modernidade." In: Meneses, Maria Paula; Santos, B. S (orgs) Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina, 2009. 1 Edição. Pp. 283-336.
- FERREIRA JUNIOR, A; FIGUEIREDO, S. L. Notas Introdutórias para o estudo da vida associativa dos artesãos de Miriti: relatório de campo. Papers do NAEA n. 334. Belém: NAEA/UFPA, 2014.
- FILHO, E.T. A Constituição Cultural. In: SILVA, F.A.B. da; ABREU, L.E. (Orgs.). As Políticas Públicas e suas narrativas: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.
- FURTADO, B.A; SAKOWSKI, P.A.M; TÓVOLI, M.H. (Eds.) Modelagem de sistemas complexos para políticas públicas. Brasília: Ipea, 2015.
- GOLDENBERG, M. A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GROSGOUEL, R. Transmodernity, border thinking, and global coloniality. Disponível em: <http://www.humandee.org/spip.php?article111>. Revistas Crítica de Ciências Sociais 80 (2008).
- HAESBAERT. R. Da Desterritorialização, à Multiterritorialidade. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina. São Paulo. p.6774 – 6792. Março. 2005.

LOUREIRO, V. R. Elementos de uma Epistemologia para as Ciências Humanas e Sociais (Texto Didático para o Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPGCS). Belém: UFPA, 2011.

MARTINS, P.H. A Sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. Revista Crítica de Ciências Sociais [online], 73/ 2005. Acessado em 3/03/2015: <https://rccs.revues.org/954> .

_____. Redes Sociais como novo marco interpretativo das mobilizações coletivas contemporâneas. CADERNO CRH, Salvador, v. 23, n. 59, p. 401-418, Maio/Ago. 2010. Acessado em 6/04/2015: <http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v23n59/13.pdf>

MARX, K; ENGELS, F. A Ideologia Alemã (Vol. 2). Tradução: Conceição Jardim/ Eduardo Lucio Nogueira. 2ª Ed. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1978.

MIGNOLO, Walter. “Post-Occidental Reason: The Crisis of Occidentalism and the Emergenc(y)e of Border Thinking.” In: Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking, Princeton: Princeton University Press, 2000. Pp. 91-126.

MIRANDA, E. A; ROCHA, E.S; EGLER, T.T.C. A Trajetória das Políticas Públicas de Cultura no Brasil. Novos Cadernos do NAEA. v. 17 n. 1. p. 25-46. jun. 2014. Belém: NAEA/UFPA, 2014.

MORIN. E. La epistemología de la complejidad. Gaceta de Antropología Nº 20, 2004. Acessado em 4/09/2006: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html.

NUNES, A.F. Pontos de Cultura e os novos paradigmas das Políticas Públicas Culturais: reflexões Macro e Micro-Políticas. Anais II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Casa de Rui Babosa, 2011. Acessado em 2/03/2015: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2011/11/Ariel-Nunes.pdf>.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". In: La Colonialidad del Poder: eurocentrismo y ciencias sociales. Buenos Aires: Clacso. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf.

RUBIM, A. A. C. (Orgs.). Políticas culturais no governo Lula. Coleção CULT. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. Políticas culturais no governo Lula. Revista Lusófona de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies. Vol. 1, n.1, pp. 224-242, 2013.

SANTINI, A. Cultura Viva e a construção de um repertório comum para as políticas culturais na América Latina. [on line], 2015. Acessado em 9/10/2015: <http://culturaviva.gov.br/2015/10/02/cultura-viva-e-a-construcao-de-um-repertorio-comum-para-as-politicas-culturais-na-america-latina/>

SANTOS, A. T. dos. África e Laranjituba em experiências associativas: um estudo sobre redes em território quilombola na Amazônia Oriental. Belém: PPGCS/UFPA, 2013. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, F.A.B. da; ABREU, L.E. (Orgs.). As Políticas Públicas e suas narrativas: o estranho caso entre o Mais Cultura e o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.

SILVA, F. A. B. da; LABREA, V.V. (Orgs.). Linhas Gerais de um Planejamento Participativo para o Programa Cultura Viva. Brasília: Ipea, 2004.

TURINO, C. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. 2.ed. - São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VIDAL, J. P. Metodologia Comparativa e Estudo de Caso. Papers do NAEA n. 308. Belém: NAEA/UFPA, 2013.

INOVAÇÃO SOCIAL NOS PONTOS DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO

Daila Maimon Shiray
Ana Paula Sá Campello
Cristine Carvalho
Gabriel Orsi Tinoco

*Pontão Carioca de Cultura Economia Viva. Laboratório de Responsabilidade Social. Instituto de Economia - UFRJ
Brasil*

Resumo

• • •

A Política Nacional de Cultura Viva, aprovada em 2014 pelo Ministério da Cultura do Brasil, começou com a certificação das organizações que desenvolvem projetos de cultura e cidadania, nomeando-as como Pontos de Cultura (federal, estadual e/ou municipal).

Este texto, que tem por objetivo avaliar o desenvolvimento da inovação social por parte dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro, é dividido em quatro partes. A primeira analisa as principais abordagens da tecnologia social e da inovação social, e a segunda enfatiza os resultados do diagnóstico participativo realizado com 50 Pontos de Cultura do município do Rio de Janeiro.

Na terceira parte, os autores apresentam uma análise dos projetos culturais, baseados na tese dos estágios de inovação social proposta por Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010). Esses estágios são: (1) fatores que desencadeiam a ação (inspirações), inspirações e diagnósticos; (2) propostas e ideias; (3) protótipos e pilotos; (4) suporte; (5) concepção e divulgação; (6) mudança sistêmica. A última parte do artigo é dedicada às considerações

finais sobre o estudo, suas limitações e sugestões para futuras pesquisas.

Resumen

• • •

La Política Nacional de Cultura Viva, aprobada en 2014 por el Ministerio de Cultura de Brasil, comenzó con la certificación de las organizaciones que desarrollan proyectos de cultura y ciudadanía, nombrandolas como Puntos de Cultura.

Este texto, que tiene por objetivo promover el desarrollo de la innovación social por parte de los Puntos de Cultura de Río de Janeiro, está dividido en cuatro partes. La primera analiza los principales abordajes de la tecnología social y de la innovación social, y la segunda señala los resultados del diagnóstico participativo realizado con 50 Puntos de Cultura del municipio de Río de Janeiro.

En la tercera parte, los autores presentan un análisis de los proyectos culturales, basados en la tesis de los estadios de innovación social propuesta por Murray, Caulier-Grice y Mulgan (2010). Dichos estadios son: (1) factores que desencadenan la acción, inspiraciones e diagnósticos; (2) propuestas e ideas; (3) prototipos y pilotos; (4) soporte; (5) concepción e divulgación; (6) cambio sistémico. La última parte del artículo es dedicada a las consideraciones finales sobre el estudio, sus limitaciones y sugerencias para futuras investigaciones.

1. Introdução

• • •

O Ministério da Cultura aprovou, em 2014, a Política Nacional de Cultura Viva, visando assegurar à

população brasileira os meios e condições de exercício dos direitos culturais, incluindo a proteção e promoção das mais diversas expressões culturais.

A política começou com a certificação das organizações que desenvolvem projetos de cultura e cidadania, nomeando-as como Pontos de Cultura (federal, estadual e/ou municipal). Além disso, foram denominados os Pontões de Cultura, a fim de auxiliar e fomentar esses Pontos Culturais.

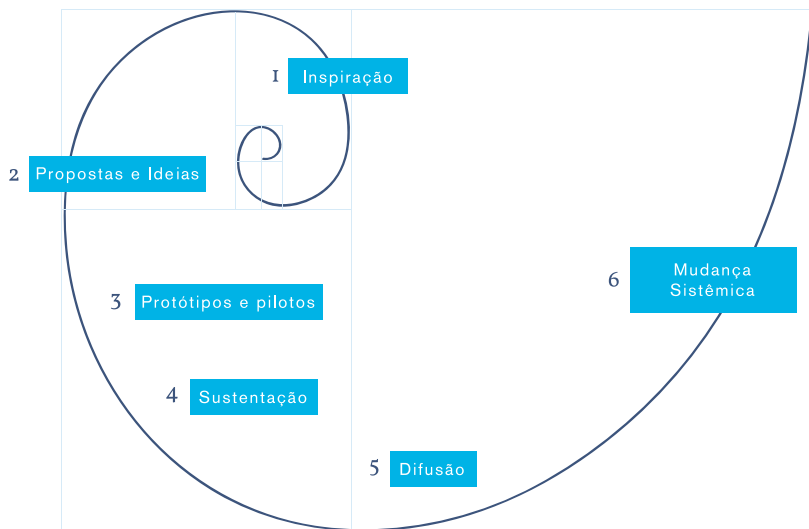
O trabalho tem por objetivo avaliar o desenvolvimento da inovação social por parte dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro. A reflexão sobre o tema tem atraído o interesse de pesquisadores e profissionais de vários campos; no entanto, percebe-se que não há consenso sobre a sua definição e âmbito. Schachter et al (2012) concordam que a pesquisa é diversa e fragmentada, incluindo abordagens interdisciplinares, como economia, sociologia, empreendedorismo social, criatividade, ciência política, desenvolvimento urbano e desenvolvimento humano.

O estudo é dividido em quatro partes. A primeira analisa as principais abordagens da tecnologia social e da própria inovação social, apontando distinções entre a abordagem internacional que combina economia criativa com a mais recente tecnologia e a realidade brasileira, onde o foco está no empreendedorismo social.

Na segunda parte são enfatizados os resultados do diagnóstico participativo realizado com os 50 Pontos de Cultura do município do Rio de Janeiro. Mais adiante, na terceira seção, apresentamos a análise dos projetos culturais baseados na tese dos estágios

de inovação das organizações (Caulier - Grice e Mulgan, 2010): (1) fatores que desencadeiam a ação (inspirações), inspirações e diagnósticos; (2) propostas e ideias; (3) protótipos e pilotos; (4) suporte; (5) concepção e divulgação; (6) mudança sistêmica.

Figura 1 - Estágios de Inovação Social



Fonte: Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010)

Finalmente, na última seção são delineadas as considerações finais sobre o estudo, limitações e sugestões para pesquisas futuras.

2. Considerações teóricas

...

2.1 Inovação social

A inovação é geralmente entendida como uma nova atividade generalizada dentro de um dado contexto, ligada ao ganho econômico e a geração de lucro. Estudos sobre o tema na concepção schumpeteriana

afirmam que novas combinações permitem obter lucros extraordinários (Bignetti, 2011).

Entretanto, Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) enfatizam que a inovação social é distinta à inovação nos negócios como de costume, pelos seus resultados e relacionamentos - novas formas de cooperação e colaboração. Os processos, métricas, modelos e métodos utilizados na inovação no campo comercial ou tecnológico, por exemplo, nem sempre são diretamente transferíveis para a economia social.

Bouchard (2012) identifica duas abordagens principais para a inovação social. A primeira está interessada em soluções para grandes problemas sociais, baseados em iniciativas empresariais, com ênfase em filantropia, responsabilidade individual e mercado. A outra abordagem enfatiza a natureza coletiva dos processos e produtos da inovação social (Bouchard, 2012). Levesque (2007) argumenta que as inovações são vistas como medidas ou políticas que levam à mudança social e transformam as relações que estão na raiz dos problemas sociais. Neste caso, a inovação não pode ser considerada como resultante exclusivamente de uma ação voluntária e racional. Essas inovações dependem da participação de diversos atores sociais, a fim de promover mudanças associadas às condições de vida e ao desenvolvimento local.

Nesta pesquisa, focalizamos o caráter coletivo das inovações sociais, relacionadas às demandas e mudanças sociais, que envolvem a cooperação entre diferentes atores. Adicionada a esta discussão, Bittencourt (2014: 329) menciona que “a definição de inovação social revela práticas de cooperação,

reciprocidade e solidariedade, em que o ator social se move em redes sociais com propósito de assistir a uma situação de desconforto ou um ideal em comum”. Bouchard (2012) aponta que a inovação social está associada à intervenção de atores sociais, para atender a necessidades específicas em favor da mudança social. Da mesma forma, Lévesque (2007) ressalta a inovação social e propõe respostas a necessidades específicas, voltadas para a mudança social, na medida em que requer uma nova maneira de se ver e definir soluções para os problemas (Levesque, 2007). Essas perspectivas foram adotadas por pesquisadores do Centro de Pesquisa sobre as Inovações Sociais (CRISIS), que conceitualizaram a inovação social como uma intervenção iniciada por atores sociais para responder a uma aspiração humana, atender a uma necessidade, uma solução ou aproveitar uma oportunidade para mudar as relações sociais, transformar um quadro, propondo novas orientações culturais para melhorar a qualidade e as condições de vida da comunidade (CRISIS, 2012; Klein et al 2009.).

Para apoiar as políticas públicas, Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) propõem algumas etapas no desenvolvimento das inovações sociais, fornecendo um quadro para pensar sobre os diferentes tipos de apoio que os inovadores e inovações precisam crescer. Esses estágios são: (1) fatores que desencadeiam ação (prompts), inspirações e diagnósticos; (2) propostas e ideias; (3) protótipos e pilotos; (4) suporte; (5) concepção e divulgação; (6) mudança sistêmica.

Para Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010), o primeiro estágio refere-se a percepção de um problema, uma carência ou uma incapacidade do setor público ou privado de dar respostas através dos meios

de ação tradicionais. Neste estágio devem-se atacar as raízes do problema, e não apenas seus sintomas mais visíveis. O segundo estágio está associado à criação de ideias, valendo-se da criatividade para abrir novos caminhos na solução de problemas. Já o terceiro estágio envolve o desenvolvimento de protótipos e pilotos, com a intenção de testar as ideias na prática. Refere-se ao aprendizado tácito, onde podem ser redefinidos novos caminhos. O quarto estágio implica a sustentação econômica de longo prazo, incluindo a criação de orçamentos e alocação de recursos. O quinto estágio (dimensionamento e difusão) está associado à ampliação da ação ou difusão para uma área maior de abrangência e, por fim, o sexto estágio refere-se à mudança sistêmica, considerada o objetivo final de uma inovação social, que implica uma mudança permanente e sustentável (MURRAY, CAULIER-GRICE E MULGAN, 2010). Na visão dos autores, estas etapas não são sempre sequenciais, podendo haver feedback e interação entre elas. Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010) propõem que o desenvolvimento da inovação social pode ser impulsionado a partir desses estágios, os quais devem impactar nas mudanças sustentáveis.

Percebe-se, assim, que a multiplicidade e amplitude das abordagens teóricas conferem às inovações sociais uma complexidade que vai além de suas definições conceituais, permeando também as interações entre os atores sociais envolvidos na promoção de transformações sociais duradouras.

3. Estudo de caso: Pontos de Cultura do município do Rio de Janeiro

...

O estudo de caso é resultado do diagnóstico participativo realizado pela equipe de pesquisa do LARES-IE/UFRJ, junto a 50 Pontos de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Foram 50 entrevistas, além da participação em 10 eventos e 5 reuniões do Fórum e da Rede de Pontos de Cultura. O resultado dos encontros foi referência na definição de temas e conteúdos dos 6 cursos e 12 oficinas realizados pelo Pontão de Economia Viva neste ano. E será atualizado ao longo do ano de 2016, focando nas dinâmicas socioeconômicas e organizacionais do público-alvo. Enquanto baseline, pretende-se servir de referência à análise dos resultados ao final dos 3 anos de projeto, vindo a apoiar outras pesquisas e projetos de investimento social, assim como a elaboração de novas políticas públicas voltadas para o setor.

O diferencial do diagnóstico participativo está em permitir que as organizações façam o seu próprio diagnóstico e comecem a gerenciar o seu planejamento e desenvolvimento. Parte-se do pressuposto de que o sujeito é quem melhor conhece a situação em que vive e, por isso, pode ser encorajado a melhor compreendê-la e nela intervir.

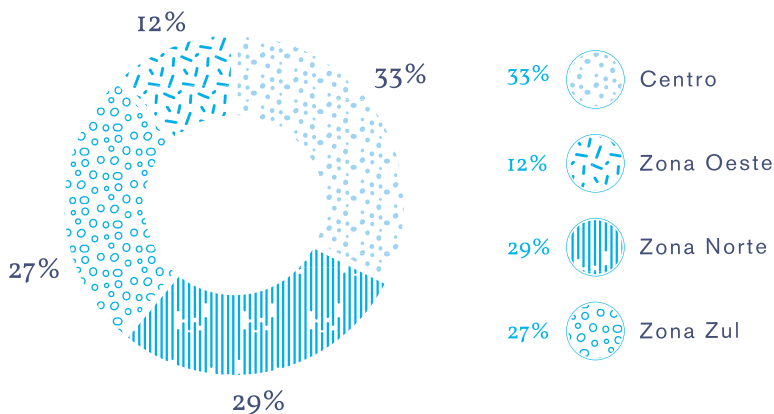
Na primeira etapa do diagnóstico foram planejadas as atividades e identificadas as referências em termos de conceitos e dados sobre a Política Cultura Viva, sobre as organizações sociais que atuam na área cultural e especificamente sobre os resultados dos projetos de Pontos de Cultura. O questionário elaborado (em anexo) utilizou como referência a pesquisa realizada pela Secretaria de Cultura do

Estado sobre os Pontos de sua rede, a base de mapeamento de Polos de Economia Criativa produzido por LIMA (2012) para o MinC/Unesco, e o material da Rede Desis (2013) para identificação de iniciativas de Inovação Social.

3.1 Dados Gerais

A distribuição dos Pontos de Cultura por regiões indica que 33% dos Pontos de Cultura estão sediados em bairros do Centro, 29% na Zona Oeste, 26% Zona Norte e 12% na Zona Sul, como indica o gráfico abaixo:

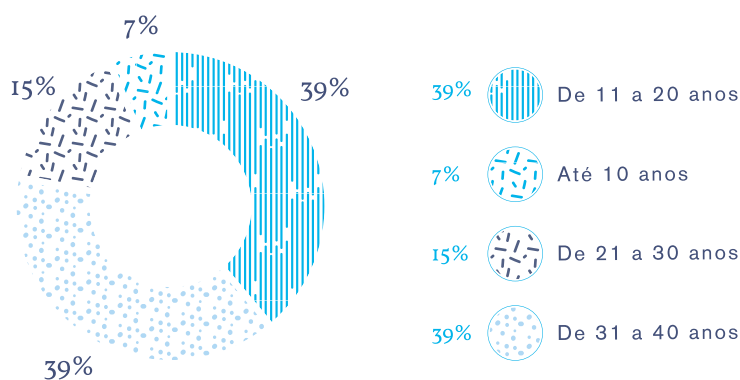
Pontos de Cultura por Região



A região central é ainda uma das que concentram mais Pontos de Cultura selecionados. Além disso, detém mais equipamentos culturais e maior concentração demográfica.

Considerando as datas de fundação, 39% dos Pontos de Cultura têm entre 11 e 20 anos de atuação na área cultural;; outros 39% têm até 10 anos; 15% dos Pontos, entre 21 e 30 anos, e 7%, entre 31 e 40 anos.

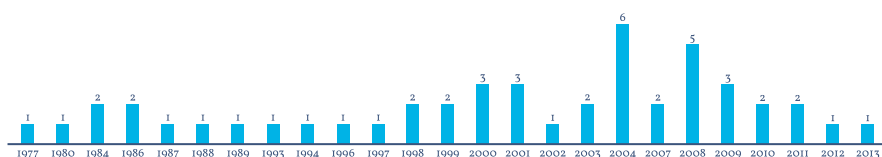
Pontos de Cultura por período de fundação



Na distribuição ao longo dos anos, observa-se número relevante de Pontos selecionados que foram fundados a partir do ano 2000, conforme gráfico abaixo.

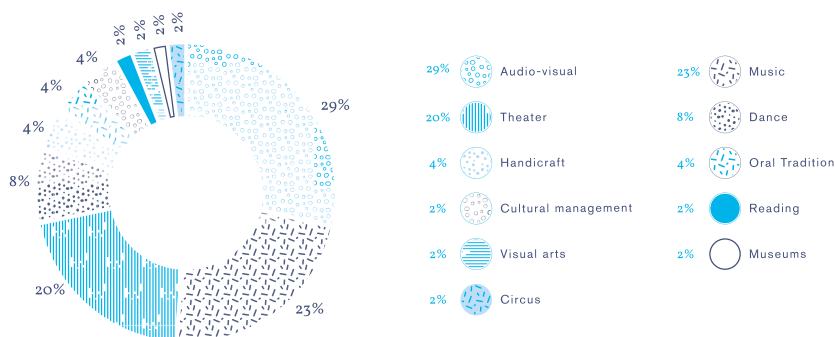
De fato, segundo dados do IBGE (2010), 51% das organizações do terceiro setor em atuação no ano da pesquisa foram fundadas entre os anos de 1991 e 2005, enquanto outros 15% surgiram na década de 80.

Ponto de Cultura por ano de fundação



A diversidade de temas e a interface entre as áreas culturais presenciadas junto aos 50 Pontos de Cultura apontam a riqueza e a criatividade com que são produzidos os projetos culturais na cidade.

Foram verificadas 13 áreas de atuação, dentre as principais: audiovisual, em 29% dos Pontos de Cultura (incluindo fotografia e cinema); música, em 23% dos Pontos de Cultura; e teatro, em 20% dos Pontos. Abaixo, o gráfico oferece a visualização dos Pontos de Cultura por área de atuação, onde é possível verificar a participação das demais 10 áreas.



A instalação do projeto em determinado bairro ou região implica impactos na dinâmica socioeconômica local e na influência em redes associativas, entre outros aspectos. A motivação de elaboração de um projeto cultural em determinado território pode estar associada à instalação da organização proponente no local, ou ainda de maneira “customizada”, pode se desterritorializar a atuar de encontro ao público-alvo ou ao tema de trabalho, ao movimento ao qual faz parte a liderança, por exemplo. Partindo de informações oferecidas pelos entrevistados sobre

estes aspectos, foram definidas categorias de motivação para instalação do projeto: (1) pertencimento prévio da liderança àquele local, (2) disponibilidade de espaço, (3) demandas específicas do local, (3) público-alvo e (4) outras iniciativas semelhantes no local.

Dentre os 50 Pontos de Cultura, 55% indicam que a motivação de instalar o projeto do local está relacionada ao local já ser de atuação prévia da liderança. Em 31% dos Pontos a motivação está na busca em atender à demanda específica daquele local através das ações desenvolvidas, e 14% aproveitam a disponibilidade do espaço naquela localidade para promover suas atividades.

Observou-se que os Pontos localizados devido à disponibilidade de espaço têm como motivação principal a aplicação de metodologia a público-alvo em diversos locais da cidade, indiretamente associados às questões territoriais. As outras motivações citadas – liderança e demanda local – se aproximam mais da realidade do território, se associam à vínculos de pertencimento e procuram oferecer respostas à contextos específicos do local.

3.2 Gestão

Uma vez que a PNCV optou por trabalhar através de organizações privadas sem fins lucrativos (ONGs), a gestão e a disponibilidade de recursos físicos, tecnológicos, humanos e financeiros são premissas da eficácia dos projetos e atividades culturais desenvolvidas.

A disponibilidade de recursos físicos inclui o espaço utilizado para o desenvolvimento das atividades

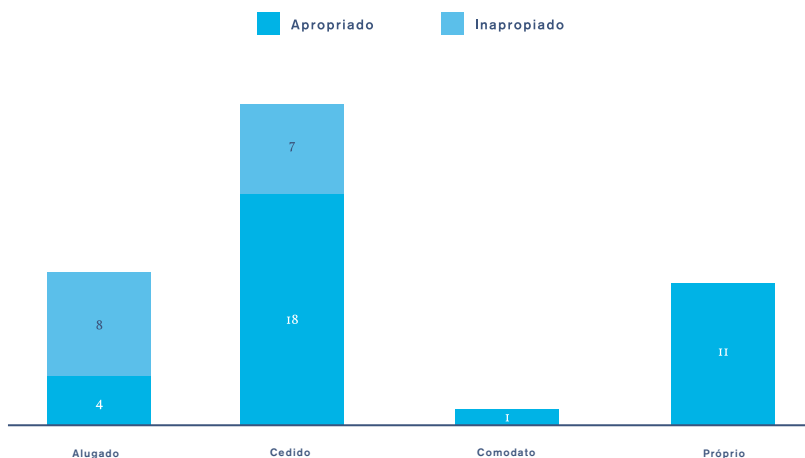
do projeto Ponto de Cultura e os equipamentos disponíveis.

Em relação ao espaço utilizado para as atividades, foram investigadas a origem do espaço e as condições do local de trabalho. Conforme visto, 25 Pontos de Cultura (51%) atuam em espaços cedidos e 12 Pontos (25%) em espaços alugados. Apenas 11 Pontos de Cultura (12%) realizam suas atividades em espaços próprios. Importante destacar que dentre os Pontos de Cultura que têm propriedade do imóvel estão organizações de grande porte, como universidades.

Dentre os 50 Pontos de Cultura, 69% dos entrevistados acreditam que o espaço de trabalho é apropriado, enquanto que para 31% ele é inapropriado. A razão de avaliá-lo como inapropriado está principalmente associada à ocupação do espaço por diversas outras atividades da organização. Aspectos locacionais também foram mencionados, como dificuldades de acesso do público devido à logística de mobilidade urbana e ao reduzido nível de segurança pública. Relacionados a aspectos contratuais do imóvel, a razão de ser inapropriado também esteve associada à falta de autonomia em promover mudanças em sua estrutura e à insegurança financeira, ambas devido à condição do imóvel ser alugado ou cedido.

A relação entre a origem do espaço e o nível de satisfação indica que em imóveis próprios, o nível de satisfação é de 100%, em imóveis cedidos a relação é de 68% e em imóveis alugados, de 33%. O gráfico abaixo ilustra a satisfação dentro das situações de origem do imóvel.

Ponto de Cultura por ocupação do imóvel e satisfação



Os principais recursos tecnológicos utilizados pelos Pontos de Cultura, em termos de hardware, são computadores, celulares e câmeras fotográficas. Em termos de software e serviços, são usados programas de computador, acesso à internet e telefonia móvel, como mostram os dados a seguir.

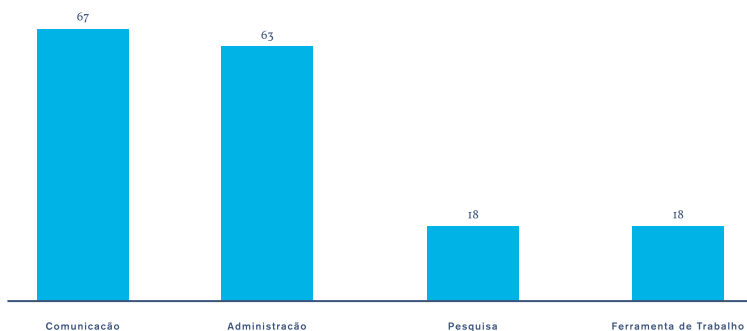
Todos os integrantes dos 50 Pontos de Cultura possuem aparelho móvel celular (*smartphones*) e o utilizam para comunicação via telefonia móvel e mensagens de texto.

O acesso à internet atinge 49 Pontos de Cultura e apenas 1 Ponto tem restrições devido a especificidades territoriais. Destes, 71% dos Pontos de Cultura utilizam a internet todos os dias e 29% de 3 a 5 dias por semana.

O computador e o acesso à internet, tanto na sede da organização como em seus domicílios, são usados pelas equipes dos Pontos de Cultura para diversas atividades. Dessa forma, foram assinalados diversos campos desta pergunta, levando a observar que as ações de comunicação, como troca de e-mails e mensagens, acesso a redes sociais e grupos de discussão, são motivo de uso de computadores na maioria dos Pontos, somando 33 organizações (67%). Outra atividade de relevância é a administração do projeto, segundo 31 Pontos de Cultura (63%), por onde se faz uso de softwares, sites e aplicativos online.

Atividades de pesquisa são também realizadas por 9 Pontos (18%), o que inclui a busca por informações que influenciam na condução do projeto, desde textos, imagens e audiovisual. Outros 9 Pontos (18%) utilizam o computador como ferramenta de trabalho, compreendida como meio de realização da atividade principal do projeto, como a edição de imagens, produção de textos e áudio.

Ponto de Cultura por motivação síntese de uso de computadores



É interessante observar a importância da infraestrutura tecnológica, em especial de computadores, softwares e roteadores de acesso à internet na gestão e comunicação dos projetos. Conforme relatado pelos entrevistados, o equipamento é usado desde a informação sobre editais e leis de fomento até a elaboração do projeto e sua prestação de contas, assim como para a comunicação da equipe, divulgação das atividades e convite ao público.

Em relação aos recursos humanos disponíveis ao projeto Ponto de Cultura, foram observados aspectos relativos à formação da equipe, a atribuição de funções e os meios de pagamento de pessoal.

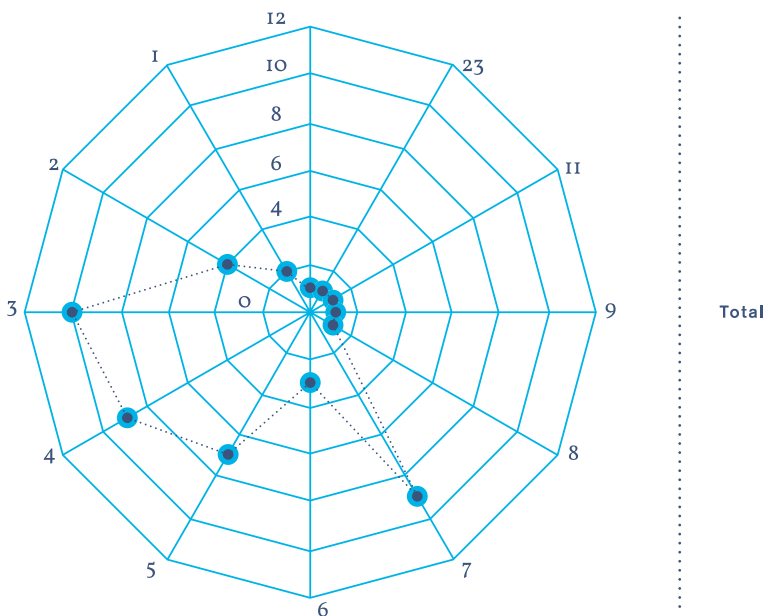
Na formação da equipe atuante no projeto, a presença de um mesmo representante legal na organização desde a fundação da mesma até o início do projeto Ponto de Cultura indica que não foram realizadas grandes mudanças na estrutura organizacional, como também na missão e valores da organização. Conforme visto, 94% dos Pontos de Cultura mantêm o mesmo representante legal desde sua fundação.

Assim como a presença do fundador, a presença do coordenador do projeto durante a sua execução também influencia no desempenho da equipe e na gestão do mesmo. Segundo os entrevistados, 89% dos Pontos de Cultura mantêm o mesmo coordenador de projetos.

Ainda a respeito da coordenação do projeto, o levantamento das formas de pagamento da equipe demonstrou que 47% dos Pontos têm seus projetos coordenados por gestores voluntários.

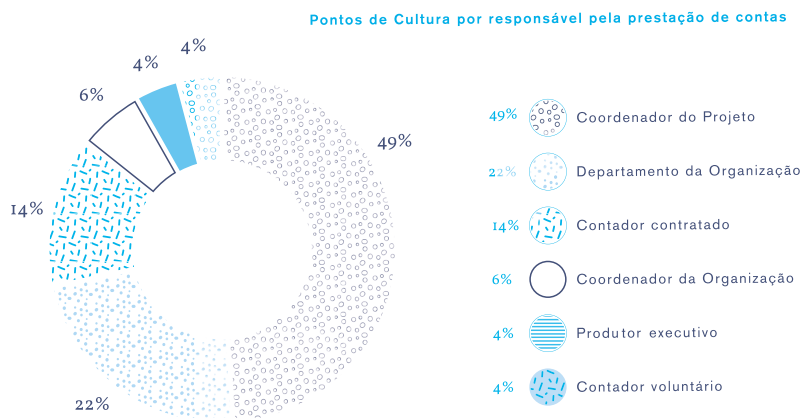
Em relação ao número de pessoas na equipe, considerando funcionários fixos e prestadores de serviços autônomos, foi visto que grande parte dos Pontos possui entre 3 e 7 pessoas na equipe, conforme aponta gráfico abaixo, situando grande número de Pontos de Cultura no 3º quadrante abaixo.

Pontos de Cultura por número de pessoas na equipe
(vazio)



A listagem das funções de cada um dos integrantes das equipes mostrou a presença de diversas atividades atribuídas a uma só pessoa no projeto. Especificamente, o coordenador exerce diversas funções, dentre as quais a prestação de contas, em 49% dos Pontos de Cultura.

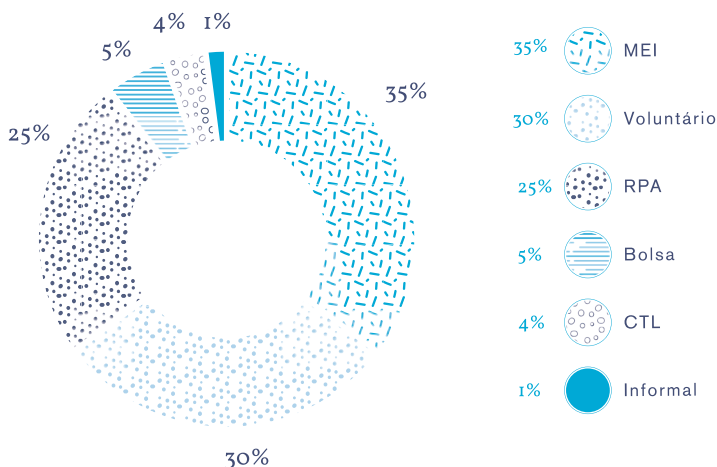
Em 23% dos Pontos, a contabilidade fica a cargo do departamento financeiro da organização (no caso de organizações de grande porte), e em 14% dos Pontos é feita a contratação de contador externo para realizar o trabalho. O coordenador de uma organização maior é ainda o responsável pela prestação de contas de todos os projetos da organização em 6% dos Pontos de Cultura, e em 4% é o produtor executivo quem realiza a atividade. Há apenas um caso (4%) onde o contador é voluntário do projeto.



As equipes dos Pontos de Cultura são formadas tanto por pessoal contratado com dedicação exclusiva às atividades do Ponto como também por serviços realizados no projeto. O total de integrantes das equipes de todos os Pontos de Cultura chega a 243. A fim de verificar os meios de pagamento dos integrantes, foram definidas as categorias Voluntário, Carteira Assinada /CLT – Consolidação das Leis de Trabalho, MEI - Microempreendedores individual, RPA – Recibo de Pagamento Autônomo, Bolsista de

Pesquisa e Informal. Verificou-se que 35% dos integrantes de todos os Pontos de Cultura são pagos através de Nota fiscal para MEI e 25% através de RPA. Um dado marcante, assim como visto anteriormente para pagamento de coordenadores, é o de que 30% dos integrantes de Pontos de Cultura são voluntários. O gráfico abaixo ilustra a distribuição de integrantes de Pontos de Cultura segundo meio de pagamento.

Pessoal Ocupado nos Pontos de Cultura



Em relação às pessoas ocupadas, 56% dos Pontos de Cultura apontaram a contratação de serviços de MEI (Microempreendedor Individual) e outros 30% utilizam o pagamento de serviços por Recibo de Pagamento Autônomo – RPA como principal contratação. Apenas 8% dos Pontos assinam a carteira profissional de funcionários – CLT e 6% oferecem bolsas de estudos como principal meio de financiamento de recursos humanos, mediante parcerias com instituições de ensino, como a FIOCRUZ e o IPUB-UFRJ.

A redução de custos com impostos empregatícios é a principal razão da preferência por pagamentos de serviços através de notas fiscais, em particular MEI. Outra razão se refere à alta rotatividade dos empre- gos ou à sua curta duração, como na oferta de ofici- nas e elaboração de um produto.

Aspecto a ser observado é o grande número de vo- luntários, inclusive ocupando cargos de responsabi- lidade e em regime de dedicação exclusiva. Obser- va-se ainda a prática de “tirar dinheiro do próprio bolso” para arcar com os custos. O item a seguir irá apresentar os resultados da pesquisa feita sobre as fontes de recursos financeiros dos projetos Pontos de Cultura. Recursos advindos do trabalho volun- tário e de parcerias não foram considerados neste levantamento quantitativo.

3.3 Recursos financeiros

A pesquisa sobre a fonte de recursos financeiros dos projetos Pontos de Cultura compreende que o re- curso principal é aquele advindo do Edital da Secre- taria Municipal de Cultura, mas que o projeto pode estar vinculado a outros projetos da organização, utilizando sua infraestrutura, ou realizar ativida- des geradoras de renda. Quando vinculados a outros projetos da organização, trata-se de patrocínios pú- blicos e/ou privados e doações.

Tabela 1: Pontos de Cultura por Tipo de Fonte de Recursos

Pontos de Cultura por Tipo de Fonte de Recursos	SMC	Público	Privado	Misto	Organização sem fins lucrativos	Doações	Produtos e Serviços
Número de Pontos de Cultura	10	18	9	5	7	12	11
% de Pontos de Cultura	20	37	18	10	14	24	22

Segundo levantamento, 20% dos Pontos de Cultura recebem apenas o recurso do Edital SMC - Ponto de Cultura da Rede Carioca e 22% dos Pontos geram renda a partir de produtos e serviços de suas atividades. Em relação à associação do Ponto a outros projetos da organização com patrocínio, 37% dos Pontos estão associados a outros recursos públicos, incluindo editais de Pontos de Cultura da Rede Estadual e Federal; 18% estão associados a projetos com patrocínio privado; 10% recebem de empresa de capital misto (público-privado); 14% recebem fundos a partir de ONGs, associações ou fundações, e 24% dos Pontos de Cultura arrecadam fundos a partir de doações de pessoas físicas, o que inclui campanhas de crowdfunding, por exemplo.

A tabela abaixo ilustra a participação de diversas fontes de recursos nas atividades dos Pontos de Cultura. Observa-se que grande parte dos Pontos utiliza recursos públicos e arrecada por meio de doações. O controle dos projetos Pontos de Cultura apresenta métodos de avaliação quantitativos e qualitativos associados aos resultados das atividades realizadas em atendimentos aos objetivos específicos. Assim, o trabalho realizado pode ser mensurado através de notas fiscais ou de métricas quantitativas ou de comentários de beneficiários e reuniões de equipe. Em relação ao primeiro, todos os Pontos devem apresentar prestação de contas com notas de recibo e pagamento, além de validar a presença do público-alvo através da lista de presença. Estas práticas são reconhecidas como único método de avaliação em 22% dos Pontos de Cultura enquanto que os demais realizam uma combinação de métodos de avaliação.

Dentre os métodos utilizados estão aqueles realizados pela própria equipe ou pelo público-alvo sobre eles próprios, aqui denominadas autoavaliações, e aqueles realizados pelo público-alvo ou por agentes externos sobre o projeto, denominados avaliações externas.

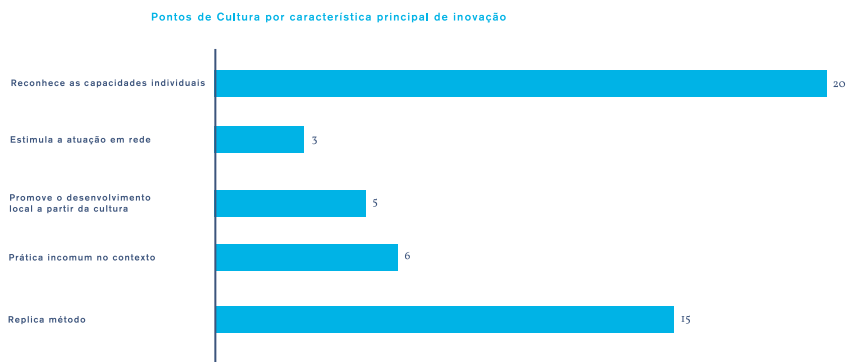
3.4 Inovação social

A inovação social no terceiro setor surge com a busca pela solução de problemas sociais, através de novos princípios, metodologias, mídias e tecnologias, ou ainda, processos desenvolvidos para atendimento das necessidades sociais, de um grupo, comunidade, ou da sociedade em geral, ampliando o impacto social positivo que já realiza.

A fim de verificar a presença de inovações sociais nos produtos realizados pelas atividades do projeto Ponto de Cultura, foram levantadas questões relativas à concepção do projeto - motivação para o desenvolvimento das atividades (origem da ideia) e aproveitamento das capacidades pessoais da equipe e do público-alvo; e aos resultados - promoção de autoestima e a geração de emprego e renda.

Sobre as atividades consideradas mais inovadoras, 19 Pontos de Cultura (41%) apontam atividades onde são reconhecidas as capacidades individuais do público envolvido como principal prática inovadora, 5 Pontos (12%) indicam a metodologia diferenciada tanto no campo de atuação como no contexto territorial como inovação e 4 Pontos (10%) afirmam promover o desenvolvimento local a partir da cultura. Apenas 3 Pontos reconhecem que o estimula a atuação em rede promovida pelo projeto é uma característica de inovação.

O gráfico a seguir ilustra a distribuição de Pontos de Cultura por características de inovação.



Dentre os 50 Pontos de Cultura pesquisados, 70% autodeclararam realizar atividades inovadoras em suas práticas. Este dado é importante, uma vez que a intenção de desenvolver uma prática inovadora é estágio para a realização da mesma. Vale ressaltar que 31% dos Pontos de Cultura replicam métodos já existentes, estão trazendo para suas realidades e contextos as tecnologias sociais. Assim, o conceito de inovação social, em sua complexidade e atualidade de construção, está aberto a novas leituras.

Na análise de processos, as dinâmicas organizacionais podem ser vistas sob a perspectiva de estágios no desenvolvimento das inovações sociais tendo em vista subsidiar políticas públicas de fomento (Murray, Caulier-Grice e Mulgan, 2010). Estes estágios consistem em: (1) inspiração; (2) propostas e ideias; (3) protótipos e pilotos; (4) sustentação; (5) dimensionamento e difusão; (6) mudança sistêmica, conforme ilustração a seguir.

A fim de verificar o estágio de inovação social em que se encontram as organizações gestoras dos projetos Pontos de Cultura, foram considerados os aspectos relativos às atividades do projeto (da concepção à avaliação) e também foram elaboradas no questionário perguntas referentes à gestão da organização. Tais perguntas buscaram identificar: espaço para desenvolver novos produtos, execução de planejamento financeiro, planos de expansão da organização/projeto e a ocorrência da temática da inovação no planejamento organizacional.

Dos Pontos de Cultura pesquisados, 41% apresentam características da segunda fase, de propostas e ideias. Esse estágio está associado à ênfase em executar as atividades planejadas, dando foco do projeto à identidade da organização. Geralmente são organizações com tempo de atuação menor do que 3 anos.

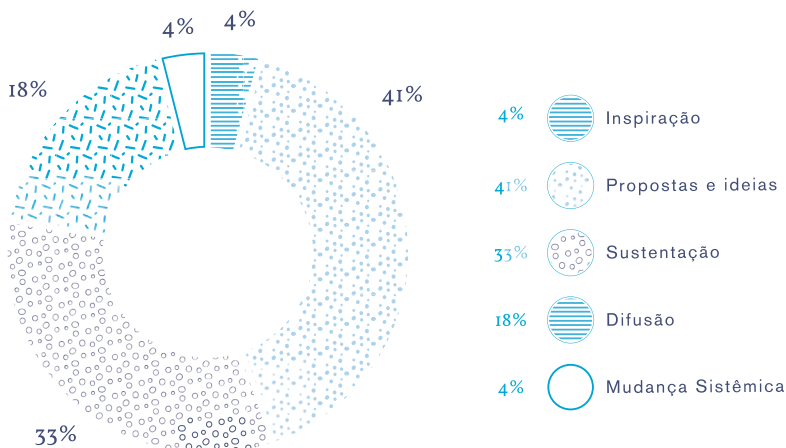
Já 33% dos Pontos de Cultura encontram-se em estágio de Sustentação, onde há maior atenção ao planejamento econômico e financeiro e a equipe está voltando esforços para a obtenção e alocação de recursos; e 18% dos Pontos de Cultura encontram-se em fase de difusão, já planejam atividades futuras e pretendem expandir o empreendimento.

No primeiro estágio encontram-se 4% dos Pontos de Cultura. Nesta fase de inspiração, a equipe se volta para a percepção de um problema social, atentando-se aos sintomas e buscando dar respostas emergenciais através de ações tradicionais.

E no outro extremo, há 4% dos Pontos de Cultura que já se encontram no sexto estágio de inovação: mudança sistêmica, que implica uma mudança permanente e sustentável.

O gráfico a seguir ilustra o percentual de Pontos de Cultura em estágios de inovação, utilizando o método Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010).

Pontos de Cultura por estágio de inovação



Importante observar que, segundo os autores, estas etapas não são sempre sequenciais, podendo haver feedback e interação entre elas. No contexto organizacional, determinados projetos podem ter mais características de inovação que outros e estar em estágios também diferenciados.

3.5 Parcerias do Ponto de Cultura

A partir do mapeamento de parcerias dos Pontos de Cultura com pessoas físicas, organizações sociais e/ou empresas, foram observadas as características de apoio metodológico através de profissionais (recursos humanos), da cessão de infraestrutura (recursos físicos), da prática de comércio de produtos e serviços, de

patrocínio ou financiamento e ainda de articulações políticas apontadas como parcerias firmadas.

Os 50 Pontos de Cultura firmaram parcerias com 161 organizações. Dentre elas, 39% são iniciativas da sociedade civil organizada, tais como organizações não governamentais, associações ou fundações; 27% das parcerias são feitas com o setor público, com destaque para as escolas das redes municipal e estadual, além de organismos financiadores; e 26% das parcerias com empresas privadas se referem a patrocínio e financiamento, fornecimento de produtos e serviços a baixo custo e doações.

Dentre as iniciativas da sociedade civil organizada, observa-se grande ênfase em parcerias dentro e fora da sua área de influência para a cessão de espaços, divulgação de trabalhos, fornecimento de materiais, serviços e pessoas. No território, são efetivadas parcerias com associações de moradores, coletivos e Igrejas.

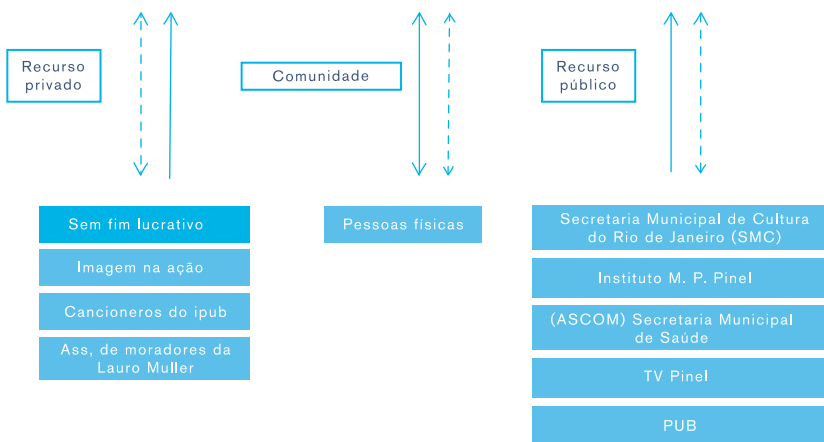
A contratação de moradores da região foi compreendida por seis entrevistados de Pontos de Cultura como “parcerias no território”, indo além das parcerias “pessoa física”. Associações de amigos e doações individuais, assim como ações de voluntariado, foram categorizadas como parcerias pessoa física.

As parcerias com o setor público, além do reconhecimento do MinC e da Secretaria Municipal de Cultura como financiador do Projeto Ponto de Cultura, foram manifestadas pelos Pontos de Cultura por meio de outros organismos setoriais, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ou instituições de ensino como a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

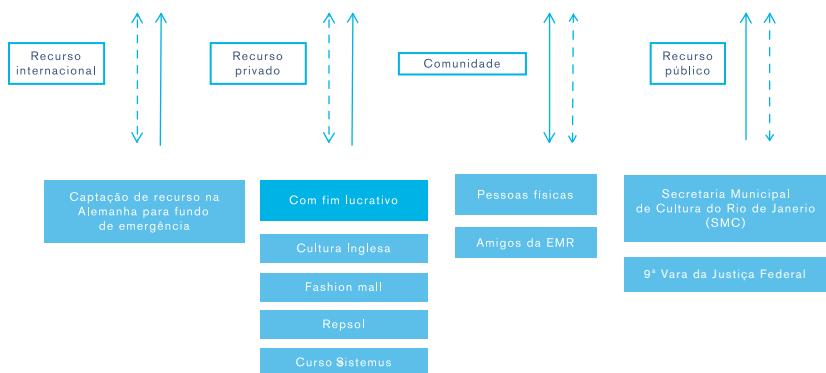
Dentre as parcerias com empresas, além do aporte de recursos financeiros, as contrapartidas em produtos e serviços são algumas das maneiras de relacionamento entre o Ponto de Cultura e o setor privado. Conforme visto anteriormente no item “Recursos financeiros”, o financiamento público e privado são as principais vias de viabilizar o trabalho de grande parte dos Pontos de Cultura.

É difícil reproduzir neste artigo todas as parcerias identificadas, mas o exemplo ilustrado com os Pontos da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro nos dá uma boa visão das redes, das relações e dos recursos tangíveis e intangíveis que se estabelecem, integrados e advindos de múltiplos setores.

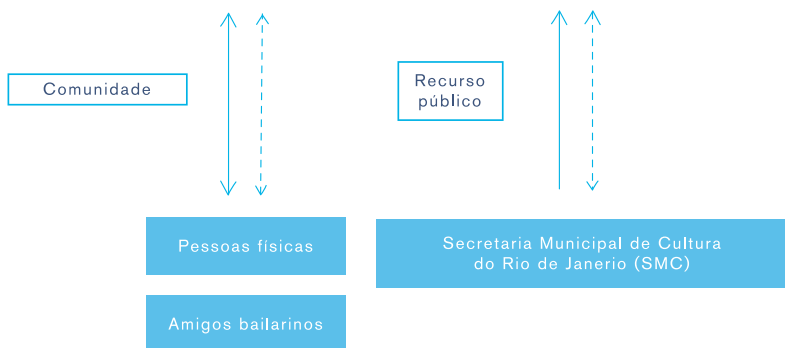
TÁ PIRANDO, PIRADO, PIROU!: FOLIA, ARTE E CIDADANIA



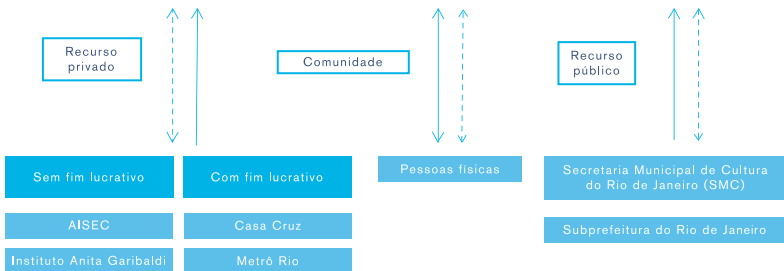
EMR TOCA O NORDESTE



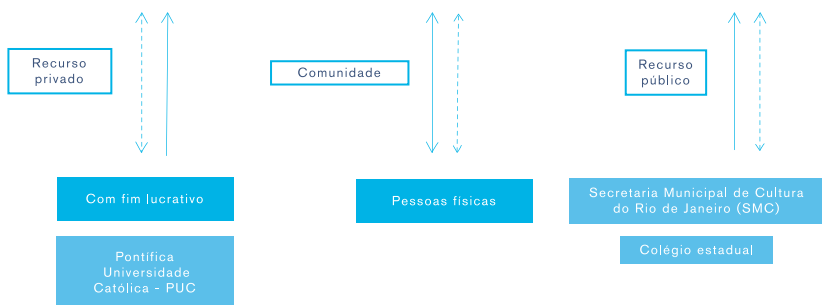
CIA LIVRE DE DANÇA DA ROCINHA



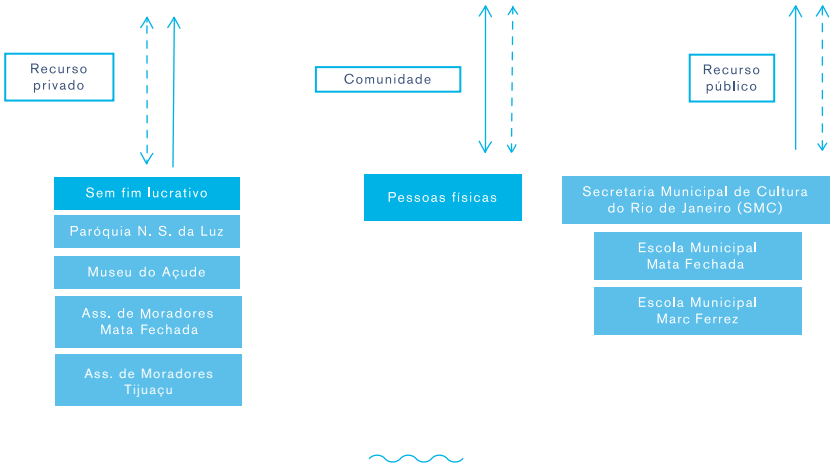
TOCANDO O RIO



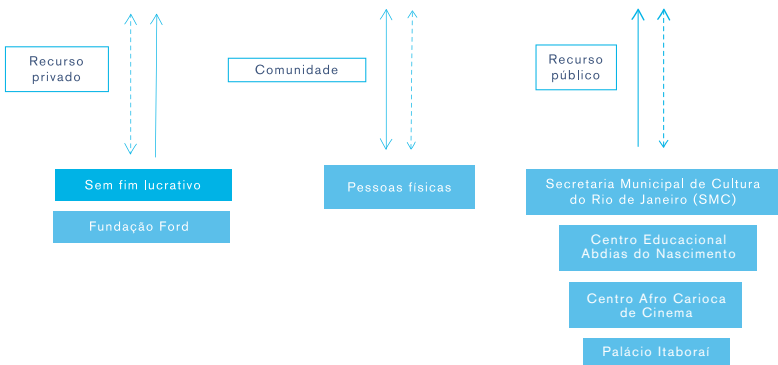
CINEMA, CRIAÇÃO E PENSAMENTO

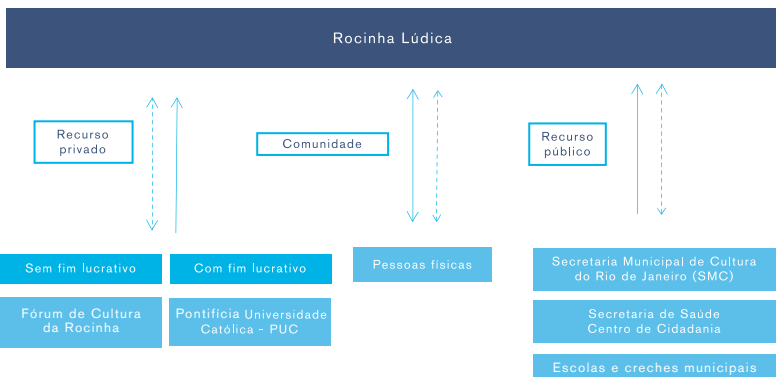


CINE FLORESTA NOSSA



PONTO DE CULTURA GRIÓ ABDIAS DO NASCIMENTO





4. Conclusão

...

As respostas à pesquisa levaram a reflexões sobre (1) o entendimento da economia criativa como uma inovação social em contextos comunitários de baixa renda; (2) o uso das atividades do setor criativo para promover a cidadania e a geração de emprego e renda; (3) ONGs de pequeno empreendedor ligadas a uma organização estruturada maior; e (4) a conexão das atividades produtivas-criativas com a tradição cultural local.

Observamos que aspectos da inovação social nas atividades promovidas pelos Pontos de Cultura vão contra a demanda por identificação e exploração de tecnologias desenvolvidas por organizações que atuam no setor cultural. Está a destacar a diversidade cultural e promover o intercâmbio de metodologias numa rede coordenada. Esses aspectos são de grande importância na alavancagem dos resultados dos projetos e na promoção da sustentabilidade das organizações.

Vale ressaltar que o atraso em economias de renda média pode ser sua vantagem, uma vez que pode impedir o monopólio das indústrias do setor cultural. Assim, a economia criativa está associada à geração de emprego e renda neste século. Um exemplo disto é o vasto campo da cidadania artística. Que inclui arte pública, reabilitação social, direitos, educação artística, educação superior. Apenas este último desempenha um papel enorme: parece que, através de linguagens artísticas, o programa pode de fato ser compreendido por crianças e jovens, muitas vezes ainda funcionalmente analfabetos após anos de escola.

Uma economia criativa que flui através das inúmeras, fascinantes e inovadoras experiências provenientes do terceiro setor. Economia criativa que advém do uso de conhecimentos e técnicas tradicionais na construção de línguas contemporâneas. Economia criativa como fator de soberania. Economia criativa como fator de integração por sua natureza transversal, o único setor capaz de atender a essa tarefa necessária e complexa.

5. Bibliografia

- BIGNETTI, L.P. “As inovações sociais: uma incursão por ideias, tendências e focos de pesquisa”. Ciências Sociais Unisinos, v.47, n.1, p. 3-14, 2011.
- BITTENCOURT, L.N. “Social Organizations and Government Actions in Public Culture in Action”, 2014.
- BOUCHARD, M. “Social innovation, an analytical grid for understanding the social economy: the example of the Quebec housing sector”. Serv Bus, v.6, n.1, p. 47-59, 2012.
- KLEIN, J.-L., FONTAN, J.-M, HARRISON, D.; LEVESQUE, B. « L’innovation social e au Québec: un système d’innovation fondé sur la concertation ». Cahier du CRISES, collection Études théoriques, No ET 0907, 2009.
- LEVESQUE B. « L’innovation dans le développement économique et le développement social ». In : Klein J-L, Harrison D (eds) L’innovation sociale. Emergence et effets sur la transformation des sociétés. Presses de l’Université du Québec, 2007.
- MURRAY, R.; CAULIER-GRICE, J.; MULGAN, G. “The Open Book of Social Innovation”. London, NESTA/ The Young Foundation. 2010.
- www.nesta.org.uk/publications/assets/features/the_open_book_of_social_innovation. Acessado em fevereiro.

AS FRONTEIRAS CULTURAIS: UMA EXPERIÊNCIA DE CARTOGRAFIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL LOCAL, NO BAIRRO DA TERRA FIRME - BELÉM/PA

Vanessa Malheiro Morais
Brasil

Resumo

...

Terra Firme é um dos mais populosos bairros da cidade de Belém, no estado do Pará. O local é conhecido pela violência urbana e pela carência de serviços públicos. Sua localização geográfica privilegiada, no entanto, atrai várias instituições de ensino e pesquisa. Desde 2013, o bairro é objeto de estudo em uma pesquisa na área da Museologia, e atualmente, de Produção Multimídia e Tecnologia da Informação.

Este texto aborda o processo de elaboração da Cartografia do Patrimônio Cultural Local do bairro da Terra Firme. A área concentra uma rede de grupos culturais, constituída de linguagens artísticas, saberes e fazeres ditos tradicionais, cultura de rua, técnicas artesanais, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos tradicionais e populares, lugares afetivos e simbólicos.

Embora muito criativas em sua essência, essas manifestações artísticas e culturais carecem de reconhecimento dentro e fora da cidade, passando muitas vezes despercebidas até dentro do próprio território. Segundo a autora, a falta de perspectivas e a fragilidade das políticas públicas voltadas à realidade dessas comunidades carentes têm comprometido a difusão e a valorização do patrimônio cultural vivo, afetando, assim, sua continuidade e sustentabilidade.

Resumen

• • •

Terra Firme es uno de los más poblados barrios de la ciudad de Belém, en el estado de Pará (Brasil). El local es conocido por la violencia urbana y por la falta de servicios públicos. Su ubicación geográfica privilegiada, sin embargo, es un atractivo para varias instituciones de enseñanza e investigación. Desde 2013 el barrio es objeto de estudio en una investigación en el área de Museología, y actualmente, de Producción Multimedia y Tecnología de la Información.

Este texto aborda el proceso de elaboración de la Cartografía del Patrimonio Cultural Local del barrio de Terra Firme. El área concentra una red de grupos culturales, constituida de lenguajes artísticos, saberes y haceres dichos tradicionales, cultura callejera, técnicas artesanales, prácticas sociales, rituales y actos festivos, conocimientos tradicionales y populares, lugares afectivos y simbólicos.

Aunque muy creativas en su esencia, estas manifestaciones artísticas y culturales carecen de reconocimiento dentro y fuera de la ciudad, pasando muchas veces desapercibidas hasta en el propio territorio. Según la autora, la falta de perspectivas y la fragilidad de la políticas públicas dirigidas a la realidad de estas comunidades tienen comprometido la difusión y la valorización del patrimonio cultural vivo, afectando, así, su continuidad y sostenibilidad.

As Fronteiras Culturais

• • •

O bairro da Terra Firme é um dos mais tradicionais e populosos bairros da cidade de Belém, estado do Pará, na Amazônia paraense. O local é conhecido

popularmente pela violência urbana e pela evidente carência de serviços públicos. Situa-se numa zona central da cidade e apresenta baixos índices de IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) e renda. Historicamente, seu processo de ocupação e urbanização é marcado por migrações que datam desde meados da década de 40. O nome “Terra Firme” advém das características geográficas do lugar, que, por influência direta das bacias do Rio Tucunduba e do Rio Guamá, fizeram com que seus primeiros ocupantes se posicionassem numa estreita faixa de “terra firme” (SILVA e SÁ, 2012).

O território é uma área de interesse social, aberta ao diálogo com a comunidade acadêmica, sendo, por diversas vezes, fruto de estudos relacionados aos seus problemas sociais, ambientais e culturais, apresentando assim potencialidades de desenvolvimento econômico, criativo e cultural. Sua localização geográfica privilegiada abriga várias instituições de ensino e pesquisa importantes da capital, tais como a Universidade Federal do Pará (UFPA), a Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), a Escola de Aplicação da UFPA, o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), com Núcleo de Pesquisa, a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) e as Centrais Elétricas do Norte do Brasil S/A (Eletronorte).

Desde o ano de 2013, o bairro é objeto de estudo em pesquisa científica de extensão na área da Museologia, e atualmente, nas áreas de Produção Multimídia e Tecnologia da Informação. Ele nasceu a partir de uma interação dialógica com a comunidade urbana da periferia da capital da Amazônia paraense. O projeto é inédito e oriundo do Programa de Extensão

Universitária pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará - UFPA, que forneceu apoio por meio de patrocínio aos III e IV Prêmio PROEX de Arte e Cultura, sob o Eixo Memória e Patrimônio, com os títulos: “Intervenções Museológicas no Bairro da Terra Firme”, do ano de 2013, e “Cartografia Cultural do Bairro da Terra Firme”, do ano de 2014.

O patrimônio cultural do bairro da Terra Firme é constituído por uma diversidade de manifestações artísticas e culturais, populares, tradicionais e contemporâneas. Tais manifestações acumulam experiências de vida que potencializam as relações com os grupos sociais com os quais convivem, formulando assim novas práticas culturais. Embora muito criativas em sua essência, essas manifestações carecem de reconhecimento dentro e fora da cidade, passando muitas vezes despercebidas – invisíveis – até mesmo dentro do próprio território. Ademais, a falta de perspectivas futuras e a fragilidade das políticas públicas voltadas à realidade dessas comunidades carentes – talvez pelo próprio desconhecimento da existência desta riqueza – têm comprometido a difusão e a valorização do patrimônio cultural vivo, afetando, assim, sua continuidade e sustentabilidade no lugar onde se articulam suas redes sociais.

O Plano Nacional de Cultura-PNC, em sua intenção de produzir o Mapa das Expressões Culturais e Linguagens Artísticas de todo o Brasil até o ano de 2020, assume um grande desafio ao se propor levantar informações sobre a diversidade da cultura local. São escassas as experiências acadêmicas em cartografias do patrimônio imaterial e material, assim como de mapeamentos sociais, culturais e socioambientais que avaliem e aprimorem a diversidade cultural.

No Brasil, o movimento da nova museologia ganhou força adicional com a política pública cultural a partir da publicação da Política Nacional de Museus (2003). Como parte da implementação de tal política, o governo brasileiro criou o programa Pontos de Memória no ano de 2009, em parceria com o Programa Mais Cultura e Cultura Viva, o Ministério da Cultura, o Programa Nacional de Segurança com Cidadania – Pronasci “Território de Paz”, o Ministério da Justiça e a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), com o objetivo de apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social. Com efeito, tais políticas, em especial aquelas voltadas para a gestão, valorização e comunicação das expressões artísticas e culturais em comunidades carentes, carecem de métodos mais ativos para uma retroalimentação das informações pertinentes ao patrimônio cultural local.

O patrimônio cultural imaterial, do mais notável ao mais modesto, forma um patrimônio vivo cultural. Como pensar o patrimônio cultural dinâmico para um território urbano carente da Amazônia paraense? Como localizar, sistematizar e interagir com o patrimônio construído de forma comunitária? “O patrimônio de natureza comunitária [...] emana de um grupo humano diverso e complexo, vivendo em um território e compartilhando uma história, um presente, um futuro, modos de vida, crises e esperanças.” (VARRINE, 2013, p. 44). Neste grupo social, o relacionamento entre as partes ocorre de forma heterogênea e complexa, em diferentes situações e contextos, representados por sua cultura material e imaterial, com características dinâmicas e em constante expansão.

Trata-se de uma tarefa complexa, que pretende contribuir com novos parâmetros de abordagem, análise e interpretação de dados do patrimônio vivo, assim como da sustentabilidade de suas práticas culturais na paisagem cultural. A conexão do conhecimento interdisciplinar buscou explorar sinergias possíveis entre as áreas da Museologia e do Patrimônio Cultural, do Processo Metodológico Cartográfico e da Gestão Compartilhada associada às metodologias da pesquisa-ação, em interface com um saber científico e popular e, engendrando para isso a identificação georreferenciada, a representação espacializada visualmente e a informação das práticas culturais com enfoque no detalhamento do potencial patrimonial dos grupos culturais à luz das relações do homem com seu patrimônio.

Esse texto tem como objetivo apresentar uma breve fundamentação teórica, resultados, análises e discussões interdisciplinares, assim como considerações, sobre um processo de elaboração da Cartografia do Patrimônio Cultural Local, localizada em uma área urbana carente no município de Belém do Pará – o Bairro da Terra Firme.

Seguindo Caminhos Possíveis...

• • •

A fundamentação teórica se baseou em práticas interdisciplinares científicas e populares da área de conhecimento da Museologia, do Patrimônio Cultural, da Cartografia e da metodologia da pesquisa-ação. De modo que a gestão social do bairro estabeleceu uma interação com suas especificidades e peculiaridades orgânicas, fundamentadas com base na participação social.

A Museologia, ao contrário do que se pode pensar, não é a “ciência dos museus”, nem mesmo seu objeto de estudo é restrito à instituição. Atualmente, a Museologia é compreendida como “a relação específica do homem com a realidade” (STRÁNSKÝ, 1980) ou como a “relação mediada entre o homem e o patrimônio” (BELLAIGUE, 1986). Deste modo, nota-se que o objeto de estudo da Museologia não é o museu, mas a relação da humanidade com sua produção material e imaterial, com aquilo que a humanidade considera como relevante e confere o status de bem cultural. O compromisso da Museologia é com o agente social e, portanto, criador e transformador dos bens culturais. A Mesa Redonda de Santiago do Chile (Santiago do Chile, Peru, 1972) pontuou o surgimento do conceito de Museu Integral, que devolve a condição de sujeito histórico à comunidade para a pesquisa, a preservação e a difusão de seu patrimônio cultural, permitindo assim, o vislumbre de um processo de autogestão e liberação social. Este evento oportunizou o desenvolvimento de novos pensares, fazeres e saberes museológicos adaptados às culturas regionais e locais.

O patrimônio cultural imaterial representa um papel importantíssimo no cenário nacional, na defesa pela pluralidade, diversidade e democratização do país. Para Dias, “um patrimônio é essencialmente histórico, de modo que seu significado sofre reinterpretções constantes em função de realidades socioculturais específicas do presente” (DIAS, 2006, p. 78). Por outro lado, o patrimônio é também o lugar das identidades, e por tudo que contém um sentido para nós, “as pessoas possuem múltiplas auto-representações, elas se comportam de diferentes maneiras em diversos contextos, em constante

mutação. [...] a diversidade cultural não pode ser desvencilhada também da noção de diversidade de vida” (PELEGRINE e FUNARI, 2008, pg, 24).

Com efeito, a Cartografia é a ciência dos mapas, cuida da representação da Terra ou parte dela, de forma imagética e pictórica, definindo-se assim como arte e ciência. A confecção de um mapa começa, normalmente, com a redução da superfície terrestre para seu tamanho, visualmente representado, em forma de mapa ou carta. Os mapas são representações gráficas e simbólicas de apreensão do espaço e servem de base para as diversas áreas do conhecimento e da ciência. É também um meio de comunicação e exposição do tema a ser explorado, que precisa de suporte técnico, tecnológico e artístico, para sua representação gráfica, sua definição, seu objetivo e sua função, seja individual ou coletiva.

A Cartografia foi criada para suportar o amplo universo do conhecimento e da ciência, pois houve a necessidade de organização, divisão e especialização dos trabalhos para suportar as pesquisas científicas. O professor Marcelo Martinelli (1997), ao se debruçar sobre o progresso crescente da cartografia, aponta para um método científico autônomo, que avançou em seus estudos sobre a linguagem gráfica, a matemática e a computacional, a fim de substituírem o espaço geográfico real para o analógico (processo metodológico básico da cartografia), que posteriormente se tornou digital. O autor aponta para o florescimento e sistematização dos diferentes ramos de estudo, operados com a divisão do trabalho científico no fim do século XVIII e início do século XIX, fazendo com que se desenvolvesse, mediante acréscimos sucessivos, outro tipo de cartografia: a

Cartografia Temática – o domínio dos mapas temáticos (MARTINELLI, 2009, p. 10).

Atualmente, a cartografia incorporou as tecnologias de precisão – as geotecnologias, muito importantes para resolução das questões ambientais e fundiárias, assim como incorporou as tecnologias digitais e de informação, que, por sua vez, provocaram uma mudança no paradigma da imagem e da comunicação.

Martinelli (1997) afirma quanto à linguagem do mapa que:

[...] Sua especificidade reside essencialmente [...] vinculado ao âmago das relações que podem se dar entre os significados dos signos. [...] dispensa de qualquer convenção constituída. É o domínio das operações mentais lógicas. [...] o da representação gráfica. Esta se inclui ao universo da comunicação visual, que faz parte da comunicação social. Participa, portanto, de um sistema de sinais que o homem construiu para se comunicar com os outros. Compõe uma linguagem gráfica bidimensional, atemporal, destinada à vista... Integra o sistema semiológico monossêmico (significado único). (MARTINELLI 1997, p. 13).

Para Coelho (2008), “uma área urbana é a primeira e decisiva esfera cultural do ser humano”. Deste modo, infere-se que o processo de construção da Cartografia do Patrimônio Cultural da Terra Firme é dinâmico, em constante transformação e formação, que não apresenta um fim, mas um contínuo marcado pelas experiências vivenciadas pelo ser humano, as quais interferem diretamente em seus bens culturais. A Cartografia temática aplicada no território permitiu vislumbrar um espaço (real, digital e virtual) para uma relação subjetiva com os atores sociais.

A representação gráfica da realidade através dos mapas, aliada à participação social local, permitiu a construção de uma base de dados cartográfica legítima do patrimônio cultural imaterial que, por sua vez, foram obtidos através de trabalhos de campo e laboratório. Sua representação e sua localização geográfica cultural, associada ao conhecimento científico e popular, possibilitou levantar e cruzar informações culturais singulares e complexas, identificando atores, grupos, instituições, lugares, saberes e fazeres locais.

Deste modo, o desenvolvimento metodológico da pesquisa envolveu as seguintes etapas: 01) Processo metodológico cartográfico: a) Caracterização geoespacial da área de estudo; b) Caracterização social e econômica da área de estudo; c) Construção da base cartográfica cultural; d) Banco de dados das manifestações artísticas e culturais do bairro da Terra Firme. 02) Mapeamento cultural participativo: a) Levantamento de pré-diagnóstico institucional e dos grupos culturais, b) Levantamento de pontos geográficos com aparelho de GPS; c) Levantamento da rede de divulgação e comunicação local; d) Planejamento estratégico da rede de cooperação local; e) Seminário inaugural cultural; f) Mobilização de escolas públicas locais; g) Ações dos Grupos de Trabalho (GT); h) Ação social em praça pública; i) Ciclo de Formação em Arte e Cultura.

Resultados

...

Atualmente, estão mapeados 81 pessoas e/ou grupos culturais e sociais, divididos nas seguintes atividades: arte, dança, ensino, lugares, movimento social, movimento religioso, música, ofício e teatro. Eles

estão organizados da seguinte forma: i) Movimento social: 22 grupos e equipamentos socioculturais; ii) Dança: 25 manifestações e grupos culturais; iii) Ensino: 8 equipamentos socioculturais; iv) Ofício: 7 manifestações e grupos culturais; v) Música: 8 manifestações e grupos culturais; vi) Movimento Religioso: 5 manifestações e grupos culturais; vii) Teatro: 2 expressões e grupos culturais; viii) Lugares: 3 locais afetivos e espaço cultural; ix) Artes plásticas: 1 expressão e grupo cultural.

O bairro concentra hoje uma rede de grupos culturais, constituída de linguagens artísticas, saberes e fazeres ditos tradicionais, cultura de rua, técnicas artesanais, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos tradicionais e populares, lugares afetivos e simbólicos. Na área do patrimônio cultural, lócus do presente trabalho, foram identificadas manifestações vivas da cultura popular e da cultura afro religiosa. A rede social dos grupos culturais vem tecendo nas ruas suas relações sociais e culturais, apesar da ausência de mecanismos estratégicos de gestão cultural e de comunicação, assim como de espaços apropriados no bairro.

As informações dos cadastros revelam que grande parte dos grupos culturais (64%) possui informações sobre o acesso a financiamento e recursos, mas cerca de 82% dos grupos não possuem condições financeiras de dedicação à tarefa. Aproximadamente 90% avaliam que não existe reconhecimento e valorização de suas atividades por parte da própria comunidade e do poder público. Também foi verificada a falta de placas de identificação dos grupos, associadas à dificuldade de acesso aos seus centros físicos, quando existentes.

As informações dos questionários sistematizados indicam que apenas metade dos grupos culturais possui endereço eletrônico. Outro dado relevante é sobre a institucionalidade dos grupos culturais: 40% do total de grupos entrevistados possuem CNPJ próprio (constituição jurídica formal). Podemos aferir que 80% possuem infraestrutura particular, 70% já receberam algum tipo de apoio do poder público (diverso), e 97% conhecem editais públicos voltados para área cultural, mas têm dificuldade de acesso. Podemos, ainda, verificar o tempo de existência de cada grupo cultural. De 0 a 5 anos, 11 grupos culturais; de 5 a 10 anos, 30 grupos culturais; de 10 a 15 anos, 45 grupos culturais; sem dados quanto ao tempo de existência, 3 grupos culturais.

O censo realizado pelo IBGE (2011) aponta uma população de 61.439 habitantes para o bairro da Terra Firme. No entanto, conforme pesquisa de campo e depoimentos de lideranças comunitárias locais, sua população é estimada em aproximadamente 90 mil habitantes.

Análises e Discussões Interdisciplinares

• • •

Um conceito que dialoga com a Cartografia do Patrimônio Cultural da Terra Firme é o de equipamentos culturais, em que Coelho (1997) define que:

Sob o aspecto da macrodinâmica cultural, por equipamento cultural entende-se tanto as edificações destinadas a práticas culturais (teatros, cinemas, bibliotecas, centros de cultura, filmotecas, museus) quanto os grupos de produtores culturais abrigados ou não, fisicamente, numa edificação ou instituição (orquestras sinfônicas, corais, corpos de baile, companhias estáveis, etc.). Numa dimensão mais restrita, equipamentos

culturais são todos os aparelhos ou objetos que tornam operacional um espaço cultural (refletores, projetores, molduras, livros, pinturas, filmes, etc.). (COELHO, 1997, p. 164).

Para fins desse trabalho, nos apropriamos do conceito de equipamentos socioculturais, que por sua vez abrange a categoria de equipamentos sociais e de espaço cultural como lugar propício à promoção das práticas culturais em áreas urbanas carentes. Neste emaranhado de aparelhos, mecanismos e edificações, equipamentos sociais e culturais, públicos e comunitários, compreende-se o universo das escolas, centros comunitários, associações, cooperativas, creche, fundações, igreja, lojas, praça, os terreiros de matriz africana, ruas e mercados locais.

Tal proposição se dá devido à constatação da ausência de equipamentos culturais públicos, como teatro, cinema, centro cultural, biblioteca pública, assim como de espaços públicos recreativos como praças, calçadão e concha acústica, entre outros. Por outro lado, os equipamentos socioculturais mapeados não estão restritos somente a suas atividades habituais, eles apoiam e divulgam as iniciativas culturais demandadas pela comunidade e promovem seu intercâmbio.

Outro conceito que dialoga com a pesquisa é o de lugares. Esse conceito foi pensado a partir do manual do Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e também por Santos (1997) como sendo lugar “formado por um conjunto híbrido de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 1997, apud SOTRATTI, 2015). Esse autor conclui ainda que “as ações humanas são permeadas por representações simbólicas, ou seja,

intencionalidades, sobre os objetos e sobre as próprias pessoas” (SANTOS, 1997, p. 66-67). Foram identificados no território lugares afetivos e simbólicos.

A construção de uma base cartográfica cultural legítima, constituída de mapas e banco de dados, foi necessária devido à ausência – à época do desenvolvimento do trabalho – de qualquer outra fonte de informação georreferenciada de dados culturais confiável acerca do bairro e da cidade de Belém-PA. A apreensão do espaço geográfico, a representação gráfica dos símbolos e significados permeiam a humanidade. Sendo assim, os mapas culturais participativos são instrumentos estratégicos para ações-intervenções nos territórios, assim como para sua gestão compartilhada. Para efetivar-se, necessitam de um empoderamento social instrumentalizado, a partir do uso de ferramentas técnicas e tecnológicas, aliadas a abordagens metodológicas participativas para o alcance da efetiva ação cultural. A proposição do uso da ação cultural como proposta de abordagem ao território é entendida de acordo com o “Conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural.” (COELHO, 2012, p. 42). Não obstante a ação cultural necessita de pessoas habilitadas para o desenvolvimento de suas atividades culturais, que por sua vez “recorre a agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte” (COELHO, 2012, p. 42).

As políticas públicas ou pesquisas que envolvem a cartografia, ou os mapeamentos culturais, sociais e socioambientais, não podem se tornar meras

ilustrações, ou representações pictóricas, ou imagéticas. Elas precisam, de alguma maneira, ser dinâmicas, seja no ambiente físico, virtual ou digital. Ou então correm o risco de congelar as informações culturais, ou na pior das hipóteses, os mapas podem se confirmar como armas do imperialismo, promovendo uma política pública colonial.

Considerações

• • •

A história social da Amazônia é bastante complexa e ainda possui muitos aspectos culturais e sociais pouco explorados; várias de suas características foram acessadas até o presente momento pelo meio acadêmico, enquanto o público em geral ainda recebe informações incompletas e não atualizadas. No caso do Pará, conjuntos de documentos históricos apenas recentemente tornaram-se públicos, viabilizando novas e mais completas interpretações dos momentos e memórias passadas, nos últimos anos. O processo da cartografia do patrimônio cultural imaterial, possibilitada pelo mapeamento cultural participativo, descreve uma realidade a ser comunicada e aponta para a possibilidade de uma sistematização de dados da cultura local, que por sua vez utilizou-se de geotecnologias oriundas da ciência cartográfica, e das tecnologias de informação e produção multimídia com potencial para desencadear um conjunto de articulações e dinamização das manifestações artísticas e culturais.

Considerando a complexidade e singularidade do patrimônio cultural, o trabalho aponta para uma abordagem com diferentes caminhos e formas de comunicação e valorização do patrimônio cultural nos centros urbanos carentes da capital paraense.

Na área cultural, locus do presente trabalho, a valorização do local e o resgate de identidades e valores passam a ser pivôs de programas inovadores que buscam a participação das comunidades, tanto como veículo quanto como objetivo. Apesar de bem fundados teoricamente, os resultados práticos desta visão colocada em prática por meio de programas públicos carece ainda de análises realizadas com dados de campo e das lições aprendidas até o momento para identificar a veracidade dos pressupostos, visando assim uma retroalimentação positiva das políticas e programas em si.

Reconhecendo esta problemática, existem, de fato, em diferentes escalas federativas, iniciativas públicas e privadas voltadas às políticas de desenvolvimento sustentável, social e cultural que demonstram uma imposição de políticas públicas verticalizadas. Os dados levantados sobre os grupos culturais parceiros revelam, por exemplo, um enfraquecimento de seus conselhos gestores, a falta de verba para maiores ações sociais e culturais no bairro, a falta de espaço físico e de novas lideranças comunitárias, o que vem afetando a dinâmica das interações sociais, bem como de seus processos comunicacionais.

Uma recomendação é a de investir em processos de governança local para a gestão cultural, investindo no desenvolvimento de capacidades para o monitoramento dos processos culturais, especialmente aquelas associadas aos processos de identificação, mobilização e comunicação local. Para isso, necessitamos de agentes sociais previamente treinados, procurando fazer uma ponte entre sua cultura, seu patrimônio e sua paisagem cultural.

Atualmente, o projeto busca explorar as sinergias com as tecnologias de informação e de difusão cultural e digital na construção e manutenção de uma plataforma livre digital com os dados ora coletados. Esses dados serão disponibilizados na internet, e posteriormente almeja-se que os próprios atores sociais mapeados sejam capazes de alimentar essa plataforma livre digital. Para isso, serão necessárias o desenvolvimento de habilidades por meio de oficinas e cursos de capacitação em áreas diversas à comunidade da Terra Firme, assim como de mais pesquisas interdisciplinares.

Referências Bibliográficas

- ARMANI, D., Mobilizar para transformar: a mobilização de recursos nas organizações da sociedade civil, São Paulo: Peirópolis; Recife, PE: Oxfam, 2008.
- ATAIDE, M. S. A Etnocartografia no Brasil – 10 Anos Depois. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA, Anais, 2011, Curitiba-PR.
- ATAIDE, M. S.; MARTINS, A. L. U. A Etnocartografia como ferramenta de gestão. In: XXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA E SIMPÓSIO DE GEOTECNOLOGIAS PARA PETRÓLEO, Anais. 2005, Macaé-RJ.
- BURKE, Peter. Hibridismo cultural. São Leopoldo: Unisinos, (2003).
- CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA, V. 28, N. 28 (2007), Actas do XII Atelier Internacional do MINOM / Lisboa.
- Carta de Santiago + VARINE, H. A Mesa-Redonda de Santiago. In: Araújo, M.M. & BRUNO, M.C.O. (Org.) A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos, Comitê Brasileiro do ICOM, 1995, p.17-19.
- COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de política cultural: cultura e imaginário, São Paulo, Iluminuras, 2012.
- DIAS, Reinaldo. Turismo e patrimônio cultural: recursos que acompanham o crescimento das cidades. São Paulo: Saraiva, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios”. *Horizontes Antropológicos*. [online]. 2005, vol.II, n.23, pp. 15-36. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002>.

GONÇALVES, José Reginaldo. Culturas populares: patrimônio e autenticidade. In BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Agenda Brasileira: Temas de uma sociedade em mudança*. Companhia das Letras, São Paulo: 2011.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: a Invenção das Tradições. In. *A invenção das tradições*. Eric Hobesbawm e Terence Ranger (Org.). Celina Cardim Cavalcante (Trasd.) 6ª Ed. Paz e Terra.

Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes N reto. – Brasília : Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LEI Nº 13.018, DE 22 JULHO DE 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. [http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/ Lei/L13018.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13018.htm) acesso 22/08/2014, às 12:01h.

- MARTINELLI, Marcelo. A imagem figurativa e a imagem cartográfica no turismo. III Encontro Nacional de Turismo de Base Local, Mesa Redonda “Turismo, Natureza e Educação”, OUTUBRO DE 1999, MANAUS.
- MARTINELLI, Marcelo. Cartografia do turismo: Que cartografia é essa. Congresso Internacional de Geografia e Planejamento do Turismo Sol e Território, DG – FFLCH- USP, JULHO DE 1995, SÃO PAULO.
- MARTINELLI, Marcelo. Cartografia e imaginário. I Encontro Nacional de Turismo de Base Local, DG – FFLCH-USP, 1,2,3, MAIO DE 1997, SÃO PAULO.
- MARTINELLI, Marcelo. Mapas da Geografia e Cartografia Temática. 5. Edição - São Paulo: Contexto, 2009.
- ORTIZ, Renato. Estado, Cultura Popular e Identidade Nacional. In Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Ed Brasiliense, São Paulo: 2012.
- RENÉ, Barbier. A pesquisa-ação. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2004.
- ROCHA R., A GESTÃO DESCENTRALIZADA E PARTICIPATIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL, Revista Pós Ciências Sociais. v. I n. II São Luis/MA, 2009.
- SANTOS, M.C.T.M. Reflexões sobre a Nova Museologia. Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

SCHEINER, Tereza C., Repesando o Museu Integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas, v.7, n.1, 2012.

SCHERER-WARREN I., DAS MOBILIZAÇÕES ÀS REDES DE MOVIMENTOS SOCIAIS, Sociedade e Estado, Brasília, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006.

VARINE, Hugues de. As Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz. 256 páginas, de 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. Memórias do social. Tradução Márcia Cavalvanti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

ENCONTRO DE SABERES: PROJETO COMUNIDADE TERRITÓRIO ILHOTA

Cláudia Vicari Zanatta
Fernanda Lenzi

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto
de Artes/ Grupo Poéticas de Participação
Brasil*

Resumo

• • •

O trabalho conta com práticas colaborativas que visam intensificar os laços entre a comunidade, a universidade e a cidade. Entre as atividades realizadas estão o plantio de mudas na comunidade, oficinas de vasos cerâmicos para o plantio e geração de renda, produção de mosaicos nas fachadas das casas, oficinas de comunicação e de criação em argila do mapa do antigo Território Ilhota, bem como estudos sobre a história do local, conversas, entrevistas e atividades de formação.

Palavras-chave: Cidade. Território. Comunidade. Universidade. Participação.

Resumen

• • •

El proyecto Comunidade Território Ilhota es fruto de una colaboración entre Comunicarte, asociación de moradores de Vila Renascença I (ubicada en una región de Porto Alegre que ya tuvo el nombre de Ilhota) y el grupo “Poéticas da Participação”, del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, en el sur de Brasil.

Iniciado en 2015 y financiado por una convocatoria del “Fundo Socioambiental Caixa”, el proyecto

adopta la noción de ecología de saberes, conforme propone el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, y tiene en cuenta la memoria de lucha por la construcción de la ciudad del pueblo de Ilhota. (Esta comunidad, compuesta en su gran mayoría por descendientes de esclavos, sufría con frecuentes desbordamientos de aguas).

El trabajo cuenta con prácticas colaborativas que visan intensificar los lazos entre la comunidad, la universidad y la ciudad. Entre las actividades realizadas se encuentran la plantación de mudas en la comunidad, talleres de vasos de cerámica para la plantación y la generación de renta, producción de mosaicos en las fachadas de las casas, talleres de comunicación y de creación en arcilla del mapa del antiguo Territorio Ilhota, así como estudios sobre la historia del local, conversatorios, entrevistas y actividades de formación.

1. O projeto e seu contexto

• • •

Ilhota é o nome antigo de uma região em Porto Alegre formada por uma comunidade composta em sua grande maioria de descendentes de escravos. A Ilhota situava-se em um terreno de várzea, o qual sofria frequentes alagamentos, pois pelo local passavam os arroios Dilúvio e Cascatinha. Esta terra era inundada constantemente pela água, mas também pela vida de uma comunidade que ali cresceu com sua cultura expressa através dos batuques, das danças, dos ritmos e das festas organizadas pela população negra (FRANCO, 1992).

A ocupação da Ilhota remonta ao século XVIII, portanto anterior à abolição da escravatura no Brasil, e

está fortemente ligada à história dos Riachos Dilúvio e Cascatinha. A porção de terra que foi denominada Ilhota era um braço do riacho Dilúvio que serpenteava, quase formando uma ilha, ponto onde também desembocava o arroio Cascatinha, aumentando o volume de água. Em função desta condição geográfica, este terreno sofria constantes alagamentos. A Ilhota era um lugar distante da cidade, inóspito, e exatamente por isso era para onde escravos fugiam e criavam quilombos.

No decorrer do século XX, Porto Alegre cresceu e a população local pobre, incrementada pela chegada de famílias também de poucos recursos financeiros vindas do interior rural, permaneceu na área, pois, apesar das más condições de moradia, o local estava já muito perto da área urbanizada, o que facilitava o acesso ao trabalho na cidade. Os moradores faziam a travessia do arroio por pequenos barcos. Uma profissão muito comum às moradoras da Ilhota era a de lavadeira (nas águas do riacho).

Nos anos 40, ocorre a retificação do trajeto do Riacho Dilúvio e o aterro da região Ilhota, objetivando acabar com os alagamentos no local. No final dos anos 60, com a modernidade e crescimento urbano, tem início um processo de gentrificação⁴⁹ no local, o qual acabou por remover os moradores da Ilhota para um novo bairro, muito afastado do centro da cidade, o bairro Restinga Velha. Na época, uma iniciativa do Governo Federal lançou o projeto CURA (Comunidade Urbana de Recuperação Acelerada),

⁴⁹ Palavra originária do termo inglês *gentrification*, indicando profunda alteração na dinâmica e composição de uma região ou bairro no sentido de sua valorização comercial. Tais processos historicamente afetam negativamente a população de baixa renda residente nestes locais, as quais frequentemente são removidas para a periferia das grandes metrópoles.

eliminando definitivamente a Ilhota, desmembrando o território em vários bairros, os quais foram saneados, o que possibilitou a edificação de um grande ginásio de esportes (Ginásio Tesourinha) e de um centro de cultura (Centro Municipal de Cultura). (ALBINO, 2015).

A Vila Renascença I nasce neste período de transição da Ilhota. Segundo a história oral, contada por alguns dos atuais moradores do local⁵⁰, na época do despejo, uma ou duas famílias não quiseram ir para a Restinga Velha e se esconderam atrás das plantas de maricás, na rua Dezesete de Junho, uma das ruas da Ilhota. Com o tempo, outros moradores se juntaram a eles. Atualmente, vivem no local em torno de 50 famílias. A área hoje é parte da região central da cidade e é uma parcela de um conjunto de vilas formadas por habitantes remanescentes da Ilhota. Tais vilas estão escondidas entre os bairros de classe média Menino Deus, Cidade Baixa e Azenha e se compõem de moradias de interesse social, a maioria regularizada nos anos 90 com recursos públicos do orçamento participativo de Porto Alegre, sendo que um destes conjuntos foi reconhecido como quilombo urbano⁵¹.

Tendo presente a memória de luta pela construção da cidade do povo da Ilhota, criamos o projeto aqui apresentado, Projeto Comunidade Território Ilhota, o qual tem como objetivo o fortalecimento comunitário junto aos atuais moradores remanescentes do antigo Ilhota. O projeto é fruto de uma parceria

⁵⁰ Informações obtidas na Revista Território Ilhota, número 1, Ed. Bertalha, Belo Horizonte, 2016.

⁵¹ Quilombo do Areal da Baronesa, regularizado oficialmente em 2015. Atualmente, Porto Alegre regularizados os quilombos do Areal da Baronesa, Quilombo dos Alpes, Quilombo da Família Silva e Quilombo da Família Fidelix.

entre a Comunicarte⁵², associação de moradores da Vila Renascença I (que está localizada na região que já levou o nome Ilhota), e o grupo Poéticas da Participação⁵³, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ligado à pesquisa e extensão universitárias. Em 2015, no seio da comunidade remanescente, mais precisamente na Vila Renascença I, nasceu a demanda pela qual surge o Projeto Comunidade Território Ilhota.

Na Vila Renascença I funciona uma associação de moradores chamada Comunicarte. Constituída como ONG, é a forma pela qual a vizinhança se aproxima e se organiza para debater sobre as relações sociais com a cidade e o acesso aos equipamentos públicos. Essa entidade, através de seu trabalho comunitário, elabora projetos socioambientais, culturais e de inclusão social. A figura da líder comunitária Angélica Mirinhã⁵⁴ tem grande importância como elo agregador neste contexto, pois ela, como agitadora cultural e política, é a pessoa que congrega as pessoas para a realização das ações na vila.

Inicialmente, Angélica Mirinhã procurou a universidade (UFRGS) buscando uma parceria que se interessasse em oferecer oficinas de cerâmica para a produção de vasos, pois os moradores, que já

⁵² Entidade constituída por moradores da Vila Renascença I, cujo trabalho comunitário se volta à elaboração de projetos culturais e ambientais para qualificar as relações sociais entre os moradores e favorecer o acesso aos equipamentos públicos. Blog da Comunicarte: <http://territorioilhota.wixsite.com/ilhota>

⁵³ Grupo de pesquisa e extensão voltado à arte pública participativa. Coordenado por Cláudia Zanatta, compõem o grupo os alunos Fernanda Lenzi, Bruna Rodrigues, Tayhu Gehrs, Thiago Rhuee e Marina Taffarel. Informações disponíveis sobre o grupo Poéticas da Participação em: <http://cidaniaearte.wix.com/ufrgs>.

⁵⁴ Moradora da Vila Renascença I que tem expressiva representatividade na luta pelos movimentos ligados à habitação popular em Porto Alegre. Atualmente é uma das líderes da Central de Movimentos Populares (CMP).

praticavam o plantio de hortas e plantas, perceberam o potencial da atividade.

A partir deste encontro, se desenvolveu a parceria de trabalho entre comunidade e universidade. Iniciadas as conversas de aproximação, baseadas na escuta mútua entre comunidade e grupo Poéticas da Participação, a ideia inicial foi ampliada e desenhamos e escrevemos colaborativamente o Projeto Comunidade Território Ilhota, que posteriormente foi contemplado por um edital de incentivo⁵⁵ do Fundo Socioambiental CAIXA, cuja temática é “Desenvolvimento Sustentável para fortalecimento de comunidades”.

O Fundo Socioambiental Caixa, vinculado à Caixa Econômica Federal, através do Fundo Casa, financia pequenos projetos de fortalecimento de capacidades para iniciativas socioambientais de ONGs e grupos comunitários na América do Sul. Entre as áreas que apoia está a da cultura. No site da fundação consta a seguinte visão de trabalho que orienta suas ações:

O FUNDO CASA financia pequenos projetos de entidades socioambientais para ampliar sua capacidade de negociação e o desenvolvimento institucional. Assim, busca criar condições para que pessoas e grupos se fortaleçam e consigam melhores resultados nas suas ações, visando à sustentabilidade socioambiental no território sul-americano. (FUNDO CASA, 2015).

A chamada pública 002\2015⁵⁶, na qual o Projeto foi contemplado, destacava entre seus objetivos

⁵⁵ Informações sobre as ações apoiadas pelo Fundo Socioambiental disponíveis em: <<http://www.caixa.gov.br/sustentabilidade/fundo-socio-ambiental/Paginas/default.aspx>>.

⁵⁶ Edital disponível em <http://www.caixa.gov.br/Downloads/fundo_socioambiental_fsa/Edital_Chamada_Publica_II_Fundo_CASA_OAK_Foundation.pdf>, consultado em 26 de novembro de 2016.

principais o de apoiar projetos que visassem fortalecer a entidade comunitária apoiada, visando aumentar sua capacidade de gestão, eficácia institucional, elevando sua capacidade de alavancar fundos adicionais. Também foram valorizados projetos que promovessem a liderança e a participação de mulheres dentro de suas organizações, que contribuissem para a transformação das condições sociais e/ou ambientais de comunidades e grupos urbanos e rurais e que incluíssem ações de capacitação/formação e ações para geração de renda. Este apoio foi um passo fundamental para o aporte financeiro para a realização das atividades do projeto.

O projeto Comunidade Território Ilhota vem trabalhando com práticas colaborativas que visam intensificar os laços entre a comunidade, a universidade e a cidade. Buscando uma prática que compreendesse as diversas formas de conceber e construir a cidade, se deu a aproximação entre saber comunitário, ou popular, saber acadêmico e saber artístico. O diálogo entre as narrativas da comunidade e dos pesquisadores em arte, mediado por uma série de atividades realizadas (plantio de mudas na comunidade, oficinas de vasos cerâmicos para o plantio e geração de renda, produção de mosaicos nas fachadas das casas, oficinas de comunicação e de criação em argila do mapa do antigo Território Ilhota, bem como realização de estudos sobre a história do local, conversas, entrevistas e atividades de formação, além de produção de material de registro e acervo de tudo o que vem sendo construído colaborativamente), vem norteando o desenvolvimento do projeto desde o final de 2015. Para a realização desta proposta, os encontros são semanais e acabaram por envolver o estabelecimento de uma parceria com o

Centro Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre⁵⁷, para utilização do atelier de cerâmica pelos moradores da Vila Renascença I.

2. Um referencial teórico do projeto Comunidade Território Ilhota

• • •

O projeto Comunidade Território Ilhota tem seu marco teórico vinculado ao conceito de ecologia dos saberes, proposto pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, o qual se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e em interações sustentáveis e dinâmicas entre diferentes parceiros sem comprometer a sua autonomia (SANTOS, 2013). Esta perspectiva se mostrou de grande importância para pautar a comunicação e o modo de ser do projeto, na compreensão das suas limitações e das suas potencialidades, pois uma de suas premissas é a de que um conhecimento não tem primazia sobre o outro (popular ou erudito).

A característica fundamental do pensamento de Santos é de que não podemos determinar os saberes em termos generalistas e abstratos, mas que os conhecimentos são determinados pela prática da vida. Para o sociólogo, uma ecologia de saberes é sobretudo uma ecologia da prática de saberes (SANTOS, 2008), pois na construção de uma epistemologia

⁵⁷ O atelier é uma escola livre de arte, localizada no Centro Municipal de Cultura (CMC), cujo prédio foi construído no âmbito do referido projeto CURA, e está situado no coração do terreno que antigamente foi a Ilhota. Inclusive CMC leva o nome de um ilustre morador da Ilhota, Lupicínio Rodrigues, o qual se destacou como músico e compositor. Por situar-se próximo à Vila Renascença I, a parceria firmada com CMC é muito importante, pois o acesso ao atelier de cerâmica do CMC não envolve necessidade de recursos financeiros para o deslocamento dos moradores até o local. A parceria inclui o uso dos ateliers e dos fornos para a queima da produção cerâmica.

pragmática, o conhecimento se dá como intervenção no real, e não na representação dele. Boaventura afirma que o conhecimento nascido “na luta” mantém o saber em aberto (SANTOS, 2012). Este se sustenta em seu vínculo local e contextual, pois está vinculado com a prática do conhecimento e possibilita as narrativas dos que podem ser vencedores ou dos que podem ser perdedores. Ao contrário, o conhecimento construído “após a luta” considera o conhecimento em separado - é o conhecimento científico, o qual tem limites intrínsecos em relação ao tipo de intervenção que propõe no mundo real (SANTOS, 2013). A esses limites Boaventura chama de “linhas abissais”, as quais indicariam o limite do conhecimento para a ciência, e a conseqüente negação de tudo o que está “do outro lado da linha”, que são tidos como superstição, opinião subjetiva, saber popular.

No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso (...) assim, a linha visível que separa a ciência dos seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem nem aos critérios científicos de verdade nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (SANTOS, 2013).

Boaventura Santos busca reconhecer a importância do saber científico, mas também dar consistência epistemológica ao saber propositivo ancorado na vivência.

A ecologia de saberes exerce-se pela busca de convergências entre conhecimentos múltiplos. Para haver relações entre saberes

são precisas duas condições (...). Trata-se, por um lado, de averiguar em que medida a ausência de outros saberes é o resultado de uma ocultação produzida pela epistemologia que consagra o conhecimento hegemônico como único. Trata-se, por outro lado, de averiguar e ampliar os sinais de saberes apenas emergentes nas práticas de saberes. (SANTOS, 2008).

O referencial teórico indicado acima teve e tem muita importância em nossa prática, pois à medida que as interações aconteciam dentro do escopo do projeto e os grupos se aproximavam, sempre esteve presente o cuidado para que o saber acadêmico não se propusesse em sua forma usualmente hegemônica, como detentor de soluções. A concepção, por parte do grupo Poéticas da Participação, das limitações das epistemologias científicas das ciências humanas e da tendência de se trabalhar junto a comunidades, muitas vezes de um modo assistencialista, foi sempre considerada como possibilidade de identificação da complexidade das diversas camadas de ação de muitos processos de arte comunitária e da necessidade de estarmos atentos a eles de modo crítico. Trabalhar junto a um parceiro com larga tradição de movimentos populares e de luta pelo direito à cidade trouxe ao projeto um aporte de saberes históricos e sociais extremamente relevantes, especialmente porque oriundos da vivência no campo social concreto. Em uma das falas da líder comunitária Angélica Mirinhã fica claro também o aporte da universidade aos moradores da comunidade: “trazer conteúdo reflexivo crítico para dentro do movimento”, se referindo à necessidade de embasamento teórico para a prática vivida ao longo dos anos pela comunidade na defesa e manutenção de seu território. Nesta fala, Mirinhã incorpora argumentos que foram suscitados durante

as oficinas que aconteceram no projeto, como na “oficina de mapas”.

A oficina que tratou de mapear a região que abarcava a Ilhota foi fruto de uma extensa pesquisa colaborativa em mapas históricos⁵⁸ e no mapa atual da cidade de Porto Alegre. Foram identificados os trajetos antigo do Riacho Dilúvio e da retificação deste, ocasião em que passou a chamar-se Arroio Dilúvio. Também foram mapeados diversos outros pontos de relevância simbólica e cultural na história da comunidade afrodescendente. No estudo, foi identificada a localização original da Ilhota e comparada à localização da Vila Renascença I, o que nos permitiu reafirmar o vínculo de pertencimento ao território. Diversas relações se estabeleceram nesta oficina através da memória, história oral, fontes históricas, fotografias antigas e dos próprios mapas, nos quais o trabalho artístico teve relevante papel na perspectiva da fusão das informações coletadas em diversas fontes com a memória e curiosidade de cada participante para produzirem novos mapas, muitos deles subjetivos, pois ligados à afetividade. Houve emergência de novos assuntos e conteúdos relevantes, tanto para a comunidade quanto para a universidade.

Ao longo do ano de 2016, foram promovidas semanalmente atividades de plantio e de arte cerâmica. Observa-se entre os moradores, principalmente os que participam ativamente da associação Comunicarte, uma grande preocupação com o meio ambiente. As atividades de plantio foram incentivadas pelos que já tinham contato com o manejo de hortas urbanas, especialmente com a horta “Jardim Gordo”,

⁵⁸ Google Mapas (2016) e Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico do RS (1906).

que foi uma experiência anterior na vila⁵⁹. A área em que hoje vem sendo realizado o plantio é a margem do Arroio Dilúvio. Um pedaço estreito de terra, com gramado, entre o arroio e uma autopista de grande movimento. Neste lugar foi instalada uma mesa de cultivo de mudas, especialmente ornamentais. Há moradores que incorporaram o cuidado com o cultivo nas suas rotinas diárias, regando e mantendo o viveiro para posterior plantio definitivo nos vasos produzidos pela comunidade.

As atividades em cerâmica se dividem em duas frentes: instalações de mosaicos nas fachadas das casas, buscando intervir na paisagem urbana trazendo beleza e alegria ao olhar e oficinas de cerâmica, nas quais o foco principal é a produção de vasos em cerâmica com objetivo de constituir um coletivo de trabalho para geração de renda aos integrantes. Tal atividade está integrada à cultura de plantio, pois os vasos produzidos são vendidos em feiras já com plantas.

3. Considerações Finais

• • •

Após dois anos de desenvolvimento do Projeto Comunidade Território Ilhota, percebemos na vivência prática o complexo e rico que é aproximar dois contextos com trajetórias tão diferenciadas quanto são as da comunidade da Vila Renascença I e a da universidade. Com o andamento das atividades semanais, passamos a reconhecer uma transformação

⁵⁹ Em 2004, em um terreno cedido pela prefeitura da cidade funcionou durante cinco anos a horta comunitária. Ao final desse período, a prefeitura solicitou a entrega do terreno e hoje a comunidade está reivindicando novamente o direito de plantio na área, que se encontra inativa. Moradores contam que o nome dessa horta foi dado em um momento em que uma moradora estava adubando a terra do canteiro em frente à sua casa e um vizinho lhe perguntou “- O que está fazendo vizinha?” e ela respondeu “- Estou engordando meu jardim”.

no entendimento da cidade, com cada participante buscando conhecer a história social desta também a partir das fontes primárias, constituindo um modo de aprender a ouvir e percebendo no saber popular um gênero vivo de conhecimento. O cruzamento de diferentes razões/emoções, subjetividades e ações colaborativas práticas trazem uma compreensão de que a vida na cidade é algo orgânico, feito de laços nos quais um elemento afeta diretamente o outro. Partilhar histórias marcadas por participação popular ligada às políticas públicas, direito à cidade, dinâmicas de exclusão, desigualdades sociais e segregação urbana, luta pelo empoderamento das mulheres e das famílias gerou conhecimento e autocohecimento para todos. E reforça o que o pensador Paulo Freire nos indicava ao chamar a atenção para a o fato de que uma das características do ser humano é ser incompleto. A partir do Projeto Comunidade Território Ilhota, nos reconhecemos em nossa incompletude e entendemos que a aproximação entre saber popular e acadêmico, teoria e prática quando embasados em relações sociais concretas é um caminho fértil para a melhoria da vida de cidadãos habitantes das atuais metrópoles contemporâneas.

Referências

...

ALBINO, Airan. Ilhota: o bairro com enchentes de contos. Site Nonada Jornalismo Travessia. 2015. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2015/06/ilhota-o-bairro-com-enchentes-de-contos/>>. Acesso em 23-05-2016. Acesso em: 27 nov. 2016.

FRANCO, Sérgio da Costa. Porto Alegre: Guia Histórico. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. 43. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FUNDO CAIXA. Caixa Econômica Federal. Site. 2015. Disponível em <http://www.caixa.gov.br/sustentabilidade/fundo-socio-ambiental/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 25 nov. 2016

Revista Ilhota. Belo Horizonte: Editora Bertalha, n. 1, 2016. Disponível em <<http://territorioilhota.wixsite.com/ilhota/revista-ilhota> >. Acesso em: nov 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul. São. Paulo; Editora Cortez. 2010.

_____. A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

_____. Segundo encuentro del ciclo espacios de-coloniales. Conferência realizada na Universidad Nacional de Rio Cuarto, Córdoba, Argentina. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WVtM-zklvr7c>> e <http://www.unrc.edu.ar/unrc/n_comp.cdc?nota=27418> Acesso em: 19 nov. 2016.

STUMVOLL, Denise B. Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX: um olhar para as narrativas visuais de Lunara. Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2014. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114657>> acessado em 26 de novembro de 2016.

TERRITÓRIO ILHOTA. Blog Território Ilhota. 2016. Disponível e: <<http://territorioilhota.wixsite.com/ilhota>>. Acesso em 25 nov. 2016.

ZAMBONI, Vanessa. Construção social do espaço, identidades e territórios em processos de remoção. O caso do bairro Restinga, Porto Alegre, RS. Tese de doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24720/000746103.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

***Cláudia Vicari Zanatta**

Doutora em Arte Público pela Universidad Politécnica de Valencia y Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no curso de Artes Visuais, Graduação e Pós-Graduação. Em suas pesquisas, dedica-se à arte pública participativa. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas da Participação. E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br.

****Fernanda Lenzi**

Graduada em Artes Visuais – Licenciatura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015). Artista visual com atuação arte urbana participativa. Arte educadora em projetos sociais e culturais. Participa do grupo de pesquisa Poéticas da Participação. E-mail: fernandalenzi007@gmail.com.

MANGUINHOS EM CENA: POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E O PROTAGONISMO JUVENIL CARIOCA

Karen Kristien Silva dos Santos⁶⁰
Brasil

Resumo

• • •

Em 2012, o governo do Estado do Rio de Janeiro instituiu uma política cultural com recorte voltado para favelas e direcionado à juventude. Tais diretrizes deram origem ao programa Favela Criativa, que se mostrou inovador ao fortalecer o protagonismo juvenil a partir de três eixos: economia criativa; formação e circulação artística; e fomento.

Por meio do programa, foram lançados ao longo de dois anos (2014/2015) editais de hip hop, bailes e criação artística no funk e microprojetos culturais. Também foram realizadas a Feira Favela Criativa, que contemplou 40 projetos; o curso de Formação de Agentes Culturais, que beneficiou diretamente 600 jovens; e o Circuito Favela Criativa, que integrou sete comunidades em 110 ações pela cidade.

Este artigo busca analisar o processo de territorialização das ações de políticas culturais no Rio de Janeiro por meio do estudo de caso do grupo teatral Manguinhos em Cena. Criado em 2012 por moradores do Complexo de Manguinhos (que reúne nove comunidades), e integrado ao programa Favela Criativa em 2014, o projeto proporcionou aos alunos contato com diversas formas de expressão cênica e funções técnicas: interpretação, máscaras,

⁶⁰ Pós-graduação em nível de especialização lato sensu em andamento em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação no Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ/Campus Nilópolis) e Graduada em Comunicação Social (2013). E-mail: karenkristien@gmail.com

expressão corporal, música, iluminação, cenografia, contrarregragem e produção cultural. O primeiro espetáculo do grupo, “Sintonia Suburbana”, inaugurou o teatro da Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM), hoje Cine-Teatro Eduardo Coutinho, onde atua como grupo residente.

Resumen

• • •

En 2012, el gobierno del estado de Río de Janeiro (Brasil) instituyó una política cultural orientada a las favelas y a la juventud. Dichas directrices originaron el programa Favela Creativa, que se mostró innovador al fortalecer el protagonismo juvenil a partir de tres ejes: economía creativa; formación y circulación artística; y fomento.

A través de este programa fueron lanzados a lo largo de dos años (2014/2015) convocatorias de hip hop, bailes y creación artística en funk carioca y micro-proyectos culturales. También se realizaron la Feria Favela Creativa, que tuvo 40 proyectos contemplados; el curso de Formación de Agentes Culturales, que benefició directamente a 600 jóvenes; y el Circuito Favela Creativa, que integró siete comunidades en 110 acciones por la ciudad.

Este artículo busca analizar el proceso de territorialización de acciones de políticas culturales en Río de Janeiro por medio del estudio de caso del grupo teatral “Manguinhos em Cena”. Creado en 2012 por habitantes del Complejo de Manguinhos (que reúne nueve comunidades), e integrado al programa Favela Creativa en 2014, el proyecto proporcionó a sus integrantes el contacto con diversas formas de expresión escénica y funciones técnicas: interpretación,

máscaras, expressão corporal, música, iluminação, scenografia y produção cultural. El primer espectáculo del grupo, “Sintonia Suburbana”, inauguró el teatro de la Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM), hoy Cine-Teatro Eduardo Coutinho, donde actúa como grupo residente.

Introdução

• • •

Em 2012, a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro (SEC RJ), durante a gestão de Adriana Rattes, criou o Favela Criativa, programa que atendeu desde a capacitação de agentes culturais até editais de apoio à produção juvenil, consoante com as indicações e medidas adotadas pelo Ministério da Cultura, para manutenção do Estado enquanto responsável por garantir as condições necessárias para a criação, a produção e a fruição de bens culturais.

Desta forma, o presente estudo tem como foco de análise a apresentação deste programa, suas dinâmicas estruturais e sua influência na origem, desenvolvimento e manutenção de atividades culturais nos territórios em que foi implementado por meio do estudo de caso do grupo teatral Manguinhos em Cena, bem como sua contribuição para a renovação das políticas públicas de cultura no Estado através das estratégias defendidas como prioritárias no escopo da Secretaria Estadual.

Políticas públicas

• • •

Desde a Constituição de 1988 o alcance e abrangência das políticas públicas estão sendo ampliados. Notadamente, entre 2003 e 2016, o modo de elaboração de políticas públicas para garantia de direitos

vinha passando por um processo de transformação em busca do desenvolvimento de ações com base em parâmetros contemporâneos que buscavam contemplar a democratização das relações da sociedade civil com o poder público e entre as diferentes esferas de poder. Ações estas que promoviam, em seu escopo, a diversidade, democracia e a participação coletiva nos processos de construção, validação e implementação.

Afinal de contas, dados sobre o panorama nacional de acesso à cultura apontam para o estabelecimento de periferias em situação de alijamento da distribuição de recursos financeiros e acesso aos direitos culturais. Assim, fóruns, conselhos e conferências foram fomentadas buscando inverter a produção da política pública, indo em direção às margens socio-culturais. Segundo Lia Calabre:

Ao traçarmos um mapa do acesso aos recursos financeiros, materiais e até mesmo humanos no campo da cultura no país, vemos reproduzido um quadro de desigualdades muito similar ao de outras áreas, com uma forte concentração de recursos no Sudeste, mas, em especial, em algumas regiões dos grandes centros urbanos em detrimento de outras, ou seja, há um complexo emaranhado de centros e periferias de centros.
(CALABRE, 2014, p.154)

E, se houve uma construção de alguns consensos em relação à cultura conforme acreditamos, cabe enunciarmos uma matriz da política cultural implementada a partir de 2003 e que, nos parece, serviu de inspiração a outras políticas culturais estaduais e municipais.

Partimos da hipótese de que as transformações operadas no interior do Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira entre 2003/2010

“transbordou do planalto para a planície”. Podemos, mesmo correndo o risco da simplificação, resumir os objetivos de tal política em ampliar as discussões sobre o papel do Estado na Cultura aprofundadas, na não distinção entre cultura popular ou erudita, mas sim, como diz CHAUI (1995), entre a criatividade inovadora e a repetição cultural de massa. Verificou-se a criação de novas formas de participação dos agentes culturais representantes da sociedade civil dentro da arena de disputa que conforma o aparelho de Estado. E pudemos observar que o principal programa que veio recepcionar essas novas demandas - Programa Cultura Viva - ganhou musculatura, legitimidade e apoio ao incorporar novos atores culturais, novas experiências administrativas e outra escala de atuação – diretamente com os grupos culturais nos municípios.

Ao “transbordar” em direção aos demais entes governamentais, a política pública de cultura elaborada em consonância com a – e em alguns casos, pela – sociedade civil, chegou também ao Estado do Rio de Janeiro.

Historicamente marcado pela concentração de equipamentos formais de cultura e de recursos financeiros no eixo Centro-Zona Sul do município da capital do Estado, em 2012, um programa veio para ajudar a modificar esse panorama⁶¹.

A partir do entendimento das diferentes características, relações, experiências, interações sociais e demandas existentes nas diferentes regiões geográficas de um mesmo espaço administrativo, faz-se necessária a adoção de novos recortes espaciais para a territorialização das políticas culturais.

⁶¹ Outros programas como o de implementação e manutenção de Pontos de Cultura Federal já haviam sido recepcionados pelo Governo do Estado desde 2009.

Há uma grande variedade no que tange aos aspectos para análise e aprofundamento na construção de políticas que atendam as identidades, historicidade e multiplicidades da constituição carioca enquanto Estado, entretanto, é possível enxergar no programa Favela Criativa uma estratégia bem-sucedida – porém, frágil, como veremos à frente - desenhada pela Secretaria de Cultura de Estado do Rio de Janeiro.

Programa Favela Criativa

• • •

Lançado em junho de 2014, o programa “Favela Criativa” da Secretaria de Estado de Cultura – SEC/RJ - foi resultado da parceria entre o poder público e a iniciativa privada. Surgiu com vistas à adesão do poder público às iniciativas que contemplassem o protagonismo juvenil por meio da cultura e do fazer artístico. Seu recorte voltado para juventudes de favela foi justificado, uma vez que a favela é um dos espaços urbanos afastados historicamente do olhar da administração pública na garantia dos direitos culturais.

O diferencial do programa foi seu foco voltado a jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro, na faixa de 15 a 29 anos - os projetos e atividades realizados e contemplados privilegiam a segmentação e distribuição territorial e são voltados para capacitação ou realizações juvenis.

O programa foi desenhado a partir de três eixos:

Eixo 1: Economia Criativa – Cursos de formação em gestão cultural e empreendedorismo, consultorias, feiras de negócios e serviços de acompanhamento a projetos.

Eixo 2: Formação e Circulação Artística – Aperfeiçoamento artístico, em linguagens diversas e estímulo à consolidação de circuitos culturais que dão visibilidade à produção cultural nas favelas.

Eixo 3: Fomento – Recursos através de editais de fomento direto para manifestações como o Funk, Hip-Hop, Bate-bolas e Quadrilhas Juninas e outras manifestações culturais populares.

Segundo a SEC, os recursos dispensados ao programa foram oriundos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro, da Light, do Programa de Eficiência Energética da Agência Nacional de Energia Elétrica - ANEEL, do Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID (através do Programa Caminho Melhor Jovem, da Secretaria de Estado de Esporte, Lazer e Juventude - SEELJE) e do Ministério da Cultura - MinC.

Apoiado pela Secretaria de Estado de Segurança e pelo Instituto Pereira Passos da Prefeitura do Rio de Janeiro - IPP, o programa alinhou diferentes perspectivas na metodologia de implementação do programa e alcançou novos públicos e espaços por meio da integração com outras políticas, como por exemplo, a de combate à violência. O IPP surgiu como parceiro no mapeamento e levantamento de dados a respeito do perfil da juventude carioca. Este aprofundamento de laços de parceria e cooperação entre

organismos e entidades permitiu intensificar estudos e concepção de ações de efetiva melhoria, além de contribuir para a produção do conhecimento qualitativo e quantitativo sobre este cenário. As atividades do programa se propuseram a diferentes objetivos. Um dos principais foi proporcionar condições de sustentabilidade a empreendimentos e projetos culturais. Seja por meio do fomento, financiamento ou capacitação profissional, para auxiliar os realizadores das favelas no desafio que é o financiamento e a permanência de suas ações no território.

A preferência na escolha de projetos a serem executados é que possuíssem jovens como proponentes, elaboradores e executores, com envolvimento prévio com comunidade. A vinculação da experiência do proponente à ação proposta foi critério de validação no processo de escolhas. Os realizadores contemplados possuíam autonomia na escolha das ações de criação artística, e coube a eles a decisão do segmento e linguagem a serem trabalhados, além da definição dos profissionais e beneficiários dos projetos de acordo com seus próprios requisitos. Ou seja, no desenho do programa, a criação artística tinha importância superior à visão empreendedora do jovem.

Na concorrência dos editais lançados, os jovens contemplados receberam uma verba determinada de acordo com o edital. O valor era destinado à compra de equipamentos e materiais de consumo, pagamento de pessoal e produção dos projetos contemplados. Uma vez selecionado, o repasse da verba era realizado e o projeto se responsabilizava pela prestação de contas, mediante formato do incentivo concedido. Ou seja, os jovens participavam de todo processo desde a concepção a avaliação de sua iniciativa.

É sabido que as regras e requisitos para submissão de projetos para concorrência pública, defesa de propostas, os formatos de repasse, recebimento e usufruto do dinheiro público têm dinâmicas específicas. Sendo fatores por vezes excludentes, pois tem linguagens e pedem competências para redação e sistematização de informações relativas aos projetos que nem sempre são acessíveis e compreendidas pelos jovens. Pensando nisto, o Favela Criativa simplificou a redação dos documentos oficiais, além de lançar manuais de orientação para nortear seus editais e chamadas públicas.

As caravanas, reuniões e encontros serviram para divulgação, mobilização e lançamento dos editais, contemplaram diferentes endereços e não se limitaram apenas à finalidade comunicativa. Foram realizados encontros e oficinas de elaboração de projetos, entre territórios e agentes culturais para formação de redes e disponibilizadas consultorias para projetos contemplados no intuito de esclarecer os trâmites e exigências legais do sistema público.

O esclarecimento prestado serviu também para clarificar os objetivos e resultados pretendidos, produtos/serviços e formatos resultantes, as etapas de realização e sua relação com o orçamento dos projetos submetidos. Coerência necessária para compreensão, classificação e premiação das iniciativas. Um dos pontos do programa considerou a criação de uma rede permanente de agentes culturais, incluindo nesta rede parceiros e patrocinadores potenciais - seja por meio do reconhecimento de ações culturais preexistentes no território ou do estímulo ao intercâmbio entre os agentes culturais de diferentes territórios e o fortalecimento de suas redes.

Visando o amplo alcance e difusão das iniciativas para o maior público possível, criou-se um portal na rede mundial de computadores (*internet*), um grupo de discussão na rede social Facebook, grupos de e-mail, e um perfil no aplicativo WhatsApp para esclarecimento de dúvidas e informações a respeito de editais e seleções.

Ao longo de dois anos (2014/2015) foram lançados editais de Hip Hop, Bailes e Criação Artística no Funk e Microprojetos Culturais. Foi realizada uma Feira de Negócios Culturais denominada Feira Favela Criativa, que contemplou 40 projetos com R\$ 50.000,00 e os chancelou com o Selo Favela Criativa.

Foi realizado, também, o curso de Formação de Agentes Culturais, que compreendeu 20 territórios da cidade, beneficiando diretamente 600 jovens. Além disso, aconteceu o Circuito Favela Criativa, nos meses de agosto e setembro de 2014, integrando sete comunidades (Vila Kennedy, Rocinha, Mangueinhos, Cidade de Deus, Região Portuária, Complexo do Alemão/Penha e Grande Tijuca) durante sete fins de semana, com a participação de 35 iniciativas convocadas por meio de chamada pública, que somadas realizaram 110 ações pela cidade. Além das apresentações, foram realizadas atividades de intercâmbio entre artistas e moradores destes espaços.

Os projetos contemplados nos eixos do programa pertenciam a diversas linguagens, e atenderam a 13 dos 14 setores da economia criativa⁶², área a qual a coordenação do programa estava submetida dentro da organização administrativa da SEC. São eles:

⁶² Para uma discussão sobre os setores da chamada “economia criativa”, ver Reis (2008), entre outros.

propaganda, arquitetura, artes e antiguidades, artesanato, design, moda, cinema e vídeo, música, artes cênicas (*performing arts* – inclui dança, circo), editoração (revistas, livros, jornais, web), softwares de lazer, rádio e TV.

O Favela Criativa e Manguinhos

...

O bairro de Manguinhos, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, tem, aproximadamente, 36.160 habitantes (IBGE, 2010). É considerado pelas forças de segurança pública como uma das maiores áreas de risco social do Rio de Janeiro. Configuram esse território o chamado Complexo de Manguinhos, que é derivado da reunião de nove comunidades por uma luta comum contra as enchentes e pela infraestrutura social e urbana. Manguinhos surgiu de um processo heterogêneo de ocupação precária deste território, induzido, muitas vezes, pelos poderes públicos, inclusive em áreas de risco, com o assentamento provisório, depois tornado permanente, de famílias removidas de áreas mais nobres da cidade. Segundo a Fiocruz, o bairro foi oficialmente reconhecido em seus limites pelo Decreto nº 7980, de 12 de agosto de 1988. Sua área é delimitada pela Rua Leopoldo Bulhões, Avenida dos Democráticos, Linha Amarela, pelo rio Faria Timbó e o rio Jacaré, pelo Canal do Cunha e pelo campus da Fundação Oswaldo Cruz.

Entre 126 grupos de bairros da cidade do Rio, Manguinhos apresenta o quinto pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), seguido pelo Jacarezinho, em sexto. Segundo o Portal Geo Rio, em pesquisa realizada em 2010, Manguinhos também tem o oitavo pior Índice de Desenvolvimento Social (IDS)

do município do Rio de Janeiro. Fazem parte do complexo as favelas de Manguinhos, Vila Turismo, Parque João Goulart, Parque Carlos Chagas (ou Varginha), Parque Oswaldo Cruz (ou Amorim), CHP2 (ou Vila União), Conjunto Nelson Mandela, Higienópolis, Vila São Pedro e Vitória de Manguinhos (ou Cobal). E em um raio de 2 km estão os bairros Jacaré, Maria da Graça, Bonsucesso e Benfica.

Semelhante a outros espaços de subúrbio, Manguinhos sofreu um esvaziamento econômico, principalmente com o fechamento e transferência de unidades industriais que existiam no bairro. Atualmente a Refinaria de Manguinhos mantém-se como principal instalação industrial da localidade. Conforme é apresentado por Costa e Fernandes (2009) citado em Bianco (2011, p.5): “Como território em disputa, Manguinhos vive a eterna busca de sua vocação e suas funções na cidade ao longo da história, que passam do lixão ao bairro industrial e área de transição para alocação de removidos”.

A partir de 2008, o Governo Federal, em parceria com o Governo do Estado do Rio de Janeiro e a Prefeitura, implementaram um pacote de ações visando atender inicialmente a demanda por habitação, saúde e educação. O PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) surge enquanto política de urbanização e integração social inédita na localidade, tanto pelo aporte dos investimentos financeiros quanto pela integração e participação social privilegiados neste momento inicial. A ideia era a incorporação da favela ao tecido urbano, ou seja, ultrapassar as dicotomias das políticas públicas urbanísticas implementadas no município do Rio de Janeiro diferenciadas entre as favelas e as demais partes que

compõem a cidade, de forma a auxiliar na redução das desigualdades socioespaciais e na integração da “cidade partida”.

Fatores como a alta densidade demográfica, bolsões de pobreza, necessidade de reassentamento das famílias, polos de drogadição e a presença do tráfico de drogas, constituíram um cenário hostil que foi ignorado pelo poder público durante anos. Esse cenário precisou ser revisitado para ser modificado e os desafios não foram poucos. Dentre as inúmeras obras do PAC, a criação de espaços de interação e lazer foi um dos pontos considerados, originando parques, quadras e áreas de convivência configurando um novo espaço público para as comunidades da região. O projeto urbanístico e territorial foi alterado significativamente, e neste contexto surge a Biblioteca Parque de Manguinhos.

Para dar continuidade ao processo de ocupação desses espaços, outra questão a ser enfrentada era a violência, pois esbarrava no controle territorial de Manguinhos. Em outubro de 2012, agentes de segurança participaram da operação de Pacificação em Manguinhos, uma ocupação militar da comunidade preparando-a para a posterior instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) instalada em 2013.

A Biblioteca Parque de Manguinhos

• • •

A Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM) é a primeira de uma rede implementada pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro com objetivo de atender às comunidades do estado. Uma iniciativa do Governo Federal (Ministério da Cultura, através do Programa Mais Cultura e do Plano Nacional

de Livro e Leitura) e do Governo do Estado (Secretaria de Cultura/SEC), atende a 16 comunidades do Complexo de Manguinhos, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Construída em um antigo terreno do Departamento de Suprimentos do Exército (DSUP), apresentava um dos principais feitos do processo de reurbanização da favela, local que outrora era reduzido do comércio varejista de drogas ilícitas.

Inaugurada em abril de 2010, a BPM teve como principais referências as bem-sucedidas experiências implementadas em Medellín e Bogotá, na Colômbia. Conhecida pelos altos índices de violência, as cidades colombianas eram consideradas umas das mais violentas do mundo. Dentre as medidas tomadas para reversão deste quadro social, aproximar a população moradora a um grande número de equipamentos públicos de literatura, saúde e transporte público. A ideia era reunir pesquisa, produção, consumo artístico e literário em um único espaço com serviços de cidadania em geral.

A BPM possui/possuía um salão de leitura, salas para cursos e estudos, espaço multimídia, ludoteca e o Cine-Teatro Eduardo Coutinho, ocupado hoje pelo grupo residente Manguinhos em Cena. Seu conceito é de uma biblioteca pública multifuncional, cuja oferta de acesso é imediata. Um espaço cultural e de convivência, que deveria assumir um papel central no processo de inclusão e transformação social.

Além da Biblioteca Parque de Manguinhos, outros espaços foram adaptados e construídos segundo este conceito. A Biblioteca Pública de Niterói, Biblioteca Parque da Rocinha, a do Complexo do Alemão. A matriz da rede de Bibliotecas Parque é a Biblioteca

Parque Estadual, reinaugurada em março de 2014, após extenso trabalho de ampliação e modernização e atualmente fechada.

Com ambientes agradáveis, claros, arejados e coloridos, a BPM permitia momentos de estudo, lazer e prazer, e espaços apropriados para atividades culturais e serviços diversos, tornando a biblioteca um espaço importante e atraente para as pessoas, visando estimular a produção, a fruição e a difusão das produções artísticas e, especialmente, a viabilização do acesso à cultura. Se propondo a participar da formação do cidadão através do acesso a informação e cultura em seus espaços e atividades, para a construção de uma sociedade democrática, igualitária e aberta a todo tipo de conhecimento.

Nesses espaços pode-se acessar livremente as estantes de livros e a internet, ver filmes, ouvir músicas, participar das inúmeras atividades culturais, ou solicitar o empréstimo de livros e filmes entre os mais de 27 mil títulos disponíveis em seu acervo. Além de disponibilizar a pessoas com deficiência serviços especializados. Outro fator que determinou a incorporação da BPM ao cotidiano do entorno foi a não obrigação de o jovem realizar qualquer atividade na biblioteca. O próprio acesso à internet servia como “isca” para que estes ficassem ao redor do equipamento público. Com o passar do tempo, o grupo de mediadores de leitura e os produtores culturais da BPM buscavam ir se aproximando desse público que, em sua maioria, jamais tinha entrado em uma biblioteca, apresentando o “cardápio” de serviços gratuitos que eles poderiam usufruir.

Até a instalação da UPP, a Biblioteca Parque de Manguinhos assumiu o papel de mediadora entre o poder público e a comunidade marginalizada do entorno. E o fazia muito bem.

Palavra Lab

• • •

Entre os projetos surgidos na BPM havia o Palavra Lab - um projeto que contempla diferentes segmentos e tem a palavra como matéria-prima. O Programa de Laboratórios da Palavra, daí o codinome Palavra Lab, era baseado em dois eixos: laboratórios de desenvolvimento de linguagens e produção de conteúdos e promoção de cursos e oficinas de escrita criativa. E do Palavra Lab surge, então, o Laboratório de Dramaturgia do Gesto.

Manguinhos em Cena: de projeto a coletivo artístico

• • •

Nascido em 2012, o grupo *Manguinhos em Cena* é formado por jovens e adultos moradores da comunidade do Complexo de Manguinhos e proximidades que surgiu no Laboratório de Dramaturgia do Gesto. O projeto, coordenado pela Companhia do Gesto e Zucca Produções, proporcionou aos alunos contato com diversas formas de expressão cênica e funções técnicas: interpretação, máscaras, expressão corporal, música, iluminação, cenografia, contrarregragem, e produção cultural. Projetando a formação de um grupo teatral que seguiria de forma independente após o período de formação artística.

Derivado de rodas de conversas, debates sobre temas contemporâneos, saraus, cursos livres de música, apresentações de dança, o *Manguinhos em Cena* estreou seu primeiro espetáculo em 2012. Com o nome

de “Sintonia Suburbana”, o espetáculo inaugurou o teatro da Biblioteca Parque de Manguinhos (BPM), hoje o Cine-Teatro Eduardo Coutinho. Foram realizadas duas temporadas (2012/2013), abertas ao público da região e gratuitas. Desde então o grupo se manteve atuante na biblioteca até o fechamento das portas da BPM.

Em 2014, o grupo é integrado ao programa Favela Criativa por meio do laboratório de Narrativas Cênicas, viabilizando sua continuidade, a seleção e incorporação de novos integrantes, novas oficinas e a retomada do processo de profissionalização e constituição de um coletivo artístico. Cabe destacar que essa integração não é oriunda de edital e, sim, de uma política pública de consolidação de um grupo de narrativas teatrais como um dos programas da BPM subsidiado com recursos do programa Favela Criativa. Assim, podemos chamar o Manguinhos em Cena de um grupo de teatro residente na BPM.

Em decorrência disso, participou de festivais e estreou seu segundo espetáculo: Fronteira. Com dois espetáculos de natureza musical em seu repertório, o grupo debate temas como violência, território, identidade de forma cômica e lúdica.

A partir do processo de experimentação estética proporcionado pelas oficinas teatrais, os jovens integrantes do coletivo artístico puderam estabelecer trocas, além de transitar pela cidade e acessar a linguagens artísticas antes restritas. O êxito da iniciativa tem como termômetro a recepção do trabalho, a autopercepção e o acolhimento do público.

Segundo Ana Carina (2016), coordenadora artística do projeto, os oficinairos e parceiros do projeto observaram resultados significativos a partir das oficinas ministradas. Além dos alunos serem participativos e ativos no processo de aprendizado, demonstraram envolvimento e afeto pela proposta, tomando decisões para atender não só a realização dos objetivos de capacitação, mas para a multiplicação das ações. A troca de informações por meio de reuniões, redes virtuais e a mobilização interna permitiram ao coletivo um amadurecimento e o desenho de sua continuidade e propósitos abarcando suas temáticas e inquietudes.

Encerrado o projeto de residência em 2016, o grupo permanece de forma autônoma. Outrora alunos, agora constituído por jovens profissionais registrados junto ao órgão regulador da profissão, hoje são atrizes e atores. A maioria permanece atuando em atividades profissionais da área cultural, sendo constantemente solicitado a participar e colaborar com atividades culturais dentro do Complexo de Manguinhos e em outros locais.

As ações desenvolvidas pelo grupo promovem o protagonismo juvenil através da música, do teatro, de contações de história e da literatura. Atualmente, o grupo conta com 26 atores e uma produtora, todos formados nas oficinas oferecidas na BPM. O corpo artístico também se reveza nas demais especialidades necessárias à realização de atividades artísticas. Musicistas intérpretes, contrarregras, maquiadores, aderecistas, assistentes de iluminação, sonoplastas. Habilidades essas descobertas no convívio e realização de iniciativas, outras potencializadas pela coletividade. Cerca de 60 jovens já integraram

o grupo e cerca de 9.000 pessoas foram beneficiadas através das apresentações.

Manguinhos em Cena e Favela Criativa: arte e protagonismo juvenil

• • •

Entende-se estímulo ao protagonismo juvenil o ato de priorizar e potencializar o jovem enquanto responsável e indivíduo capaz de participar ativamente e prover respostas às questões reais, contribuindo em diferentes espaços e ambientes sociais. É natural que em busca de seu desenvolvimento pessoal o jovem se depare com pontos de dificuldade comum a outros de sua convivência. Em suas rodas de conversa aparecem temas como racismo, preconceito, sexismo, acesso à educação, saúde sexual, autoestima, dentre outros. No dia a dia das favelas, como as que compõem o Complexo de Manguinhos, é possível afirmar que os jovens têm se mostrado líderes e condutores dos processos de mudança e transformação. A incorporação de valores de justiça e igualdade se dá através de suas práticas diárias, formação de resistências e militâncias. Com o acesso à informação e a ampliação dos ambientes de discussão, também promovidos pelos ambientes virtuais, a juventude de camadas sociais populares entra na disputa e ganha cada vez mais voz na vida pública.

A constituição e permanência de um grupo artístico local no formato do *Manguinhos em Cena* é o esforço em visibilizar as potências e talentos da favela, alterando assim as manchetes e noticiários que exploravam somente as mazelas e violência daquela região. Os projetos idealizados e desenvolvidos pelo grupo surgem como apelo ao incentivo ao acesso e utilização dos serviços da Biblioteca Parque, à publicização

positiva do que há na comunidade de Manguinhos, indo ao encontro das questões ligadas à identidade, memória coletiva e pertencimento dos moradores, e pautando temas como a violência e dinâmicas de sociabilidades da favela segundo o olhar da cultura.

Neste contexto, a linguagem cênica, assim como outras linguagens e letramentos não formais, pode ser empregada para discutir temas pertinentes ao cotidiano dos jovens de comunidades. O autoconhecimento e a interioridade, o estímulo à expressão criativa e o estabelecimento de elos com o “outro” por meio da dramaturgia são ferramentas empregadas em prol da busca por transformação social e mudanças de atitudes e comportamentos. Assim, os jovens tornam-se protagonistas de suas próprias histórias e, por consequência, combatem e se sobrepõem as vulnerabilidades diárias.

As dificuldades enfrentadas pelo grupo *Manguinhos em Cena*, desde seu início, vão ao encontro da realidade de outros projetos voltados para juventude. O ingresso no mercado de trabalho, a garantia de renda para sobrevivência familiar, a conciliação com os estudos, o entendimento familiar a respeito da dedicação ao universo artístico, a aceitação social por conta de grupos religiosos, entre outros fatores, impactam os jovens. Do ponto de vista da gestão e profissionalização, o desafio é proporcionar uma fonte de renda que possa contribuir minimamente para renda familiar dos envolvidos com o projeto. E, assim, garantir a presença destes no processo criativo e na convivência do grupo.

A proposta do grupo é manter-se atuante no território e a manutenção das atividades artísticas de seus

integrantes como profissionais do cenário cultural carioca. E, através do trabalho em rede, estender seu alcance para novos espaços culturais dialogando com outros grupos e linguagens. Entretanto, o fechamento da BPM e a suspensão de todos os projetos a ela relacionados interfere na continuidade do grupo quer pela dificuldade de espaço para ensaio, quer pelo contato com outros grupos culturais que ocupavam o espaço. Hoje, o *Manguinhos em Cena* ocupa o Cine-Teatro Eduardo Coutinho extrapolando as suas funções de grupo residente. O risco, a responsabilidade e a gestão deste espaço só são enfrentados por causa da determinação dos participantes em continuarem com o projeto. Não a despeito dos problemas gerados pela crise na área cultural, mas, sim, apesar desses problemas.

Conclusões e inter-relações

...

Pode-se defender que este programa propiciou vienciarmos a possibilidade de um novo cenário cultural. Vimos como foi importante problematizar os desdobramentos das políticas culturais nos processos de gestão democrática do orçamento público, favorecer e primar pela reflexão crítica a respeito das lógicas vigentes de produção artística e das possibilidades de atuação da juventude dentro dos espaços que os pertence. A apresentação de elementos balizadores que contemplem a valorização das diversidades e diferenças expressivas e territoriais enquanto riquezas e patrimônios da cidade, e dedicadas ao desenvolvimento da autonomia juvenil configuram potenciais de retroalimentação das bases do tecido social.

O estímulo artístico é um dos indutores do protagonismo juvenil e é capaz de abrir canais de comunicação entre os artistas-moradores, parceiros, patrocinadores, órgãos públicos e a população. A utilização da arte cênica em um programa de políticas públicas de cultura mostrou-se capaz de estimular reflexões, favorecer a multiplicação das vivências, tendo o jovem como protagonista, e permitiu a avaliação individual da aprendizagem e apresentação pública deste processo.

A concepção e o estabelecimento do grupo *Manguinhos em Cena* demonstram que o protagonismo juvenil não é um braço da militância partidária, oriundo de causas assistenciais, ou mesmo atrelado a propósitos elitistas ou de grupos de poder que concebem políticas restritivas em benefício de minorias. Mostrou-se um projeto de residência artística de um grupo de jovens que proporcionou a transformação das próprias experiências e bagagens pessoais, aprendizados por meio de escrita, leitura, narração e encenação em um convite a reconstruir a história de seu território e de seus percursos individuais e coletivos. Apresentando-se como um processo que reuniu gêneros, idades e identidades diversas, assim como aproximou profissionais de áreas distintas, promoveu o estabelecimento de parcerias e por meio de seus desdobramentos ampliou a abrangência das ações iniciais atendendo um número maior de pessoas do que os participantes das oficinas teatrais.

Porém, ao mesmo tempo, a experiência demonstrou a fragilidade das políticas culturais quando não se tornam políticas de Estado. A crise por que passa o programa de Bibliotecas Parques nos mostra que a

falta de marcos legais e orçamentos destinados diretamente à cultura – variáveis cada vez mais distantes, olhando o momento em que vivemos no Estado do Rio de Janeiro, em particular, e no Brasil – é um efeito demonstração de como se pode desmontar qualquer política pública.

O acúmulo adquirido na gestão da cultura nos últimos 15 anos e na formulação das políticas entre os entes governamentais e a sociedade civil não se perderá e deve ser visto como um efeito-demonstração do que pode se avançar na formulação das políticas. Coube-nos o papel de tentar contribuir com uma breve sistematização de uma destas experiências que, a despeito do desmonte da área pública de cultura do Estado do Rio de Janeiro, pode-se dizer que é exitosa, visto que o grupo *Manguinhos em Cena* continua ativo. Até quando? Esperamos que por muito tempo.

Referências bibliográficas

• • •
CARINA, Ana. Entrevista concedida à Karen Kristen. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2016.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Em: Crítica e Emancipação: Revista Latino-americana de Ciências Sociais. Ano 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

_____. Cultura e Democracia. Coleção Cultura é o quê? Volume I. Salvador: Secretaria de Cultura e Fundação Pedro Calmon, 2009.

_____. Cultura política e política cultural. Estudos Avançados, vol. 9, n. 23, p. 71-84, 1995

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas / Lia Calabre. Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador - Bahia -Brasil. Cult. v2. edufba, 2007.

_____.Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. Rev. Inst. Estud. Bras. [online]. 2014, n.58, pp.137-156.

Estatuto da Juventude. Disponível em: < http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/9412/Estatuto_de_Bolso_Web.pdf >. Acesso em 08 fev. 2016.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=rj>. Acesso em 08 de fevereiro de 2016.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RUBIM, Albino. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. Comunicação apresentada no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Salvador: FACOM/UFBA, 2006.

SEC, Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro- Programa Favela Criativa. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <<http://www.favelacriativa.rj.gov.br>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

TOMMASI, Livia. Culto da performance e performance da cultura: os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. *Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política*. Dossiê, p. 100 – 126, maio, 2016.

UM GRUPO ENCENANDO A FAVELA: A HISTÓRIA FUNDADORA DO TEATRO NA CRIAÇÃO DO PONTO DE CULTURA CASA DO BECO

Rodolfo Nazareth Junqueira Fonseca⁶³

Brasil

Resumo

• • •

Aglomerado Sta. Lúcia é a segunda maior favela da cidade de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais. Ali foi criado o Grupo do Beco, que deu origem ao Ponto de Cultura Casa do Beco, um centro cultural que atende tanto os moradores do Aglomerado como dos bairros vizinhos, com um teatro com capacidade para 100 espectadores, uma biblioteca e salas destinadas a ensaios e cursos. Este texto, desenvolvido a partir de uma pesquisa para a dissertação de mestrado “Uma outra cidade: imaginário urbano a partir de artistas de uma favela de Belo Horizonte”, conta como esse grupo teatral surgiu, encenando personagens e histórias inspiradas no cotidiano vivido na favela.

O principal entrevistado é o coordenador do Grupo do Beco, o diretor e ator Nil César, que começou seu trabalho no Aglomerado Sta. Lúcia com uma oficina de teatro para jovens da comunidade, nos fins de semana. Depois dessa experiência, os participantes da oficina decidiram se reunir e montar um grupo teatral. Este grupo, inicialmente com o nome de EM-cenAção, elaborou um projeto chamado “Mãos de Mulher”, com vistas à montagem de um espetáculo sobre a visão da mulher da favela. Criada a partir de

⁶³ Sociólogo e antropólogo, mestre pelo IPPUR/UFRJ. Atualmente é professor universitário, produtor cultural e audiovisual, consultor de projetos da OEI / Instituto Brasileiro de Museus (2015-16)

entrevistas gravadas com 20 mulheres da comunidade, a peça “Bendita a Voz entre as Mulheres” estreou em março de 2003 e circulou nos meses seguintes por escolas e teatros do circuito cultural de Belo Horizonte, consagrando o Grupo do Beco na cidade.

Resumen

• • •

Aglomerado Sta. Lúcia es la segunda favela más grande de la ciudad de Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais (Brasil). Allí se creó el “Grupo do Beco”, que dio origen al Punto de Cultura Casa do Beco, un centro cultural que atiende tanto a los habitantes del Aglomerado como de los barrios vecinos, con un teatro con capacidad para 100 espectadores, una biblioteca y salas destinadas a ensayos y cursos. Este texto, desarrollado a partir de una investigación para la disertación de Master “Uma outra cidade: imaginário urbano a partir de artistas de uma favela de Belo Horizonte”, cuenta cómo este grupo teatral surgió, con personajes e historias inspiradas en el cotidiano vivido en la favela.

El principal entrevistado es el coordinador del “Grupo do Beco”, el director y actor Nil César, que comenzó su trabajo en el Aglomerado Sta. Lúcia con un taller de teatro para jóvenes de la comunidad los fines de semana. Después de esta experiencia los participantes del taller decidieron se reunir y armar un grupo teatral. Este grupo, inicialmente con el nombre de “EMcenAção”, elaboró un proyecto llamado “Mãos de Mulher”, con vistas a la creación de un espectáculo sobre la visión de la mujer de la favela. Creada a partir de entrevistas grabadas con 20 mujeres de la comunidad, la obra “Bendita a Voz entre as Mulheres” estrenó en marzo de 2003 y circuló los

meses siguientes por escuelas y teatros del circuito cultural de Belo Horizonte, consagrando el “Grupo do Beco” en la ciudad.

Um grupo encenando a Favela

...

Este texto foi originalmente desenvolvido a partir de pesquisa e texto elaborados para a dissertação de mestrado intitulada “Uma outra cidade: imaginário urbano a partir de artistas de uma favela de Belo Horizonte”, defendida no IPPUR/UFRJ⁶⁴.

Este trabalho de campo antropológico foi desenvolvido entre março de 2005 e fevereiro de 2006 na segunda maior favela da cidade de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais (Brasil), chamada Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papagaio, localizada em área nobre da cidade e cercada de bairros de classe média e média alta, como em muitas cidades brasileiras. A pesquisa analisou atividades artísticas orgânicas que têm em comum a busca de formas de representação cultural da vida na favela. A atividade artística foco deste artigo é a atividade teatral do Grupo do Beco, que deu origem ao Ponto de Cultura Casa do Beco.

O Grupo do Beco já produzia há 10 anos peças de teatro para encenar personagens e histórias inspiradas no cotidiano vivido na favela. Para a realização desta pesquisa foram realizadas entrevistas em profundidade, que incluíram o coordenador do Grupo do Beco, Nil César, e dois de seus atores na época, Suzana Cruz e Maicon Cipriano, moradores antigos, lideranças comunitárias e outros jovens artistas

⁶⁴ A dissertação de mestrado “Uma outra cidade: imaginário urbano a partir de artistas de uma favela de Belo Horizonte” está disponível integralmente em <http://objdig.ufrj.br/42/teses/780336.pdf>

locais. Porém, predomina neste artigo o relato pessoal do coordenador do Grupo do Beco, cuja biografia se confunde com a história do próprio grupo.

História(s) do Grupo do Beco

...

A maioria das peças montadas pelo grupo são de autoria própria e contaram com a participação intensa de seu fundador, o diretor e ator Nilton César, conhecido como Nil César⁶⁵, porém são o resultado de um trabalho de montagem teatral extremamente coletivo.

O ator e diretor teatral do grupo começa relatando suas primeiras experiências com o teatro na escola onde estudava. De um determinado ponto de vista, Nil destaca que gostava de frequentar a escola porque era onde podia comer melhor do que em casa e, principalmente, sair de casa. Nil sempre teve uma relação conflitiva com seu pai, alcoólatra, marcadamente autoritário e violento. Assim, desde os nove anos, ele já fazia apresentações teatrais na escola, a pedido dos professores que, preocupados com a didática, criavam encenações históricas e literárias com os alunos. Nil era sempre o aluno chamado para a tarefa, pois tinha facilidade de decorar e recitar os textos, mas, sendo muito tímido e introvertido, cumpria este papel por obrigação.

A partir de determinado momento, a escola passou a oferecer aulas de teatro para os alunos. Inicialmente, Nil não se interessou, pois associava o teatro com a obrigação de fazer a vontade dos professores. Assim,

⁶⁵ Nil César atualmente é um reconhecido produtor cultural e coordenador geral da Casa do Beco, espaço cultural reconhecido tanto pela comunidade da favela como pela vida cultural do restante da cidade de Belo Horizonte. Existente desde 2003, é Ponto de Cultura desde 2010 e conta com patrocínios do Instituto Unimed e Petróbras. <http://casadobeco.org.br>

faltou até a quarta semana de aulas, momento em que o professor lhe mandou um recado dizendo que, se continuasse ausente, teria nota zero no fim do semestre.

Naquele dia, Nil representou o papel de forma improvisada, encantando o professor, que disse que ele passaria a ser o protagonista da peça. Ele respondeu que não queria fazer teatro. O professor retrucou, afirmando que ele não precisaria fazer o papel se não quisesse. Nil então se surpreendeu com o fato de poder fazer a escolha.

Em depoimento para a dissertação de mestrado de Maria Luisa Nogueira⁶⁶, relata: *“E aí com 11 anos, eu descobri o teatro... o teatro me salvou... foi só descobrir o teatro que eu me encaminhei na vida!”*. Este depoimento remete aos conflitos que Nil vivia dentro de casa com seu pai, situação com a qual, depois de sua experiência com o teatro, o artista afirma ter aprendido a lidar melhor: *“...o teatro me ajudou muito porque comecei a usar a linguagem do teatro dentro da minha casa também... eu comecei mesmo a querer mudar minha família... o teatro trabalha muito o ser humano em contato com outro ser humano”*⁶⁷.

Em 1992, com 17 anos, Nil começou a trabalhar meio expediente na Casa Sta. Paula, instituição assistencial católica envolvida com acompanhamento escolar.

⁶⁶ A história de vida de Nilton César foi estudada por: NOGUEIRA, Maria Luisa. Mobilidade Psicossocial: a história de Nil na cidade vivida. Dissertação de mestrado em Psicologia Social – Universidade Federal de Minas Gerais / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Dep. de Psicologia – Fev. de 2004.

⁶⁷ Por mais pessoal que este relato possa parecer, ele demonstra, ainda que de maneira não generalizável, o possível significado do teatro na vida de cada um dos integrantes do grupo, algo que não foi explorado devido ao enfoque específico desta pesquisa, além do período reduzido para o trabalho de campo que não permitia o aprofundamento de outras experiências individuais.

Batendo de porta em porta, de escola em escola da comunidade, Nil convidou adolescentes para participarem da instituição que, na época, ainda era bastante incipiente. Ao longo de cinco anos, o artista deu aulas de teatro para os alunos da entidade, que hoje em dia é uma referência de trabalho comunitário na favela. Nil se envolveu depois em outras atividades comunitárias e projetos sociais, como o Agente Jovem⁶⁸.

Por outro lado, Nil César, naquele momento, desejava continuar investindo na sua formação de ator, fazendo cursos também fora das oportunidades oferecidas na comunidade. Ainda assim, o artista atuou por muito tempo como Jesus Cristo nas encenações católicas da Semana Santa.

Por meio de uma amiga, Nil realiza cursos pagos de teatro, de um mês, com um reconhecido diretor de teatro da cidade⁶⁹ e no Festival de Inverno da UFMG⁷⁰, que resultaria na montagem de um espetáculo em 20 dias. Ele chega a pedir dinheiro emprestado para realizar o curso, que descreve como uma experiência inicial marcante na sua formação teatral, com oficinas teatrais durante o dia, seguidas por apresentações e atividades culturais à noite.

Quando volta seus olhos para a favela Aglomerado Sta. Lúcia, tendo como base sua experiência

⁶⁸ O Agente Jovem é um programa parte de uma política pública de origem federal, executado pelas Secretarias de Assistência Social dos municípios, visando a assistência e o acompanhamento de adolescentes e jovens em situação de risco social, sobretudo em áreas de favela e periferias urbanas;

⁶⁹ Fernando Limoeiro é dramaturgo e professor do Teatro Universitário da UFMG.

⁷⁰ O Festival de Inverno da UFMG ocorre há mais de 30 anos durante o mês de julho, oferecendo atividades culturais e cursos pagos de artes cênicas e visuais como atividades de extensão acadêmica. Atualmente, o festival não mais acontece em Ouro Preto, mas na cidade de Diamantina.

comunitária e os cursos de que participou, Nil decide repassar o seu aprendizado numa oficina para jovens da comunidade, aos fins de semana, durante seis meses. Em paralelo a esse processo, Nil continuava dando aulas de teatro na Casa Sta. Paula e, todo final de semestre, montava uma peça com seus alunos.

Depois dessa experiência coletiva, os participantes da oficina desenvolvida por Nil decidiram se reunir e montar um grupo teatral, que tinha como referência o trabalho do grupo de teatro profissional Galpão⁷¹.

O grupo teatral ganha o nome de Grupo Armação e depois de algum tempo muda para Grupo EMcenação. Segundo Nil César, a partir daí, o grupo fica por dois anos tentando se organizar, em sucessivas reuniões, com o objetivo de ter acesso a cursos e recursos, mas como Nil afirma: “A gente era amador ao extremo”. Até que, em 1998, cansados de reuniões, percebem que precisavam realmente fazer teatro, mas restavam apenas três pessoas como integrantes. Eles então decidem fazer uma nova peça de teatro para convidar a comunidade a participar do grupo. O ator relata que, por falta de uma equipe, se multiplicava no desempenho das funções de direção, produção e ainda fazia o figurino e o cenário do espetáculo, além de atuar em um dos papéis.

Quando perguntei a Nil se alguma das peças havia sido apresentada fora da favela, ele respondeu negativamente, justificando-se por um sentimento de distância social com relação ao restante da cidade, sobretudo, com os bairros de classe média do

⁷¹ O Grupo Galpão é um grupo teatral mineiro com mais de 30 anos de existência e reconhecimento nacional e internacional de seu trabalho artístico. www.grupogalpao.com.br

entorno. Naquele momento, o grupo não vislumbrava a possibilidade de subir num palco fora da favela.

Em 1998, quando Nil deixa de trabalhar na Casa Sta. Paula, alguns dos seus alunos que haviam completado a idade limite para participar da entidade incentivaram que ele organizasse um projeto teatral coletivo em que pudessem se inserir. Dessa iniciativa teve origem um dos projetos comunitários do grupo, o grupo de formação de atores “Adolescer ou Não”. Em 1999, como um grupo teatral à parte, o Adolescer ou Não monta coletivamente dois espetáculos, tendo Nil César na direção.

A partir daquele momento, o Grupo do Beco, então chamado EMcenAção, e o grupo de formação de atores “Adolescer ou Não” passam a atuar na mobilização por causas comunitárias. Constroem, então, uma intervenção teatral montada para uma passeata em protesto contra a paralisação das obras do Orçamento Participativo (OP)⁷² na favela. Organizada pelo pároco local, Padre Mauro, juntamente com outras organizações comunitárias locais, a passeata percorreria as três principais áreas da favela, convocando os moradores do Aglomerado, e fecharia a rodovia federal que margeia a favela. O pároco local propôs ao grupo que organizasse uma encenação baseada num enterro simbólico do Orçamento Participativo, demonstrando que a comunidade não acreditava mais em seu projeto político. Então, sob a coordenação de Nil César, o grupo “Adolescer ou Não” criou uma encenação-protesto que ocorreria no

⁷² O Orçamento Participativo é uma política municipal da Prefeitura de Belo Horizonte, criada em 1994, que repassa, à decisão pública, a destinação de 2% do orçamento anual da cidade.

momento em que a passeata chegasse ao local de fechamento da pista, como o artista mesmo descreve:

Na rodovia, apareceu o caixão comigo dentro e o teatro. Os meninos carregavam o caixão e as meninas faziam as viúvas do OP e rezavam: vai com Deus, Orçamento Participativo, já que você não nos vale mais, a sua morte foi até melhor... Só 2% de tudo que você poderia ter não nos vale tanto... Você, de tanto não cumprir suas promessas, perdeu as forças e morreu. A gente carregava o caixão fechado, de repente eu saía do caixão e dava um susto no pessoal e saía falando, eu só morro se a comunidade deixar!!! Sei que foi superinteressante... Essa é a força da comunidade mesmo.

De todo modo, a mobilização e a polêmica gerada pela passeata possibilitaram uma resposta concreta para as reivindicações e, dentro de algum tempo, as obras do Orçamento Participativo entraram em execução ou foram retomadas⁷³.

Na sequência, três atividades que aconteceram no decorrer dos anos de 1999 e 2000 parecem ter sido de fundamental importância para a formação do perfil técnico, artístico e social do Grupo do Beco. A primeira delas permite ao chamado Grupo EMce-nAção, na época, a oportunidade de suprir parte de suas deficiências técnicas através do Projeto Arena da Cultura⁷⁴, atividade anual da Secretaria de Cultura do município, que oferecia oficinas gratuitas de

⁷³ As obras não executadas ou paralisadas do Orçamento Participativo, reivindicadas na passeata, foram a reabertura e reforma de uma escola infantil, a construção de uma passarela sobre a avenida e de um centro comunitário na Vila Sta. Rita de Cássia, estando as duas primeiras executadas e a terceira em conclusão.

⁷⁴ O Projeto Arena da Cultura, parte integrante do Projeto de Descentralização Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte, implementado em 1998, concentra-se na formação, capacitação e difusão cultural. A atividade acontece há oito anos, sendo, a partir de 2006, realizado pela recém-criada Fundação Municipal de Cultura.

técnica vocal, musicalização, interpretação e figurino. O grupo se dividiu, então, entre as oficinas, de acordo com a maior aptidão de cada um.

A segunda atividade importante para a formação do grupo teatral neste período, mas com conteúdo político-comunitário, foi sua inserção na Comissão Local de Direitos Humanos⁷⁵, participando de reuniões semanais com militantes locais de movimentos da juventude, assim como do Movimento Negro, como Márcia Maria e Sílvia Lourenço⁷⁶. A inserção do grupo na comissão ocorreu motivada por um contexto de acontecimentos em escalas distintas, levando a uma intensa participação de seus integrantes. Um deles, de caráter mais local e cotidiano, referia-se à violência e ao abuso de policiais na favela, que se intensificaram no final dos anos 2000, após o assassinato de um tenente da Polícia Militar de Minas Gerais, durante uma ação policial no Aglomerado, motivando a ocupação da favela com megaoperações policiais.

Como resultado da participação do grupo teatral na Comissão Local de Direitos Humanos, Nil César descreve a nova visão incorporada ao grupo nesse momento: “*A partir daí, a gente passou a ter uma visão*

⁷⁵ A chamada Comissão Local de Direitos Humanos existiu no período entre 1995 e 2000 como instância comunitária que reunia sobretudo jovens, em torno do debate e sensibilização dos moradores do Aglomerado Sta. Lúcia com relação à defesa de seus direitos de cidadãos.

⁷⁶ Sílvia Lourenço, juntamente com outras figuras, como Márcia Maria, é uma importante referência comunitária na divulgação e defesa dos direitos de moradores contra a discriminação racial e a violência policial no Aglomerado Sta. Lúcia. Sílvia Lourenço cursava à época mestrado em Linguística e Semiótica na Universidade de São Paulo, beneficiada pelo Programa Internacional de Bolsas da Fundação Ford, e realizava intercâmbio nos EUA como bolsista da Fundação Fulbright - CELOP/ Boston University - 2006.

mais política, uma visão mais social, de transformação social através da arte”.

Por fim, a terceira e última atividade fundamental para a formação técnica do grupo ocorre entre 1999 e 2000. Foi o “Curso de Administração para Grupos Teatrais”, oferecido gratuitamente pela Secretaria Municipal de Cultura para 11 grupos de teatro que atuassem em comunidades carentes ou periferias. Ninguém melhor do que Nil César tinha ideia da importância que deveria ser atribuída a uma melhor administração do grupo, porque era ele quem fazia de tudo, escrevia, dirigia e atuava. Nil chegou a abandonar o ensino secundário, que cursava à noite, para acompanhar o curso. Como trabalho final, o curso exigia a elaboração de um projeto pelo grupo, assessorado pelos professores. O grupo decidiu que faria um novo espetáculo. Surgiu, então, a ideia de: *“...um espetáculo sobre a visão da mulher da favela, como elas pensam o morro... mãe que faz papel de pai e mãe...”*

O grupo, ainda com o nome de EMcenAção, elabora um projeto chamado “Mãos de Mulher”, um acúmulo de conhecimentos e vivências junto à Comissão Local de Direitos Humanos. O projeto tinha como objetivo, além da realização de oficinas técnicas com os atores, a montagem do novo espetáculo do grupo, tendo como base a visão da mulher favelada, reconhecida por meio de uma pesquisa com moradoras do Aglomerado.

Nesse momento, o grupo encontraria um dos parceiros mais importantes para a organização e o amadurecimento de sua atividade teatral: o produtor cultural

Rômulo Avelar⁷⁷. Uma das propostas decorrentes da assessoria dada por Rômulo Avelar ao grupo foi a mudança do nome, que não tinha nenhuma identificação com o projeto.

A decisão de um novo nome deveria ser tomada por consenso. Depois de intermináveis reuniões e após algumas semanas, o grupo decidiu realmente mudar seu nome. Nil relata que, dentre as propostas, surgiram: Grupo Quilombola, Nós do Morro, Arte da Favela, Favela Nosso Orgulho, FavelOrgulho e Grupo do Beco, que ele mesmo havia sugerido. No entanto, Grupo do Beco foi o primeiro a ser excluído da lista. O argumento de uma das atrizes do grupo convenceu a todos, como Nil esclarece:

Os becos na favela, que na época ainda não tinham iluminação pública, eram relacionados ao estupro de mulheres, ponto de tráfico, (lugar para) violentar as pessoas, para a polícia bater em pais de família. Ninguém concordava, por quê? A gente iria disseminar isso? Beco é uma coisa ruim, e a gente vai levar um nome ruim.

Depois de eliminados alguns dos outros nomes propostos, na semana seguinte, uma nova reunião foi marcada para discutir os nomes restantes e cada um trazer novas denominações. Nil ainda defendia o nome Grupo do Beco: “*Tem nome que fala mais da favela do que beco?... a gente está remetendo a quê? A favela. A*

⁷⁷ Rômulo Avelar é um produtor e consultor de grupos culturais experiente, autor do livro “O Avesso da Cena – Notas sobre Produção e Gestão Cultural”. Ele também atua como assessor de planejamento do Grupo Galpão. Seu papel no Grupo do Beco corresponde à figura de grande apoiador e incentivador, sobretudo no momento em que abriu uma rede de contatos artísticos e institucionais de grande importância para o crescimento e o reconhecimento artístico e profissional dos integrantes do grupo. Atualmente, Rômulo Avelar ocupa cargo na Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

gente não quer quebrar um estigma que um favelado leva?” Assim, Nil César tentava esclarecer a importância de uma identidade de lugar para o grupo que marcas-se efetivamente o seu papel, não apenas no trabalho artístico, mas na relação de um grupo teatral da favela com o restante da cidade, e continua: “Por que a gente não pode quebrar esse estigma de favela? Por que a gente não pode quebrar esse estigma de beco? Por que não?”.

Ao fim da discussão coletiva, Nil consegue convencer os demais integrantes a recolocar o nome Grupo do Beco na lista. Restavam apenas os nomes Grupo Quilombola e Grupo do Beco. Ele relata que todos votaram por Grupo do Beco, não porque acreditavam no nome como ele acreditava, mas por falta de opção. O artista, então, toma a iniciativa e declara: “Agora nós somos o Grupo do Beco”, fazendo os olhos do produtor cultural Rômulo Avelar brilharem.

Ao longo do processo de escolha do nome do grupo, podemos perceber claramente como o nome **Grupo do Beco** explicita dimensões interessantes, não apenas do perfil do grupo teatral, mas também das suas representações da favela. Tratava-se da apropriação de um nome estigmatizado, dentro e fora da favela, para ressignificá-lo, com um novo sentido, um novo conteúdo, em uma nova interpretação criada por seu trabalho artístico.

A partir desse momento, com um projeto em mãos e um novo nome, o agora Grupo do Beco decide concentrar suas atividades na concepção da nova peça. Convidam, então, o grupo de formação teatral “Adolescer ou Não” a participar das oficinas de montagem do futuro espetáculo. Desta integração, origina-se a formação do Grupo do Beco à época desta

pesquisa, com um ator e três atrizes, além de uma produtora teatral⁷⁸.

Em seguida, o projeto “Mãos de Mulher”, desenvolvido ao longo do curso, foi aprovado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Faltava um patrocinador. Por meio do contato de um dos integrantes do grupo com a presidente de uma indústria local⁷⁹, que fazia aulas de capoeira em uma escola que existia ao pé da favela, eles conseguiram o patrocínio integral do espetáculo idealizado.

A primeira peça teatral profissional: “Bendita a voz entre as mulheres”

• • •

O espetáculo foi produzido em um processo de pesquisa, como previsto pelo Projeto “Mãos de Mulher”, que se inicia em 2002, com a realização de entrevistas abertas, filmadas e gravadas em vídeo, com 20 mulheres do Aglomerado Sta. Lúcia, das mais diversas idades e perfis individuais e familiares. Foram eleitos alguns temas em torno dos quais as entrevistadas construíram seus relatos: infância, trabalho, relações de amizade, relações familiares, religiosidade, atuação na comunidade, principais problemas, casamento, impressões sobre o lugar e sonhos.

⁷⁸ Os integrantes originários do Grupo “Adolescer ou Não” que entraram no Grupo do Beco nessa época são Cris Corrêa, Célia Rodrigues, Maicon Cipriano, Janete Maia e Ivanete Guedes.

⁷⁹ A empresa Açoforja – Indústria de Forjados S.A. – foi a patrocinadora do projeto “Mãos de Mulher”, que resultou na montagem da peça do Grupo do Beco.

Pelo processo adotado, construiu-se um perfil detalhado das mulheres entrevistadas pelo projeto⁸⁰. Segundo Josemeire Pereira⁸¹, estes dados eram relevantes porque estavam relacionados à forma como as mulheres cultivam seus hábitos e costumes para lidar com os diversos acontecimentos da vida na favela e, mais especialmente, com os problemas materiais e o cuidado com os filhos (Pereira, 2002), um tema recorrente tratado no texto da peça teatral.

A convite do produtor Rômulo Avelar, dois integrantes do Grupo Galpão, Júlio Maciel e Ana Domitila⁸² passaram a dirigir a montagem do grupo. O trabalho de montagem da peça começou no período posterior às entrevistas, com diálogos e trocas constantes entre os atores e os diretores da peça. Nil conta que uma das primeiras perguntas que fez aos novos diretores foi se eles haviam assistido ao filme “Cidade de Deus” (2001), de Fernando Meirelles, que estava em cartaz nos cinemas. Com a resposta positiva dos diretores, o artista conta que o grupo fez questão de ressaltar uma vontade coletiva: *“Uma coisa que a gente tem certeza que não quer fazer é montar um*

⁸⁰ As entrevistadas tinham entre 21 e 70 anos, eram todas de cor negra, dentre casadas, viúvas, separadas, “amasiadas” e uma solteira. Apenas duas não tinham filhos e somente três moravam na comunidade há menos de 20 anos, sendo que três moravam há mais de 50 anos. Dentre as profissões, a preponderante era a de doméstica, com um grande número de analfabetas ou semianalfabetas, sendo que metade delas sustenta a família total ou parcialmente. (Pereira, 2002).

⁸¹ Josemeire Alves Pereira, moradora do Aglomerado Sta. Lúcia, à época era estudante de História da UFMG, participava do Grupo do Beco como produtora teatral. Este relato foi retirado de monografia realizada pela pesquisadora intitulada “Aglomerado Santa Lúcia – Para Além do Horizonte Planejado. Representações do trabalho feminino nas histórias de vida de mulheres da periferia” - Programa de Aprimoramento Discente – PAD/2002 - Orientação: Profa. Maria Eliza Linhares Borges.

⁸² Júlio Maciel e Ana Domitila são atores e diretores profissionais experientes que compunham a equipe técnica do Grupo Galpão, o primeiro como integrante do corpo de atores, e a segunda como instrutora de cursos do Galpão Cine Horto.

‘Cidade de Deus’, porque nenhuma das mulheres deu depoimento daquele jeito. A visão da mulher não é essa do filme, era uma outra visão”.

Ao longo do processo de análise e apropriação das entrevistas, diretores e atores perceberam que a visão da vida da mulher do morro tinha muita poesia e ironia, por mais situações e acontecimentos ruins que tivessem vivido.

Depois de um período de trabalho intenso, os novos diretores solicitaram aos atores do grupo que elaborassem sozinhos, durante um mês, no mínimo 30 cenas teatrais, a partir das entrevistas com mulheres do Aglomerado. Nil relata que o grupo conseguiu criar 18 cenas, tentando prezar a qualidade das cenas. No entanto, as cenas criadas pelo grupo não tinham nenhuma conexão entre si, continuavam sendo histórias singulares. Havia histórias pessoais fascinantes contadas pelas mulheres entrevistadas, mas faltava um fio aglutinador das experiências vividas.

Num certo momento, os diretores propuseram a ideia de inserir, como fio condutor, a história de uma mulher do morro, desde o nascimento até um determinado momento de sua vida. Daí pra frente, Nil relata que os diretores tiveram a sabedoria de explorar, como base para a criação coletiva dos personagens, as características, histórias e vivências pessoais de cada integrante do Grupo do Beco em sua própria favela.

Deste processo de trabalho foi construído cenicamente um texto que narra a trajetória de vida de uma mulher negra, nascida e criada no morro, chamada Bendita, filha de José Maria e Maria José, que

encontra em sua vida simples, no caminho do sonho de ser cantora, o racismo, o abuso sexual, a violência familiar, o machismo. Mesmo sem perspectivas, ela continua a acreditar em seu sonho, representado pelo rádio que sempre tinha ao lado. Depois da notícia de que estaria grávida, um ato de violência entre genro e sogro acaba por reunir novamente sua família. Bendita encontra um novo amor na persistência do sonho de cantar, com quem se casa, mais madura, independente e confiante de si mesma.

A peça traduz, com sensibilidade e ironia, cenas, costumes familiares e episódios característicos da vida social da favela: o pai que vivia no boteco, a mãe, dedicada dona de casa, a fofoqueira da rua, a rádio comunitária, contrapondo sonhos e ilusões pessoais às situações de discriminação racial, sexual, crise familiar e violência contra a mulher.

Assim, com leituras e apropriações, a biografia dos atores confundia-se tanto com a encenação e as falas de seus personagens quanto com a vivência relatada pelas mulheres do Aglomerado. Ainda assim, mesmo contando com a diversidade das histórias oferecidas e a exploração de dimensões da experiência pessoal dos atores, o trabalho de construção dos personagens não dispensou a pesquisa de sujeitos da favela.

Nesse momento, o artista destaca o fato de o espetáculo ser feito “*com muita verdade*”, o que representaria verdade na atuação⁸³ e verdade em suas histórias.

⁸³ A “verdade de uma atuação” é um termo utilizado no meio teatral para expressar não necessariamente que os personagens são baseados em fatos reais, mas a qualidade da atuação no convencimento do público que assiste a encenação de uma verdade no palco. Por mais que tenham ciência de que se trata de uma encenação, a peça provoca-lhes sentimentos reais de empatia, felicidade, revolta ou culpa.

Ao encontro desta fala, o ator cita o depoimento do diretor da peça, Júlio Maciel, em entrevista à imprensa na época da montagem: *“Se eu fizesse esse trabalho com atores de fora, teria que fazer um laboratório muito grande no morro, e com eles foi mais fácil, porque eles têm o morro dentro deles”*⁸⁴.

O processo de montagem das cenas do espetáculo durou de 6 de janeiro a 6 de março de 2003, quando o grupo finalmente estreou a peça “Bendita a Voz entre as Mulheres” no Centro Social da Vila da Barragem, ligado à Paróquia Nossa Senhora do Morro, com a presença de parte das mulheres da comunidade entrevistadas. No dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher, o grupo começou a apresentar a peça no restante da cidade. Seria a primeira peça profissional do grupo no campo teatral da cidade.

Nos meses seguintes, o Grupo do Beco circulou⁸⁵ pela cidade, realizando apresentações da peça em várias escolas, públicas e particulares, e teatros do circuito cultural da cidade.

A apresentação e divulgação da peça teatral “Bendita a voz entre as mulheres” em diversos espaços institucionais e culturais de Belo Horizonte representou a consagração do Grupo do Beco na cidade, como atividade artística e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia.

⁸⁴ Laboratório é uma técnica teatral de construção de personagens que toma como base a convivência do ator com um sujeito ou grupo que equivale ou se aproxima ao perfil do personagem estudado. Um processo que, de certa forma, tem semelhança com a técnica de pesquisa antropológica no trabalho de campo.

⁸⁵ A circulação da Peça “Bendita a Voz entre as Mulheres” pela cidade de Belo Horizonte foi financiada com outro projeto aprovado na Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

No ano seguinte, foi comprada, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, uma sede de dois andares aos pés da favela, na divisa com o parque da Barragem, denominada Casa do Beco, que desde então tem servido como local de reuniões, ensaios e para o desenvolvimento de projetos comunitários. O grupo conseguiu transformar a casa em um centro cultural que atende tanto moradores do Aglomerado quanto os bairros de classe média, com um teatro com capacidade para 100 espectadores, uma biblioteca e salas destinadas a ensaios e cursos.

A partir de 2010, o Grupo do Beco foi extinto em sua formação original e remontado com outros atores. Nesse mesmo ano, a Casa do Beco ganhou o primeiro edital regional de Pontos de Cultura. Por um lado, a premiação representava naquele momento o reconhecimento do trabalho cultural de base comunitária desenvolvido ao longo dos anos pelo grupo. E por outro lado, evidenciava seu papel de autonomia e protagonismo como grupo artístico de favela na cidade. Um papel construído através do teatro e da afirmação da identidade local em relação ao restante da cidade, frente a diferentes políticas públicas locais de cultura e ações de políticas de governo.

Atualmente, a Casa do Beco⁸⁶ funciona como um centro cultural de toda a cidade, promovendo peças de teatro, oficinas e atividades culturais em geral, e tem como patrocinadores grandes empresas, como a Petrobras e a Unimed-BH.

⁸⁶ Para mais informações, acesse: www.casadobeco.org.br

Í n d i c e

PÁG. 14 >

Museu do Cangaço de Serra Talhada: Um Caso de Empreendedorismo Cultural no Sertão do Pajeú

• Karl Marx Santos Souza

PÁG. 37 >

La marimba y sus expresiones como Patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad

• Karina Elizabeth Clavijo Aguirre

PÁG. 58 >

A escola que era cinza para esconder a sujeira: como a participação e o protagonismo cultural comunitário mudaram as cores da educação municipal

• Ana Elisa Siqueira / Renata Toledo

PÁG. 74 >

Exploremos el universo del ocio

• Alonso Alonso Antonio de la Cantera Alvarez / Ana Beatriz Sánchez Méndez

PÁG. 94 >

**Pontos de Cultura “sem Fronteiras”:
Epistemologia de Fronteira e o
Internacionalismo da Cultura Viva
Comunitária na América Latina e Caribe**

• José Maria Reis e Souza Junior



PÁG. 118 >

Inovação social nos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro

• Dalia Maimon Schiray / Ana Paula Sá Campello /
Cristine Carvalho / Gabriel Orsi Tinoco

PÁG. 151 >

As Fronteiras Culturais: uma experiência de Cartografia do Patrimônio Cultural Local, no bairro da Terra Firme – Belém/PA

• Vanessa Malheiro Moraes

PÁG. 172 >

Encontro de saberes: projeto Comunidade Território Ilhota

• Cláudia Vicari Zanatta / Fernanda Lenzi

PÁG. 188 >

Manguinhos em Cena: políticas públicas de cultura e o protagonismo juvenil carioca

• Karen Kristien Silva dos Santos

PÁG. 213 >

Um grupo encenando a Favela: a história fundadora do teatro na criação do Ponto de Cultura Casa do Beco

• Rodolfo Nazareth Junqueira Fonseca



Alcaldía de Medellín

l . t . u . r . a .

I . b . e . r . c . u . l . t .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

I . b . e . r . c . u . l . t .

I . b . e . r . c . u . l . t . u . r . a . v . i . v . a .

v . i . v . a .



Alcaldía de Medellín



I·b·e·r·c·u·l·t·u·r·a

I·b·e·r·c·u·l·t·u·r·a