

CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN
CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA Y CIENCIA
N. 2 SEPTIEMBRE/ 2021

EMERGENCIAS CULTURALES LATINOAMERICANAS: DE LAS HISTORIAS A LOS ACONTECIMIENTOS EN BRASIL

Néstor García Canclini
(Coordinación)

Sharine Machado Cabral Melo
Juan Ignacio Brizuela
(Organizadores)

ie]  Instituto de
Estudos
Avançados da
Universidade de
São Paulo

 amavisse



Cuadernos de Investigación

Emergencias culturales latinoamericanas: de las historias a los acontecimientos en Brasil

N. 2 – Septiembre / 2021

Néstor García Canclini
(Coordinación)

Sharine Machado Cabral Melo
Juan Ignacio Brizuela
(Organizadores)

Néstor García Canclini
Sharine Machado Cabral Melo
Juan Ignacio Brizuela
(Autores)

Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia
Asociación entre el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo
(IEA-USP) e Itaú Cultural

DOI 10.11606/9786588152249

PRESENTACIÓN

La Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia se creó en 2015 y se presentó oficialmente en febrero de 2016, convirtiéndose en la primera Cátedra de Arte y Cultura de la Universidad de São Paulo (USP). Esta cátedra, que es una iniciativa del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo (IEA-USP) en colaboración con Itaú Cultural, tiene por objeto fomentar reflexiones interdisciplinarias sobre temas académicos, artístico culturales y sociales en los ámbitos regional y planetario. Con una duración inicial prevista de cinco años, cuenta con dos programas: Redes Globales de Jóvenes Investigadores y Líderes en Arte, Cultura y Ciencia.

El programa Redes Globales de Jóvenes Investigadores pone el foco en el fomento y la promoción de proyectos interdisciplina-

rios dirigidos a investigadores en formación con hasta 40 años. En el marco de este programa, la cátedra jugó un papel fundamental en lo que se refiere al apoyo a las actividades de la primera edición de Intercontinental Academia (ICA), realización conjunta del IEA y del Instituto para la Investigación Avanzada (Institute for Advanced Research – IAR), de la Universidad de Nagoya, bajo los auspicios de la red University-Based Institutes for Advanced Study (Ubias). La ICA reúne a investigadores jóvenes y séniores para estudiar un único tema, de forma interdisciplinaria, en dos períodos de inmersión en las respectivas sedes de los institutos proponentes.

El IEA organizó la primera edición de la ICA en abril de 2015. En marzo de 2016, le tocó al Instituto para la Investigación Avanzada de la Universidad de Nagoya, de Japón,

recibir a los participantes para dar continuidad a los estudios sobre el tema “Tiempo”, comenzados en São Paulo. Así fue como se creó una nueva plataforma académica que, hasta el presente momento, ha dado lugar a otras tres ediciones: Bielefeld y Jerusalén (2016), con el tema “Dignidad humana”, y Birmingham y Singapur (2018-2019), que trató de “Leyes: rigidez y dinámica”. La cuarta edición, que está en curso, le corresponde al Instituto de Estudios Avanzados Transdisciplinarios (IEAT) de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), en la ciudad de Belo Horizonte, y a Red Francesa de Institutos de Estudios Avanzados (Réseau Français des Instituts d’Études Avancées – RFIEA), con sede en París, que abordan el tema “Inteligencia e inteligencia artificial”.

El programa Líderes en Arte, Cultura y Ciencia sigue los estándares adoptados por la Cátedra José Bonifácio, instalada en la USP en 2013. Cada año tiene como titular a un exponente del mundo artístico, cultural, político, social, económico, científico o académico que debe orientar las actividades de la cátedra durante su titularidad.

El primer titular (2016/2017) fue Sérgio Paulo Rouanet, filósofo, científico político, diplomático y ensayista, exsecretario nacional de Cultura y autor del proyecto de ley de incentivo a la cultura que lleva su nombre. El segundo titular (2017/2018) fue Ricardo Ohtake, arquitecto, diseñador gráfico y gestor cultural, director del Instituto Tomie Ohtake, exsecretario de Cultura del Estado de São Paulo y exdirector del Centro Cultural São Paulo, del Museo de la Imagen y del Sonido y de la Cinemateca Brasileña. La tercera titular (2018/2019) fue Eliana Sousa Silva, activista

social, cultural y educacional, directora fundadora de la Asociación Redes de Desarrollo de Maré (Associação Redes de Desenvolvimento da Maré), entidad que actúa en las áreas de desarrollo territorial, educación, arte y cultura, derecho a la seguridad pública y acceso a la justicia, identidades, memoria y comunicación. La cuarta titularidad (2019/2020) reunió, excepcionalmente, a dos catedráticos: Paulo Herkenhoff, crítico, comisario e historiador de arte, exdirector del Museo de Arte de Rio (MAR) y del Museo de Bellas Artes de Rio de Janeiro, y Helena Nader, biomédica y profesora titular en la Universidad Federal de São Paulo (Unifesp), que compagina actividades como docente y científica y trabaja como administradora académica, dirigente de entidades científicas y asesora de agencias de apoyo a la investigación.

En 2020 comenzó el segundo quinquenio de la cátedra dándose continuidad a la asociación entre el IEA-USP e Itaú Cultural por otros cinco años. Para inaugurar ese nuevo ciclo, tuvimos la honra de contar con la titularidad del antropólogo cultural Néstor García Canclini, primer extranjero que ocupa la cátedra. García Canclini nació en La Plata, Argentina, en 1939, y reside en México desde 1976, donde es investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores y profesor investigador del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, de Ciudad de México.

Para su titularidad en la cátedra, García Canclini propuso desarrollar el proyecto “La Institucionalidad de la Cultura en el Contexto Actual de Cambios Socioculturales” con la intención de discutir los procesos

de institucionalización cultural ante algunas transformaciones actuales: el debilitamiento de las instituciones culturales públicas y privadas durante la crisis neoliberal y la prevalencia de las aplicaciones digitales sobre las instituciones; las trayectorias de los movimientos independientes con relación a la reconfiguración de los mercados culturales y de los hábitos de públicos y usuarios; la “des-ciudadanización” de la política partidaria y los cambios socioculturales en la formación de lo público; y el ejercicio de los derechos humanos bajo los controles tecnológicos, las nuevas resistencias y formas alternativas de organización social.

Para acompañarlo en este proceso, se seleccionó a dos investigadores de posdoctorado –Juan Ignacio Brizuela y Sharine Machado Cabral Melo– que presentaron proyectos de investigación en línea con la propuesta del titular, lo que permitió adensar la investigación y ampliarla más allá de lo que ocurre en Brasil para abarcar otros países latinoamericanos. La investigación conducida por Juan Brizuela trata de la cultura pública efectivamente institucionalizada en las últimas décadas en Brasil, Argentina y México a partir del programa Puntos de Cultura y del movimiento Cultura Viva Comunitaria. Por su parte, la investigación de Sharine Melo trata de acciones en red articuladas por artistas, profesionales de la cultura y otros miembros de la sociedad civil brasileña que dieron como resultado la elaboración e implementación de la Ley de Emergencia Cultural Aldir Blanc (Ley n° 14.017, de 29 de junio de 2020).

El Cuaderno de Investigación n°. 1 – La Institucionalidad de la Cultura y los Cam-

bios Socioculturales, presentado en julio de 2021, trajo contenidos de la solemnidad virtual de la asunción del cargo de García Canclini, como su conferencia titulada “Las Instituciones Fuera de Lugar”, además del saludo realizado por Teixeira Coelho, profesor emérito de la Universidad de São Paulo, y del trílogo “Instituciones o plataformas: proyecto y acontecimientos” que también contó con la presencia de la antropóloga social Carla Pinochet Cobos, de la Universidad Alberto Hurtado, de Chile. Asimismo, incluyó un texto elaborado por los dos investigadores de posdoctorado para ubicar las investigaciones en desarrollo.

Este segundo cuaderno presenta progresos de las investigaciones y anuncia algunos “hallazgos” del estudio, tales como la existencia de conexiones entre el proceso de elaboración y sanción de la Ley Aldir Blanc en Brasil y la construcción de redes impulsada por los puntos de cultura, con sus repercusiones en varios países de América Latina.

Les invitamos a tod@s a acompañar esta instigadora investigación que, con toda seguridad, contribuirá a la reflexión sobre la cuestión de la institucionalidad de la cultura ante los cambios socioculturales actuales. ¡Disfruten de la lectura!

Liliana Sousa e Silva, coordinadora ejecutiva, y *Martin Grossmann*, coordinador académico de la Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	02
POLÍTICAS CULTURALES, INSTITUCIONES, CREADORES Y COMUNIDADES CULTURALES	07
LA ENÉRGICA Y ANCHA MELODÍA DEL ACONTECIMIENTO: RELATOS SOBRE LA LEY ALDIR BLANC	12
EMERGENCIA CULTURAL EN EL AGRESTE BAIANO	44
EPÍLOGO: LOS PUNTOS DE CULTURA EN AMÉRICA LATINA	73

AUTORES

Néstor García Canclini

Profesor investigador en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Sharine Machado C Melo

Administradora cultural en Funarte São Paulo, doctora en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo – PUC/SP e investigadora de posdoctorado de la Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia – IEA/USP.

Juan Ignacio Brizuela

Doctor por el Programa Multidisciplinar de Posgrado en Cultura y Sociedad en el Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias Prof. Milton Santos – IHAC de la Universidad Federal de Bahia – UFBA. Investigador de posdoctorado de la Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia – IEA/USP.

POLÍTICAS CULTURALES: INSTITUCIONES, CREADORES Y COMUNIDADES CULTURALES

Néstor García Canclini

Clifford Geertz (2003, p. 262-263) afirma que la política no son golpes y constituciones, sino una de las principales arenas donde la cultura –estructuras de significados por medio de los cuales los hombres dan forma a su experiencia– se desarrolla públicamente. Para el antropólogo, los procesos políticos son siempre más amplios y profundos que las instituciones que los regulan. Geertz también remite a una especie de conocimiento tácito, pero difícil de ser demostrado: los modos como la política de un país refleja su cultura. Parafraseando al autor: ¿dónde más podría existir política brasileña sino en Brasil? Sin embargo, ¿qué decir cuando la cuestión se invierte y el objeto de la política pasa a ser, justamente, ese campo informe y contradictorio llamado cultura? En los años 1980, época de redemocratización en Brasil

y en muchos países latinoamericanos –pero también de avances del capitalismo neoliberal–, cultura y política parecían adversarias en diversos aspectos (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 13). Aun así, en esa época ya emergían muchas cuestiones que hoy se manifiestan como cruciales. En los años 1990 y 2000, lo que antes era visto como obstáculo a la economía y la modernización se convirtió, en discursos de la UNESCO y de gobiernos nacionales, en un motor para el desarrollo. Términos de origen neoliberal, como economía creativa, emprendedores y cadena productiva de las artes, disputaban espacio con nociones de economía solidaria o democracia cultural.

La afirmación de Geertz acerca de que la política no sucede solo en golpes y constituciones adquiere otro sentido en los años

recientes, a escala latinoamericana, cuando vemos la fuerza adquirida por movimientos culturales y otros de la sociedad civil –feministas, indígenas, afroamericanos, ecologistas y urbanos– que dinamizan la vida política insuficientemente representada por los partidos. Argentina, Brasil, Colombia, México y Perú atestiguan esta reconfiguración que tiene componentes culturales en el núcleo de las movilizaciones –reivindicaciones étnicas, de género, músicas y estéticas visuales y performativas innovadoras. Las movilizaciones chilenas son, quizá, el ejemplo más elocuente de este carácter político y cultural, y a la vez evidencian que la activación transformadora puede llegar a replantear lo que se había instalado como “normalidad” institucional al llegar al cambio de la Constitución con una amplia mayoría en favor de un programa democrático y participativo.

Si el pensamiento moderno concretaba el ejercicio de la política en los estados, las últimas décadas ponen de manifiesto el papel fundamental de otros actores sociales, como asociaciones privadas, grupos culturales comunitarios y empresas multinacionales. Así, los debates sobre las políticas para la cultura y las artes adquirieron nuevas dimensiones al incluir las interacciones entre gobiernos, grupos sociales e instituciones que tradicionalmente no intervenían en el área (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 19). Nuevas indagaciones surgen cuando la comunicación digital avanza y penetra una parte significativa del tejido social. El acceso expandido a las herramientas de producción y difusión de contenidos convive con el poder creciente de las grandes corporaciones, con la formación de burbujas sociales y con

la proliferación de noticias falsas y desinformación. En ese enredo de transformaciones socioculturales, cada vez más veloces, ¿qué se entiende por institucionalización de la cultura?, ¿solamente las acciones de los gobiernos locales y nacionales o procesos más amplios de participación social?, ¿serían los canales de YouTube y las salas de Zoom instituciones culturales tan legítimas como los museos, los teatros y los cines? (GARCÍA CANCLINI, 2021), ¿quiénes acceden a esas instituciones, qué desigualdades persisten y cuáles nuevas irrumpen en nuestras sociedades? Estos factores apuntan hacia nuevas formas de vivir y ejercer la ciudadanía.

En los últimos años, Brasil, al igual que otros países latinoamericanos, vivió de un modo muy intenso las paradojas entre política, cultura y procesos de institucionalización. En mayo de 2016, luego del *impeachment* de la entonces presidenta Dilma Rousseff, el Ministerio de Cultura (MinC), creado en 1985, fue extinguido por segunda vez en el país (un hecho semejante ya había sucedido entre 1990 y 1992, durante el gobierno de Fernando Collor de Mello). Sin embargo, transcurridos diez días se revisó la decisión, en gran parte cediendo a la demanda de movimientos culturales que ocuparon los edificios del organismo federal en diversas ciudades de Brasil. Ese episodio es ilustrativo de una situación de profunda crisis institucional de la cual emerge un proceso social que contribuye, quizá, no solo a mantener su jerarquía ministerial. Los cambios no se manifiestan en una sola dirección. Tras la elección de Jair Bolsonaro a la Presidencia de la República, el Ministerio de Cultura fue nuevamente transformado en Secretaría Es-

pecial, vinculado ahora al Ministerio de Turismo. Sin embargo, debates sobre el Sistema Nacional de Cultura y otras acciones institucionales ganaron fuerza impulsadas, en gran parte, por los impactos de la pandemia de COVID-19 en el sector y por la movilización de la sociedad civil y grupos comunitarios.

Otro proceso cargado de avances y retrocesos institucionales es la trayectoria del programa Cultura Viva y de la política de Puntos de Cultura. Como iniciativa cultural desarrollada en Brasil a partir de 2004, el programa Cultura Viva es una acción pública de arte, educación y ciudadanía focalizada en las organizaciones socioculturales de base comunitaria. Esta política cultural tiene como uno de sus ejes estructurales los Puntos de Cultura, y fue territorializada en diversos países del continente como Perú, Paraguay, Chile, Colombia, El Salvador, Costa Rica, Argentina y Uruguay. Justamente en mayo de 2016, en el mismo día en que el gobierno interino de Michel Temer extinguió el MinC, el funcionario entonces responsable de los Puntos de Cultura publicaba, en el Diario Oficial de la Unión (DOU), una Instrucción Normativa sobre la desburocratización y la participación en la Política Nacional de Cultura Viva, vigente por ley desde 2014 (Ley 13.018, de 22 de julio de 2014).

Las paradojas y contradicciones en el campo de la cultura se acentuaron a raíz de la emergencia sanitaria causada por la pandemia de COVID-19 que, en Brasil y en otros países, se agravó a partir de marzo de 2020. Por un lado, los sectores artísticos y culturales fueron de los más afectados por la crisis económica y por el cierre de espacios culturales, así como por las medidas o recomen-

daciones de distancia social y restricciones a la circulación de público, necesarias para el control de las transmisiones virales. Por otro, el acceso a ciertas obras de arte, especialmente en formato audiovisual, se intensificó durante los períodos de cuarentena y teletrabajo.

El auxilio público a sectores culturales y artísticos fue implementado en diversos países del mundo, entre ellos Francia, Inglaterra, España, Argentina, Uruguay y Brasil. A pesar de ello, estas acciones no han sido suficientes para evitar que muchas instituciones cancelen sus actividades o los profesionales enfrenten el desempleo y dificultades sociales, incluso de supervivencia. Las desigualdades se profundizaron al mismo tiempo que más personas tenían acceso a actividades artísticas y culturales por medio de diversas pantallas de celulares, *tablets*, *smart tv* y computadoras conectadas a internet.

En algunos países, como México, en los últimos cinco años se vivió la paradoja de que el Consejo Nacional de Arte y Cultura ascendió a Secretaría de Cultura (equivalente a Ministerio) y se aumentaron atribuciones autónomas a este organismo, pero desde entonces se redujo su presupuesto –primero durante la presidencia de Enrique Peña Nieto y luego en la actual de Andrés Manuel López Obrador. La actividad de museos, centros culturales, teatros y programas de cultura comunitaria se restringió en el período de pandemia y eso disminuyó severamente los ingresos, como los provenientes de taquilla, por citar un ejemplo. Son muy pocos los programas de ayuda a artistas, trabajadores culturales e instituciones y grupos independientes desarrollados en este tiempo. Ana-

lizaremos estas dificultades y el trabajo de movimientos críticos en la próxima entrega de resultados de la investigación.

Estas reflexiones dan continuidad a la investigación general sobre la institucionalidad de la cultura y los cambios socioculturales que registramos en el Cuaderno de Investigación N.1 (GARCÍA CANCLINI *et al*, 2021). Desde septiembre de 2020, cuando arrancó el actual período de la Cátedra Olavo Setubal, en la USP, con proyección latinoamericana, buscamos situar la emergencia cultural en Brasil en comparación con la de otros países de la región. Venimos realizándolo mediante el análisis de datos cuantitativos, entrevistas y observaciones de campo. El Cuaderno n. 2 presenta resultados parciales de esta etapa de la investigación realizada por Néstor García Canclini y por los investigadores de posdoctorado Sharine Melo y Juan Brizuela. El tema general, es decir, los procesos de transformación de la cultura y de las comunicaciones contemporáneas, con especial atención a las relaciones y a los desacuerdos entre la desinstitucionalización del sector y las trayectorias de los movimientos sociales, se desdobra en dos investigaciones interdependientes.

En “La enérgica y ancha melodía del acontecimiento”, Sharine Melo investiga el movimiento social que dio origen a la Ley Aldir Blanc (Ley n° 14.017, de 29 de junio de 2020) que dispone sobre acciones

de emergencia para el sector cultural a ser adoptadas durante el período de calamidad pública provocada por la pandemia de COVID-19. El estudio se llevó a cabo principalmente mediante entrevistas realizadas con activistas, gestores, artistas y profesionales de la cultura que se articularon en red en pro de la aprobación e implementación de la ley, además de conversar con beneficiarios del programa. Por su parte, en “Emergencia cultural en el agreste baiano”¹, Juan Brizuela destaca la dimensión territorial de los procesos de institucionalización cultural, con especial atención al programa Cultura Viva y a los Puntos de Cultura, en municipios del interior de Bahia. Partiendo de entrevistas realizadas con actores locales, en este texto se abordan cuestiones relacionadas con el territorio, disputas sociales y religiosas, además de la relación entre los centros y las periferias, los interiores y las metrópolis, en la geopolítica cultural brasileña.

Finalizamos las ponderaciones de este cuaderno con el Epílogo: “Los Puntos de Cultura en América Latina”. Estas consideraciones, sumadas a las investigaciones sobre la Ley Aldir Blanc y la emergencia cultural en el agreste baiano, apuntan hacia procesos de sedimentación transnacional de instituciones, frágiles y potentes al mismo tiempo, dirigidos a organizaciones comunitarias y a la búsqueda por derechos culturales y ciudadanía.

1. Situado en los interiores de la región Nordeste de Brasil.

Referencias bibliográficas

BRASIL, República Federativa do. LEI nº. 13.018/2014, 22 jul.

BRASIL, República Federativa do. LEI nº. 14.017/2020, 29 jun.

GARCÍA CANCLINI, N. Introducción. Políticas Culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI, N. (ed.). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1990 [1987].

_____. Las instituciones fuera de lugar. In: GARCÍA CANCLINI, N. (coord.); MELO, S.; BRIZUELA, J. I.; SILVA, L. (org.). *Cuadernos de Investigación N.1 - La institucionalidad de la cultura y los cambios socioculturales*. São Paulo: Editora Amavisse, julio/2021. p. 15-26.”

GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. 12ª Reimp. Barcelona: Gedisa, 2003.

LA ENÉRGICA Y ANCHA MELODÍA DEL ACONTECIMIENTO: RELATOS SOBRE LA LEY ALDIR BLANC

Sharine Machado C. Melo

Introducción

Esta investigación nace de algo asombroso: en pleno estado de emergencia, un gobierno de corte conservador hace la mayor inversión de la historia de las políticas culturales brasileñas en un programa de ayuda a artistas y trabajadores de la cultura. Sancionada en junio de 2020, la Ley Federal n.º. 14.017/2020, bautizada como Ley Aldir Blanc², destinó tres mil millones de reales, provenientes del Fondo Nacional de Cultura (FNC)³, al sector más

afectado por la crisis social y económica resultante de la pandemia de COVID-19. El mecanismo prevé que los recursos se inviertan en ingresos de emergencia para trabajadores de la cultura; subsidios para el mantenimiento de espacios artísticos y culturales; convocatorias y llamamientos públicos, premios y otras acciones relacionadas.

Esta ley también es descentralizada: entre septiembre y noviembre de 2020, el Gobierno federal transfirió 1.500 millones de reales a las unidades federativas y casi 1.400 millones a los municipios de todo el país⁴.

2. Letrista, compositor y cronista brasileño, fallecido en 2020 a consecuencia de complicaciones provocadas por la COVID-19.

3. Creado en 1986 con el nombre de Fondo de Promoción Cultural, tiene el objetivo de captar y destinar recursos para proyectos artísticos y culturales en ámbito federal. En 1991, pasó a integrar el Programa Nacional de Cultura (PRONAC) y, en 2012, el Sistema Nacional de Cultura (SNC). Su presupuesto se compone principalmente de recursos del Tesoro Nacional, donaciones y saldos no ejecutados de ejercicios anteriores. El FNC es de naturaleza discrecional. La asignación de los recursos la decide una comisión a partir de propuestas

presentadas por órganos del gobierno, entidades federativas y sociedad civil.

4. El 20 de junio de 2021, 1,00 real, moneda brasileña, equivale a 0,20 dólares americanos, aproximadamente. Por tanto, la Ley Aldir Blanc invirtió cerca de 59 millones de dólares en actividades artísticas y culturales en 2020 y 2021. A efectos de comparación, el mayor presupuesto del Ministerio de Cultura giró

Según datos oficiales, un 75,84% de las 5.570 ciudades brasileñas recibieron los recursos, lo que representa casi el doble de las adhesiones al Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁵ entre 2012 y 2021. A finales de 2020, el saldo no utilizado por los municipios retornó a los estados y, en 2021, el movimiento consiguió prorrogar por un año la ejecución de esta ley que ya ha generado más de 400 mil puestos de trabajo (BRASIL, s.d.). La Ley Aldir Blanc viene desplegándose en planes de cultura de estados y municipios pequeños, medianos y grandes, activando foros, articulaciones en red y movimientos sociales de la periferia y de los centros brasileños. Durante las fases de creación e implementación del programa se relataron muchos problemas: burocracia, falta de interés de los gestores públicos, plazos exiguos y dificultades de acceso. Sin embargo, es importante resaltar los progresos –si no prácticos, por lo menos teóricos– que determinaron su concepción: universalidad, descentralización y emergencia. Estos fueron los tres principios a partir de los cuales un número significativo de artistas y trabajadores de la cultura recibió recursos públicos, ya sea como ingreso mensual o como apoyo a proyectos y espacios culturales.

La sorpresa es aún mayor cuando nos damos cuenta de que la Aldir Blanc no la crea-

alrededor de 4.600 millones de reales en 2013. Sin embargo, ese monto se repartió entre todas las unidades del Sistema Federal de Cultura y no se destinó a un programa específico.

5. La Ley Aldir Blanc incentivó el debate sobre el Sistema Nacional de Cultura (SNC), integrado por foros, conferencias y planes de cultura locales. Incorporado a la Constitución Federal en 2012 e inspirado en el Sistema Único de Salud (SUS), el SNC prevé acciones conjuntas entre Gobierno federal, estados, municipios y sociedad civil de cara a la implementación de políticas públicas para la cultura y las artes. En función de la escasez de trasposos de asignaciones federales, la adhesión de los municipios al referido sistema viene disminuyendo a lo largo de los últimos años.

ron solamente gestores públicos, sino miles de artistas, técnicos, activistas culturales e investigadores que se reunieron por videoconferencia, se mantuvieron presentes en las redes virtuales –desviándose de las noticias falsas y de las burbujas sociales– y ejercieron presión sobre el Congreso para que se aprobase el mecanismo de fomento a la cultura y las artes. ¿Qué impulsa esas acciones? ¿Será que son solamente las necesidades materiales de una clase económica profundamente afectada por la crisis o algún arrebató utópico? ¿Qué reúne a tantos artistas y profesionales de la cultura en ese movimiento que vislumbra la posibilidad de participación social y de cambio en los rumbos de las políticas para el sector? ¿Qué activa el deseo colectivo de defender y transformar las instituciones?

La entrevista a fondo fue la metodología elegida para acercarnos a esos temas. De momento, veintitrés personas⁶, habitantes de los estados de Bahia, Distrito Federal, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo y Tocantins, han dado sus testimonios. Se ha escuchado a activistas, gestores públicos, consejeros de cultura, artistas, técnicos y beneficiarios del programa. La selección de los participantes obedeció al concepto de red (network) propuesto en los años 1980 por algunos sociólogos, entre ellos Barry Wellman (1988). En vez de una supuesta cohesión generada por la proximidad geográfica o por relaciones de amistad, ocupación y parentesco, los autores percibían –incluso antes de la creciente virtualización en el siglo XXI– que el tejido social también puede componerse de co-

6. Por tratarse de una presentación parcial de los resultados de la investigación, en este texto no se han incluido algunas entrevistas que están en proceso de transcripción y edición.

munidades personales, muchas veces dispersas y matizadas por intereses afectivos, profesionales, políticos y otros. Lo que hace que una red sea más o menos densa es la fuerza de los lazos entre sus socios. Esa configuración rizomática, pero consistente, fue una de las razones del alcance y la efectividad del movimiento en pro de la Ley Aldir Blanc que congregó a personas de diferentes regiones de un país continental y con condiciones profundamente desiguales.

Con este planteamiento en mente, se realizó una primera entrevista para sondear al gestor y activista cultural Célio Turino, uno de los principales articuladores del programa. A partir de esa primera charla, se mapeó a actores e instituciones que participaron activamente en su formulación e implementación: puntos de cultura, colectivos de lenguajes artísticos, asociaciones de productores y foros de gestores de estados y municipios. A continuación, se compararon los principales nombres mencionados por los entrevistados y se cotejaron con datos obtenidos en observación de campo (mediante aplicaciones para compartir videos, redes sociales y sitios web de noticias), teniendo en cuenta los siguientes factores, entre otros: agentes asiduos en reuniones y conferencias virtuales, gestores actuantes en la creación de la ley o autores que se dedican al tema.

También se tuvieron en cuenta cuestiones de diversidad geográfica, de género y socio raciales a la hora de elegir a los participantes, aparte de las posibilidades de entrar en contacto y su disponibilidad para participar en las entrevistas. Los principales aspectos tratados en las conversaciones con gestores, consejeros y activistas fueron: los movimientos sociales que engendraron la ley, los factores que dificultaron o facilitaron su creación e implementación, la adhesión de la sociedad civil, la importancia del Sistema Nacional de Cultura, fuentes de financiamiento público y privado e impresiones sobre las instituciones artísticas y culturales. En un segundo momento entramos en contacto con beneficiarios o potenciales beneficiarios del programa y con profesionales técnicos que actúan en la producción de espectáculos de artes escénicas, *shows* musicales y exposiciones de artes visuales. En estos casos, durante la conversación se dio prioridad a aspectos de la cultura y del modo de vida de los entrevistados, su producción artística, las dificultades enfrentadas para acceder a la Ley Aldir Blanc y los beneficios que aportó.

La distancia social utilizada como medida de contención de la pandemia impidió la realización de entrevistas presenciales,

Entrevistados	Principales grupos, colectivos, instituciones y programas citados	Principales personas citadas	Cruce de información	Contacto para entrevista
Célio Turino	Congreso Nacional	Jandira Feghali	Citada también por Marcelo das Histórias, Gabriel Portela, Xaú Peixoto y Valquíria Volpato	Contacto para entrevista por e-mail.
		Rodrigo Maia		Sin contacto para entrevista.
		Benedita da Silva	Citada también por Xaú Peixoto y Valquíria Volpato	Entrevista realizada con su asesora.
	Artistas	Zélia Duncan		Sin contacto para entrevista.
	Puntos de Cultura	Marcelo das Histórias	Citado también por Cícero Belém y Xaú Peixoto	Entrevista realizada.

Figura 1. Ejemplo de cotejo de datos para elegir a los entrevistados del estudio

pero las aplicaciones de videoconferencia permitieron entablar contacto con personas de diferentes regiones brasileñas. A pesar de la virtualización del estudio, el sentido geográfico no se perdió sino que se integró a las redes y puso de manifiesto muchas especificidades locales. La situación es común al objeto de estudio: aunque esté anclada en movimientos territoriales, la articulación en favor de la ley solo fue posible gracias al uso de tecnologías digitales para hacer encuentros, compartir información, difundir material educativo, hacer entrenamientos y otras acciones. Computadoras, *tablets* y celulares también son el soporte de muchas obras contempladas, lo cual, en cierta medida, instiga la renovación estética. Siendo así, el ambiente virtual tiene una doble implicación y constituye, al mismo tiempo, el objeto y la metodología del estudio.

La articulación por la Ley Aldir Blanc no puede reducirse a cuestiones tecnológicas ni a meandros legales. Si el movimiento pretende gozar de institucionalidad –incorporada, entre otros, en los elementos del Sistema Nacional de Cultura–, también hace resonar voces simultáneas y, a veces, discrepantes. En este punto converge gran parte del interés por el tema: ¿las acciones no podrían ser ejemplos contundentes de algunas de las formas de pensar y ejercer la ciudadanía que se destacan en la sociedad actual? A veces son intensas, dispersas y veloces (como las ocupaciones en Wall Street, en 2011); a veces son más objetivas y estratégicas (como las presiones por derechos de grupos minoritarios). Otra característica que parece atravesar muchos movimientos contemporáneos es del orden de aquello a lo que Deleuze y Guattari (2015, p. 119) llaman “acontecimiento”: “un estado inestable que abre un nuevo campo de posibles” o un

“fenómeno de videncia, como si una sociedad viera de repente lo que tenía de intolerable y vislumbrase también la posibilidad de algo diferente”. ¿Será esta la chispa que iluminó la histórica insuficiencia de las políticas para la cultura y las artes en Brasil en medio de una crisis sanitaria y social sin precedentes?

Sin embargo, fueron las ideas de otro filósofo del acontecimiento las que más inspiraron el estudio. Conocido por estudiar las relaciones de poder, Foucault (2011, p. 165) dirigió su último curso, *La valentía de la verdad*, a luchar contra todo lo que nos impide vivir como un ejercicio de invención o libertad –y no como mero resultado de fuerzas externas. Su objeto de investigación fue el cinismo, corriente filosófica que surgió en la Grecia Antigua y se perpetuó a lo largo de los siglos. Según Foucault, los cínicos buscan cambios tanto en la conducta de los individuos como en la configuración general del mundo, y el arte sería uno de los principales vehículos de esa doctrina, tanto por el modo de vida transgresor que condiciona la obra de algunos artistas –especialmente los de los movimientos modernos– como por el rechazo a “normas sociales”, “valores” y “cánones estéticos”. El autor no se refiere al problema tantas veces falseado sobre las relaciones complacientes en algunas ocasiones y transgresoras en otras entre artistas e instituciones. Lo que el filósofo sugiere, el año de su muerte, es el interés sin precedentes por la vida que trasparece en el arte y en el activismo social.

Al estudiar movimientos sociales en red, Drica Guzzi (2019) establece una relación entre las investigaciones de Foucault y una ética que articula la invención de sí y la acción sobre el mundo: una especie de diseminación o contagio capaz de crear cuer-

pos colectivos que expresan las relaciones de fuerza de una época. Por cierto, el debate sobre los dominios del arte y la cultura también se expandió con la Ley Aldir Blanc. A museos, teatros y galerías se unieron aldeas indígenas y comunidades *quilombolas*; a obras de artes visuales y espectáculos de artes escénicas se sumaron tradiciones regionales, culturas alimentarias y otras esferas que reivindican su posición política y estética desafiando límites institucionales. A fin de cuentas, ¿qué anhelos de participación social y transformación dejan entrever esos procesos híbridos?

“la percepción” de “otras posibilidades de existencia que hacen necesaria la divergencia”. García Canclini se refiere a una “disposición estética” que, “consciente de que el arte no es autónomo, sabe que la posibilidad de abrirse a lo nuevo, captarlo o dejarlo escapar” está unida a prácticas “que operan en medio de condiciones desiguales”. Aunque no supriman como por arte de magia hábitos y estructuras convencionales, de los oficios y los lenguajes, esas prácticas pueden hacer de “entrenamiento” para que recuperemos nuestra capacidad de hablar y hacer.

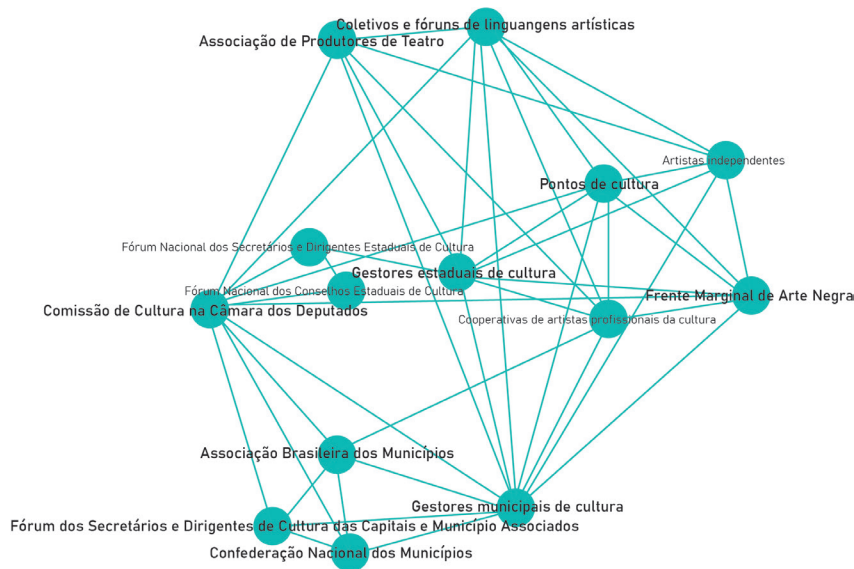


Figura 2. Red de instituciones involucradas en la creación de la Ley Aldir Blanc

Fuente: elaborado por la autora con la aplicación Gephi a partir de datos obtenidos por medio de observación de campo y entrevistas.

Hace algunos años, García Canclini (2012, p. 28, 227, 246) ya advertía que nos habíamos alejado de los “tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar el mundo”. Según él, “el arte ahora trabaja siguiendo el rastro de lo ingobernable”. No obstante, si son incapaces de actuar plenamente por la transformación social, la cultura y el arte todavía conservan una característica singular: trabajan ante la inminencia, entendida no como “un estado místico de contemplación de lo inefable”, sino como una “disposición dinámica y crítica”, como

Pocos movimientos sociales en la historia reciente de Brasil fueron capaces de convocar tantas fuerzas como el que culminó en la Ley Aldir Blanc. ¿Será que ese mérito no estaría, a un mismo tiempo, en la percepción de algo intolerable y en la apertura –bajo condiciones diversas– a lo que puede esperarnos? En su articulación están presentes: el súbito deseo de cambio en medio de una amenaza global; la integración de múltiples intereses por un propósito común; y, sobre todo, el encuentro con la pluralidad de modos de vida, pero sin reducirlos a un relato único. Pero la novedad

tal vez radique en la inteligencia política de sus principales agentes: si se utilizan técnicas de articulación en red, también se recurre a un conocimiento consistente sobre las políticas culturales y la legislación brasileña, acumulado por movimientos sociales que se están consolidando en el país desde hace décadas.

Aun habiendo sido coordinada de modo eficiente, la articulación por la Aldir Blanc no deja de ser el resultado de una profusión de relatos, sentidos y afectos que convergen en un gran acontecimiento. ¿Cómo organizarlos? En su “Prefacio Interesantísimo” a la obra *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade (1987, p. 70) –que supo escuchar las voces disonantes de su tiempo como pocos– afirma que las “palabras no se funden como sonidos sino que se barajan, se vuelven incomprensibles”. Más adelante, el autor de *Macunaíma* responde por adelantado a quienes por ventura no admitan su teoría:

Si por acaso ya tuviste en la vida un acontecimiento fuerte, imprevisto (claro que lo tuviste, naturalmente), acuérdate del tumulto desordenado de las muchas ideas que confundieron tu cerebro en ese momento. Esas ideas, reducidas al mínimo telegráfico de la palabra, no se continuaban porque no formaban parte de ninguna frase, no tenían respuesta, solución, continuidad, resonaban, se amontonaban, se superponían. Sin conexión, sin concordancia aparente –aun siendo fruto del mismo acontecimiento– formaban, por la sucesión rapidísima, verdaderas simultaneidades, verdaderas armonías que seguían la melodía enérgica y ancha del acontecimiento. (ANDRADE, 1987, p. 70-71)

Teniendo en mente el “tumulto desordenado de las muchas ideas” que componen la Aldir Blanc, el único método que en-

contramos fue la recopilación y montaje de fragmentos para presentar algunos resultados, aunque parciales, de la investigación. Sin embargo, como dice el poeta, “existe un orden en la furia desencadenada de los elementos” (ANDRADE, 1987 p. 66). García Canclini (2012, p. 120) está de acuerdo: “la configuración abierta del objeto no permite decir lo que quiera que sea a su respecto”. “Existen contextos y actores precisos que intervienen en la construcción del sentido”, completa. El antropólogo resalta que la novedad en los debates teóricos ha recaído no sobre la “verdad” de lo que los investigadores dicen, ni tampoco sobre las implicaciones políticas de los estudios realizados, sino principalmente sobre las condiciones de producción y comunicación del saber, sobre sus mediaciones textuales e institucionales. Lo que un investigador declara haber encontrado en campo está condicionado por lo que se haya dicho previamente sobre el tema, por las relaciones establecidas con el grupo estudiado y por la comunidad académica. De este modo, el trabajo adquiere cuerpo cuando incluye interacciones, ilumina fracturas, contradicciones, aspectos inexplicados y varias perspectivas intentando recrear la multiplicidad, ofreciendo la pluralidad de manifestaciones encontradas, transcribiendo diálogos y reproduciendo el carácter dialógico de la construcción de interpretaciones (GARCÍA CANCLINI, 2004).

En un comentario al proceso de redacción de la obra *A queda do céu*, escrita en colaboración con el chamán yanomami Davi Kopenawa, el antropólogo francés Bruce Albert (2015, p. 540-541) sugiere que, al usar entrevistas y otros métodos etnográficos, el investigador se encuentra ante “un vasto y profuso pretexto oral, al mismo tiempo mul-

tifragmentado y proteiforme, producido en el conjunto de un diálogo”. “En ese inmenso y proliferante archipiélago de narrativas”, sigue Albert, el autor debe “buscar una coherencia y hacer surgir una voz escrita”. Esos fueron algunos de los principios que condujeron este texto. Los participantes se van presentando a medida que se les cita. Los trechos de las entrevistas se editaron para facilitar la lectura y la fluidez. No siempre se respetó el orden cronológico, y los discursos se agruparon de acuerdo con el tema tratado en cada tópico acompañados por registros visuales, contextualizaciones y pequeñas intervenciones teóricas. Qué duda cabe que hay ausencias y lagunas: al fin y al cabo, ¿cómo se puede captar la totalidad de un acontecimiento? Naturalmente, hay elecciones particulares en el proceso de edición. Pero, por lo menos, esperamos registrar algunas memorias entrecruzadas de un movimiento que fue capaz de abrir un campo de posibilidades en medio de una profunda crisis social.

Lo intolerable

El relato comienza en marzo de 2020, cuando en el país se tomaron las primeras medidas de distancia social para combatir la

pandemia de COVID-19. Se cerraron teatros, museos, cines y centros culturales, se suspendieron presentaciones y festivales y cerca de 870.000 trabajadores de la cultura y las artes, formales e informales, perdieron sus empleos (MOURA, 2020). Según el Observatorio de la Economía Creativa, en abril de 2020, el 79,3% de los profesionales de la cultura cancelaron entre un 50% y un 100% de sus actividades; en mayo, el porcentaje fue del 77,4%. Entre marzo y julio, el 65,8% de las organizaciones redujeron contratos y el 50,2% despidieron a colaboradores. Además, el 71,2% de los individuos y el 77,8% de las organizaciones no tenían reservas financieras para garantizar la subsistencia por más de tres meses. Pero el sector no quedó completamente paralizado: el 45,1% de los individuos y el 42% de las organizaciones desarrollaron nuevos proyectos; un 12% de los individuos y un 18,8% de las organizaciones también invirtieron en nuevas fuentes de ingresos (CANEDO; PAIVA NETO, 2020, p. 13).

El teletrabajo fue una de las posibilidades encontradas para mantener activos sectores económicos. La necesidad de espacios físicos, como teatros y galerías, la materialidad de las obras y la dependencia de equipos técnicos hacen que esa alternativa no sea factible



Figura 3. Mapeo de entrevistados para la investigación

Fuente: elaborado por la autora.

en muchas actividades artísticas y culturales. Aun así, según el Instituto de Investigación Económica Aplicada (IPEA, por sus siglas en portugués), el potencial de teletrabajo en esas áreas es superior que en el resto de la economía: en julio de 2020, el porcentaje de empleados en actividad y ocupación cultural que realizaban teletrabajo era del 22,5%, mientras que tan solo había un 11,2% en actividades y ocupaciones no culturales (GOES, 2020). Esas cuestiones están presentes en los relatos de los entrevistados. Mana y Ronei, técnicos del Complejo Cultural Funarte São Paulo⁷, hablan sobre desempleo, situación profesional, miedo a la contaminación y dificultades de ejercer sus actividades a distancia:

[**Mana**] *Es un trabajo esencialmente presencial, tenemos que estar en el espacio, en el teatro o en una casa de espectáculos. Eso fue imposible para muchos compañeros. Hay varios movimientos y manifestos, como SOS Técnica, de los profesionales de sonido. Ellos quedaron totalmente desamparados. Son pocos los profesionales que optan por un trabajo fijo. La mayoría son autónomos. La gente se preguntaba: “¿qué voy a hacer?, ¿cómo voy a cambiar profesionalmente?”. Los grupos Mulheres do Áudio y SOS Técnica se unieron para conseguir alimentos básicos para ayudar a los compañeros que se habían visto imposibilitados de trabajar. Esto es diferente de los servicios esenciales. No es que la cultura y el arte no sean esenciales, pero en esa fase no pudimos trabajar. Es difícil incluso para los artistas de renombre. Ellos tienen estructura, equipos profesionales y, así y todo, enfrentan dificultades. Así que, ¿qué decir de los que no tienen estructura? Es difícil pasar*

7. Espacio para presentaciones artísticas y culturales de la Fundación Nacional de Artes, órgano federal brasileño.

por esa situación de necesidad, de supervivencia. ¿Cómo puede reinventarse uno en medio del caos?

[**Ronei**] *Quien tuvo la oportunidad de mantenerse teletrabajando y con un sueldo fijo está consiguiendo pagar alquiler, alimentación y transporte e intentando cuidar de la salud mental para no volverse loco por el miedo a contaminarse. Pero el nombre ya lo dice, es teletrabajo, físicamente es imposible. Nosotros dependemos del espacio, de los equipos. Quien no tuvo esa oportunidad está sufriendo con el desempleo. Incluso los autónomos, en situaciones normales, conseguían pagar un alquiler. Ahora hay personas mayores también, no solo jóvenes, personas que llevan muchos años en el área técnica que no consiguen mantenerse y tienen que volver a casa de los padres, a sus pueblos, a casa de un hermano o que acaban buscando estabilidad en otro empleo. Tengo amigos que lograron quedarse donde vivían antes de la pandemia porque empezaron a trabajar de albañil o abrieron una pequeña tienda de dulces. Ya no tienen ninguna perspectiva de trabajar con arte. Hay personas que no disponen de ese tiempo, que se encuentran en una situación urgente y desesperante.*

Sectores de las culturas tradicionales también enfrentan graves dificultades. El Sr. Elias Pires, presidente de União das Comunidades Negras Rurais Quilombolas do Município de Itapecuru-Mirim (UNIQUEITA) y vecino del *quilombo* Santa Rosa dos Pretos, en Maranhão⁸, relata sus preocupaciones:

8. Uno de los estados de la región Nordeste de Brasil en el que se concentra un gran número de *quilombos*: áreas ocupadas por descendientes de personas esclavizadas, actualmente certificadas por el Gobierno federal para permitir el acceso de la población a programas sociales y salvaguardia de la cultura tradicional.

[Sr. Elias Pires] *Las festividades tradicionales se paralizaron. Estamos discutiendo cómo recomenzar cuando esto acabe. El precio de las cosas se disparó de tal manera, esa parte de la alimentación, que superó con creces el presupuesto de las comunidades, de los municipios. Todos están al mismo nivel que el stock. Después de todo esto, todos tendrán que planificar su vida. No sabemos cómo vamos a vivir de ahora en adelante. No solo las comunidades tradicionales, sino todo el pueblo de Brasil. Va a ser un poco difícil rehabilitar a las personas en aquello que dejaron hace un año y medio o dos. No sabemos cuándo se detendrá la pandemia. Esperamos que sea inmediatamente después de la vacunación, que se marche, que deje a la población. Nos preocupa cómo volveremos a celebrar nuestras festividades. Si no las reanudamos después de la pandemia podemos perder las tradiciones. Esa es una de nuestras preocupaciones en la comunidad quilombola. Estamos pidiendo a nuestros santos, patronos de la comunidad, que nos indiquen el camino: ¿qué rumbo vamos a seguir? No queremos perder nuestras tradiciones, eso de ninguna manera. La gente aquí está muerta de ganas de bailar al compás del Tambor de Crioula⁹, pero no podemos. Tenemos la fiesta de San Antonio, de Nuestra Señora Santa Ana, de Nuestra Señora de la Concepción, del Divino Espíritu Santo... Todo está en el aire por ese motivo.*

9. Danza de origen africano que suele realizarse en honor a San Benedicto.



Figura 4. Fiesta en el quilombo Santa Rosa dos Pretos, São Luís (MA), antes de la pandemia de COVID-19

Fuente: foto gentilmente cedida por Elias Pires.



Figura 5. Fiesta en el quilombo Santa Rosa dos Pretos, São Luís (MA), antes de la pandemia de COVID-19

Fuente: foto gentilmente cedida por Elias Pires.



Figura 6. Espacio cultural en el quilombo Santa Rosa dos Pretos, São Luís (MA), con actividades paralizadas en función de la pandemia de COVID-19

Fuente: foto gentilmente cedida por Elias Pires.

La percepción de ruptura histórica o suspensión del curso de las acciones es recurrente en los relatos sobre la manera en que la pandemia de COVID-19 viene afectando al sector artístico y cultural. Pero la emergencia también parece reavivar debates sobre las instituciones y el papel del Estado en el fomento y la protección de la cultura y las artes. Gabriel Portela, secretario municipal adjunto de Cultura de Belo Horizonte, recuerda que la crisis afecta a todo el mundo, lo que, de algún modo, requiere nuevas acciones gubernamentales en el área:

[**Gabriel Portela**] *La pandemia es un hecho histórico. En nuestras generaciones, es inédito vivir algo de este tipo. La pandemia permitió ver al Estado prestando socorro a la sociedad en alguna medida. Ya sea por el auxilio de emergencia o por la ayuda al sector privado, con la suspensión de los contratos CLT (leyes laborales brasileñas), todas esas medidas que el Gobierno realizó abrieron un amplio abanico de posibilidades. Siguiendo ese impulso, los parlamentarios más vinculados a la agenda de la cultura se dieron cuenta de que podrían implementar acciones de emergencia, a ejemplo de otros países que anunciaron medidas mitigadoras del impacto de la pandemia en el área cultural. Uno ve los anuncios del Ministerio de Cultura de Francia. Inglaterra y países que tienen una esencia liberal desde el punto de vista económico y que están llevando a cabo acciones de protección social y económica de la cultura.*

El rescate del Fondo Nacional de Cultura

A raíz de la emergencia surgieron las primeras propuestas para crear un mecanismo federal de auxilio a profesionales de la

cultura y las artes, entre ellos los Proyectos de Ley nº 1089/2020¹⁰ y nº 1075/2020¹¹. El segundo, de Benedita da Silva¹², fue adoptado como propuesta originaria de la Ley Aldir Blanc, con la redacción dada por Jandira Feghali¹³. Antes incluso de la movilización social, lo que hizo posible la creación del programa fue su vinculación al Fondo Nacional de Cultura. Desde que comenzaron las reivindicaciones, el conocimiento sobre gestión pública y la búsqueda por una institucionalidad llaman la atención en el movimiento y hacen de contrapunto a la desinformación propagada por las redes sociales, cierta desconfianza de la sociedad civil con relación a los órganos democráticos y, principalmente, la falta de creencia en la participación política, frecuentemente relacionada con los casos de corrupción e intereses ilícitos. Célio Turino y Gabriel Portela relatan:

[**Célio Turino**] *El 30 de abril nos reunimos con Rodrigo Maia¹⁴ que se comprometió a tratar de la ley en carácter de urgencia. Quien solicitó la reunión fue la diputada federal Perpétua Almeida, del Partido Comunista de Brasil (PCdoB) de Acre, a la que acudieron: Jandira Feghali, la redactora, el diputado federal José Guimarães, del Partido de los Trabajadores (PT) de Ceará, y el diputado federal André Figueiredo, del Partido*

10. Proyecto de los diputados federales José Guimarães, André Figueiredo y Fernanda Melchionna en el que se dispone "sobre la concesión de beneficios de emergencia a los trabajadores del sector cultural".

11. Proyecto de Benedita da Silva en el que se dispone sobre el pago de sueldo mínimo a trabajadores de la cultura.

12. Diputada federal por el Estado de Rio de Janeiro desde 2011.

13. Diputada federal por el Estado de Rio de Janeiro desde 2011.

14. Presidente de la Cámara de los Diputados entre 2016 y 2021.

Democrático Laborista (PDT) de Ceará. Los dos últimos presentaron la primera propuesta de ley que incorporaba el concepto de espacio cultural. Esa ley se adjuntó a la ley propuesta por la diputada Benedita da Silva, que no tenía el concepto de espacio cultural. Era un auxilio para las personas y también dotaba recursos para la realización de convocatorias. Pero no había montos definidos, nada en ese sentido. Además de mí, en la reunión estaban presentes ellos, Zélia Duncan y Rodrigo Maia. En aquel momento me pidieron que calculase cuánto costaría, más o menos. Yo dije que entre 800 y 1.200 millones de reales. A Maia le pareció aceptable, manifestó su concordancia y se comprometió a llevarlo adelante. Buscamos justificaciones para indicar un monto para la votación y nos dimos cuenta de que el saldo contable acumulado en el Fondo Nacional de Cultura desde el siglo pasado estaba en 2.870 millones de reales, así que llegamos a los 3.000 millones¹⁵.

[Gabriel Portela] Un elemento muy inteligente de esta articulación fue entender que no se trataba de un recurso nuevo del Gobierno federal. En realidad, eran saldos no ejecutados

Eso allanó el terreno. Es muy diferente llegar al Gobierno y decir “saca tres mil millones de tu presupuesto” que demostrarle “mira, tú ya tienes ese dinero ahí, ese dinero no se utiliza desde hace años, o sea que vamos a colocarlo en la calle”.¹⁶

De hecho, el presupuesto federal para la cultura viene reduciéndose año tras año, lo que hace que sea notable el monto invertido en la Ley Aldir Blanc. También es significativamente baja la ejecución de los recursos: en media, tan solo un 19% del Fondo Nacional de Cultura ha sido ejecutado en las últimas décadas. Además, la transferencia de partidas del Gobierno federal a estados y municipios no ha sido una práctica regular. A lo largo de los años, el traspaso de fondos se limitó a decisiones discrecionales que varían de acuerdo con los intereses de las sucesivas gestiones. Por eso, la utilización del saldo contable del FNC y la posibilidad de descentralización presupuestaria parecieron ser los vínculos inmediatos entre la Ley Aldir Blanc y el Sistema Nacional de Cultura, cuyos principales pilares son consejos, planes y fondos (federales, de los estados y municipales).

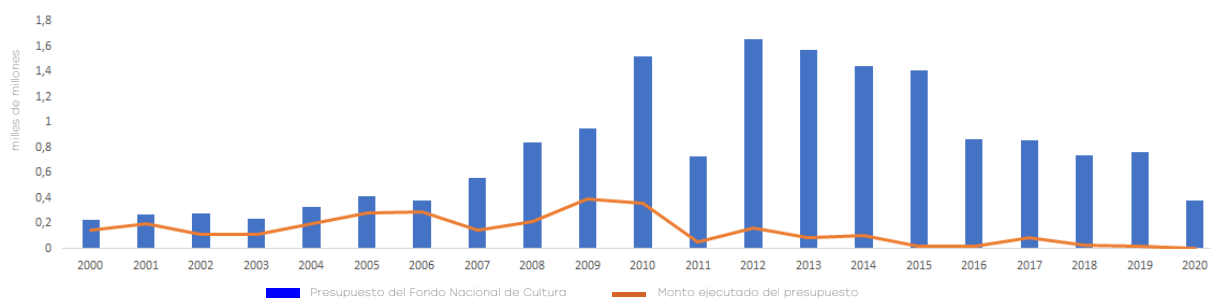


Figura 7. Presupuesto y monto ejecutado del Fondo Nacional de Cultura, de 2000 a 2020, en miles de millones de reales¹⁶. Fuente: Panel del Presupuesto Federal. Disponible en <https://www1.siof.planejamento.gov.br/painelorcamento/>. Visto el 9 de febrero de 2021.

15. Aunque provengan del saldo contable del Fondo Nacional de Cultura, los 3.000 millones de reales destinados a la Ley Aldir Blanc están en el rubro presupuestario de “Enfrentamiento a la COVID-19 (Medida Provisional)”.

16. Selección: Unidad Presupuestaria: 42902 – Fondo Nacional de Cultura, 54902 – Fondo Nacional de Cultura, 55903 – Fondo Nacional de Cultura. Montos actualizados por el IPCA (Índice Nacional de Precios al Consumidor Amplio), acumulado anualmente (2020).

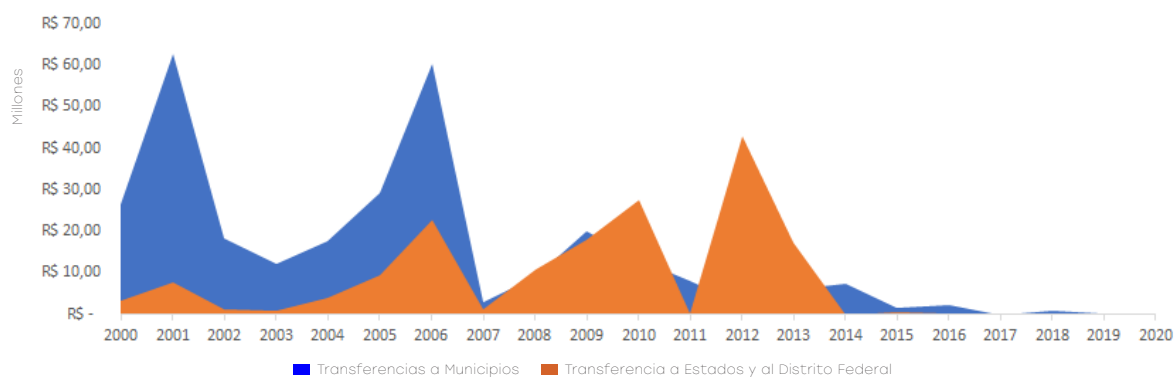


Figura 8. Traspasos del Fondo Nacional de Cultura a municipios y unidades federativas brasileñas entre 2000 y 2020, en millones de reales

Fuente: Panel del Presupuesto Federal. Disponible en <https://www1.siop.planejamento.gov.br/painelorcamento/>. Visto el 9 de febrero de 2021.

Valquíria Volpato, quien en la ocasión era consultora interna de la Secretaría Municipal de Cultura y Turismo de Cachoeiro de Itapemirim (ES), explica:

[Valquíria Volpato] *Con la Ley Aldir Blanc conseguimos un instituto legal que haría que el dinero del Fondo Nacional de Cultura llegase por primera vez haciendo uso del Sistema Nacional de Cultura. ¡Sería fantástico! Nuestro Sistema es un sueño de algunos años. Pretendíamos alcanzar un equilibrio entre consejos, planes de cultura de municipios y estados, el Plan Nacional y los fondos. Los fondos son receptáculos, embudos captadores de recursos que, una vez dentro de los cofres públicos, se reparten por medio de convocatorias. El traspaso fondo a fondo, la movilización de los artistas por medio de consejos y conferencias siempre dejaban un poco que desear. El municipio avanzaba hasta la mitad del camino: tenía consejo, pero no tenía fondo, tal vez tuviese un plan... Estaba muy liado. La Aldir Blanc logró sacar dinero del superávit del Fondo Nacional. Y yo pienso para mí: si era superávit, ¿cuánto dejamos de usar?*

Realmente, Brasil no sabía lo que era un recurso en el fondo de cultura.

Gabriel Portela presenta un contrapunto:

[Gabriel Portela] *Me parece peligrosa la narrativa de que la Aldir Blanc contribuye a la efectivización del Sistema Nacional de Cultura. Para mí, el Sistema establece una lógica institucional. Decir que es un fondo, un consejo, es insuficiente. Han fijado la vista en el Sistema Único de Salud (SUS)¹⁷. Pero cuando hablamos de salud pública, el que presta el servicio es el poder público, el que coloca los hospitales, los médicos, los dispensarios. Cuando hablamos de cultura, quien presta el servicio es la sociedad. Es una lógica diferente. El movimiento que ayudó a estructurar el campo público de la cultura, los consejos, fue positivo, pero no hay Sistema Nacional de Cultura sin política pública. Que yo haya traspasado un dinero, ¿eso signi-*

17. Sistema público de salud brasileño creado por la Constitución federal de 1988 que ofrece acceso universal y gratuito, referente para otros sistemas como el de educación y el de cultura.

fica que estamos hablando de sistema? No. Sin políticas nacionales, sin el programa Cultura Viva, sin el PRONAC (Programa Nacional de Cultura), sin esos grandes programas y políticas que, históricamente, fueron importantes para los estados y municipios, no se puede hablar de Sistema Nacional de Cultura.

Aunque no haya consenso en lo que se refiere al fortalecimiento del Sistema Nacional de Cultura, lo cierto es que el modelo de las conferencias, uno de sus principales componentes, impulsó la Ley Aldir Blanc. El movimiento se adueñó de aplicaciones de intercambio de mensajes, redes sociotécnicas y herramientas de comunicación por video para realizar los encuentros en los que participaban gestores y representantes de la sociedad civil. Según Célio Turino, Gabriel Portela y Marcelo das Histórias, gestor y activista cultural:

[Célio Turino] *A partir de la reunión con Maia, disparamos la movilización. Hasta entonces, se trataba de un pequeño grupo de quince personas. Era un grupo de WhatsApp. Cuando me pidieron que ayudase, llamé a algunos amigos. En cuanto terminó la reunión del 30 de abril, mandé un mensaje de voz en el que contaba lo que había ocurrido que acabó haciéndose viral. A partir de ese momento, gestores y movimientos culturales empezaron a responder.*

[Marcelo das Histórias] *Son dos movimientos culminantes, concomitantes. Uno de ellos lo moviliza Mídia Ninja, por Fora do Eixo¹⁸, al que en un primer momento denominamos Teia*

18. Movimientos sociales que emergieron con el programa Puntos de Cultura, creado en 2004 por el Gobierno federal para la certificación y el financiamiento de entidades que actúan en acciones socioculturales.

Cultural y después Ministério Popular da Cultura. Allí se reúnen articuladores, secretarios de estado de cultura y asesores parlamentarios de diferentes partidos del campo progresista. Comenzamos a reunirnos semanalmente para ver lo que podríamos hacer ante la pandemia. Por otra parte, surgió Célio Turino. Él creó un término, “renta básica” o “renta de emergencia”, y organizó un grupo que se llamaba Arte é Vida. Después cambiamos el nombre por el de Convergência Cultural. Era un grupo de conceptualización, formulación, elaboración de política pública. De esos dos grupos surgió una tercera acción a la que denominamos Lei de Emergência Cultural. Entendimos que teníamos que unificar el nombre para que las personas no perdieran el tiempo peleándose por una ley nº 1.089, 1.071... Tomamos la iniciativa de montar una conferencia vía internet. Comprendimos que necesitábamos movilizar, sensibilizar, tanto a los gestores como al activismo.

[Gabriel Portela] *Fue algo que no se veía desde hacía mucho en el área cultural: la amplia adhesión de la sociedad civil, de los movimientos culturales, alrededor de la ley. Creo que hubo un factor que lo posibilitó: internet. Hubo varias conferencias populares de cultura. Participé en una reunión en la que había mil personas en la sala Zoom. Con la pandemia, entendimos que es posible articularse de hecho, estar más cerca, gracias a internet.*

Un propósito común

Si por una parte el movimiento en pro de la Ley Aldir Blanc presenta una significativa consistencia política y teórica, por otra, la descentralización de los recursos puso de manifiesto dificultades de las gestiones na-

cionales y locales: de falta de cualificación profesional a bajos presupuestos, condiciones de trabajo precarias y estructuras deficientes. Ante la necesidad de capacitación de los agentes públicos, surgieron redes de apoyo que fortalecieron el movimiento:

[Marcelo das Histórias] *Cuando vimos que los recursos serían descentralizados, empezamos a pensar en una Escuela de Políticas Culturales. A nuestro entender, si hay un proceso de descentralización, tiene que haber una apropiación rápida por parte de gestores y agentes culturales. Eso comenzó a desencadenar un proceso de autoformación. Instituciones, otros movimientos y secretarías de cultura comenzaron a producir cursos. Hubo una oleada pedagógica incluso antes de que la ley llegase. La articulación nacional mantiene dos líneas: el Observatorio de la Emergencia Cultural¹⁹, un intento de participación social que no solo fuese un consejo; y la Escuela de Políticas Culturales, creada para beneficiar diálogos nacionales temáticos y producir contenido. No conozco ninguna otra ley que haya abierto un canal en YouTube con 14.000 personas y haya creado una comunidad en Instagram con 20.000 personas. Es decir, se creó una comunidad alrededor de una ley, una comunidad de conocimiento, una comunidad sobre un tema que es la propia ley.*

Los grupos de WhatsApp también facilitaron el intercambio de información y favorecieron la agilidad y efectividad del movimiento. De acuerdo con Xaú Peixoto, gestor y activista cultural, y Gabriel Portela:

19. Sitio creado para mediar el contacto entre las gestiones municipales y la sociedad civil de cara a la implementación de la Ley Aldir Blanc.



Figura 9. Página de Facebook de la Escuela de Políticas Culturales

Fuente: <https://www.facebook.com/escolapoliticasculturais/>. Visto el 22 de mayo de 2021.



Figura 10. Observatorio de la Emergencia Cultural

Fuente: <http://observatorioemergenciacultural.org/>. Visto el 22 de mayo de 2021.



Figura 11. Material educativo de la Escuela de Políticas Culturales

Fuente: <https://linktr.ee/escolapoliticasculturais>. Visto el 22 de mayo de 2021.

[Xauí Peixoto] *Hubo una gran conferencia y comenzó la movilización en los estados. Después, el movimiento social de las culturas – gestores, consejeros, foros, artistas y trabajadores de la cultura– entró en acción. Y así fue diseminándose. Hubo un momento en que perdimos el control de quien estaba haciendo las conferencias. Intentábamos mantenernos al corriente. Marcelo participaba en una, Santini en otra. Célio divulgaba por aquí y por allí. Eso se transformó en una práctica de movimiento, de articulación en red increíble. Como había esos grupos diseminados, la información y la capacidad de movilización eran muy rápidas. Comenzamos a crear grupos en los estados. Teníamos un grupo de mensajes estándar para manejar la información y ser más rápidos. De repente, divulgamos los grupos de los estados en los grupos nacionales. Enseguida entraron Bahia, Amazonas, Acre. En fin, empezaron a entrar personas de todos los estados. Mandábamos mensajes: “Somos el grupo de movilización de la ley, llamen a todo el mundo”. Ellos llamaban a la gente y, rápidamente, el grupo tenía sesenta, ochenta, cien agentes.*

[Gabriel Portela] *Una cosa fundamental en ese proceso fue el hecho de apoyarnos en gestores de otras ciudades. Por ejemplo, hay un Fórum Nacional de Secretarios y Directivos Municipales de*

Cultura que estaba parado y volvió a la actividad a partir de la Ley Aldir Blanc, pero que no tenía un proceso de participación muy organizado, era un poco confuso. Partiendo de la necesidad de intercambiar información, de pensar juntos, como gestores públicos de cultura, organizamos otro grupo formado por conocidos nuestros: “Ah, yo conozco al secretario de São Paulo”. El otro conoce al secretario de no sé dónde. Montamos un grupo altamente cualificado de unas doce ciudades, la mayoría capitales, y empezamos a hacer reuniones semanales para intercambiar ideas, hacer análisis, compartir problemas y buscar soluciones conjuntas.

Según los entrevistados, el movimiento fue capaz de aglutinar a personas de diferentes sectores de la cultura y las artes, incluso de corrientes históricamente divergentes. Pero, a pesar de todo, el movimiento fue más intenso en los lenguajes populares, con una participación fundamental de las redes de puntos de cultura. Según Célio Turino y Elaine Dutra, presidenta del Fórum Nacional de Consejos de los Estados de Cultura (CONECTA):

[Célio Turino] *La gran movilización fue de artistas de circo, puntos de cultura, músicos, instructores de baile de salón y muchos otros. Fuimos incorporando. Como se trataba de un proceso de*



Figura 12. Red de canales de YouTube con producción e intercambio de contenido acerca de la Ley Aldir Blanc
Fuente: elaborado por la autora con la aplicación Gephi a partir de datos recopilados en YouTube.

escucha, yo me refiero al proceso de consenso progresivo... Remite a Grecia, pero remite a prácticas de culturas comunitarias actuales. En Chiapas, con el zapatismo²⁰, todo se realiza en consenso progresivo... Aquí también íbamos incorporando el concepto de “espacio”, incorporando la “cultura alimentaria”... Toda una serie de propuestas...

[**Elaine Dutra**] En Maranhão tuvimos la participación de la Federación Maranhense de Capoeira, la Federación de las Entidades Folclóricas y Culturales del Estado y algunas compañías como Sotaque de Imperatriz. En São Luís²¹ hay varios foros que participaron activamente: de música, de artes escénicas, de cultura popular y de otros municipios, además de algunos consejos municipales de cultura de nuestro estado. Fue muy enriquecedor. También se unió el personal de Boi de Zabumba, el Clube de Zabumba. Hay varios grupos de bumba-meu-boi²² articulados en el Clube do Boi de Zabumba, con el Sr. Basílio Durans, quien lleva realizando el festival desde hace muchos años. También marcaron presencia União dos Bois de Orquestra y el consejo de Tambor de Crioula de Maranhão. Todos fueron muy activos.

A pesar del optimismo de los articuladores, algunas personas enfrentaron dificultades para participar en el proceso, bien por cuestiones de acceso a la tecnología, bien porque no se sintieron representados por

20. Rebelión que tuvo lugar en 1994 en el estado mexicano de Chiapas, con impacto nacional, especialmente dirigida a los derechos de los pueblos indígenas y de las poblaciones más pobres. El zapatismo rinde homenaje a Emiliano Zapata (líder de la Revolución Mexicana de 1910).

21. Capital del Estado de Maranhão, región Nordeste de Brasil.

22. Manifestación artística y cultural típica de las regiones Norte y Nordeste de Brasil.

el movimiento en general. La artista Urânia Munzanzu, que actúa en Frente Marginal de Arte Negra, en Salvador, Bahia, cuenta la lucha del grupo por participación y reconocimiento no solamente en la Ley Aldir Blanc, sino en las políticas culturales en general.

[**Urânia Munzanzu**] Una amiga, que es gestora cultural, me pinchó diciendo: “¿Y qué? ¿Qué pasa ahora? ¿Qué van a hacer?”. Esa pregunta permaneció resonando en mi cabeza. De hecho, no sabía lo que haríamos. Cuando comenzó el movimiento en Brasília, en Rio de Janeiro, para crear la Ley Aldir Blanc, empezamos a reunirnos. Otros grupos de artistas también se reunieron y comenzamos a pensar que si esa ley realmente se aprobase y se dispusiera de los recursos, o nos juntábamos como artistas negros o nos quedaríamos al margen y el dinero se destinaría al disfrute estético o al ocio creativo de artistas no negros que disponen de otra estructura. Nosotros, los artistas negros –principalmente en el caso de Salvador, una ciudad que pulsa arte y cultura, pero que es sumamente perversa con la comunidad negra que la produce– nos quedaríamos al margen. A partir de entonces, nos reunimos todos los días para hablar acerca de lo que estaba ocurriendo con cada uno de nosotros porque había una demanda reprimida de hablar, de externar, de desaguar los dolores y no solo de ese momento. Entonces, comenzamos a entender que teníamos que provocar al estado, provocar al municipio.”

A pesar de los desacuerdos, la movilización popular y la participación de diversos grupos sociales en las conferencias generaron una multiplicidad de demandas que, en cierta medida, se incluyeron en la ley:

[**Marcelo das Histórias**] Jandira Feghali preparó tres o cuatro informes que fue-

ron cambiando de acuerdo con su participación en el proceso. Hay un hecho interesante: hasta la conferencia vía internet de los gestores, la ley se destinaba a ciudades con más de 50.000 habitantes. En una conferencia vía internet es donde se escuchó la demanda que hizo cambiar el informe para transformarla en una ley sin restricciones en la que cualquier municipio puede inscribirse. Hay otro caso interesante: Jandira participó en una videoconferencia en Pará y colocó la cuestión de la cultura alimentaria en el artículo 8. Ella escuchó esa demanda

en Pará e hizo lo mismo con los gauchos²³, que querían colocar Centros de Tradición Gaucha en la ley: “Vamos a ponernos de acuerdo”, dijo ella y escribió “Centro de Tradición Regional”. Fueron quince días increíbles, de democracia plena en la construcción de un proyecto de ley.

Toda esa participación de la sociedad civil solo fue posible porque existe una larga tradición de movimientos sociales, culturales y artísticos en Brasil. Los gestores y activistas Ana Paula do Val y Cícero Belém hablan sobre el tema:



Figura 13. Publicación en la página de Instagram de la Ley de Emergencia Cultural

Fuente: <https://www.instagram.com/leiemergenciacultural/>. Visto el 22 de mayo de 2021.

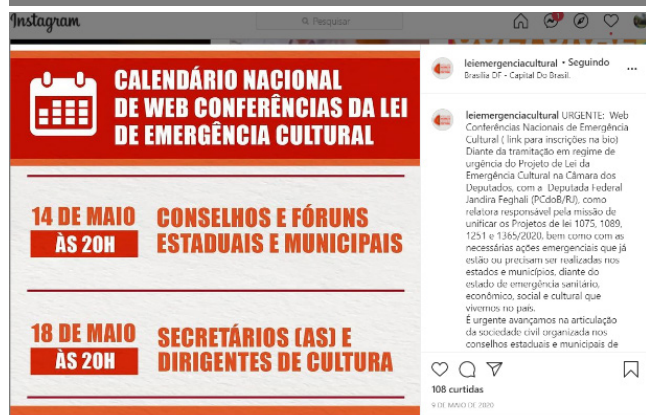


Figura 14. Publicación en la página de Instagram de la Ley de Emergencia Cultural

Fuente: <https://www.instagram.com/leiemergenciacultural/>. Visto el 22 de mayo de 2021.



Figura 15. Videoconferencia transmitida en vivo por YouTube

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Ofe9hyH5EDg>. Visto el 22 de mayo de 2021.

23. Denominación dada a las personas nacidas en el estado brasileño de Rio Grande do Sul, región Sur de Brasil.

[Cícero Belém] Poco a poco, la sociedad civil fue asumiendo cierto protagonismo en cuanto a la discusión de las políticas culturales y aumentamos en gran medida nuestra fuerza a partir de 2003, a raíz de la llegada de Gilberto Gil²⁴ a la Cultura del país. Los seminarios comenzaron a celebrarse en todo Brasil y se adentró en la discusión acerca del Sistema Nacional de Cultura. Nunca dejamos de hacerlo, nunca. La sociedad fue asegurando esa participación, fue construyendo. Creo que nosotros, del municipio de Palmas (Tocantins), fuimos uno de los consejos más activos. Un consejo con una trayectoria, con una historia de lucha, unas veces más que otras.

[Ana Paula do Val] En la ciudad de São Paulo, los movimientos periféricos no son lo único que existe, hay una diversidad enorme de movimientos culturales, sobre todo en las clases y lenguajes más organizados que, históricamente, forman parte de la discusión sobre políticas públicas de la ciudad, tales como el teatro, la danza, las cooperativas y, en los últimos años, la música y el audiovisual, entre otros. En la última conferencia de cultura, realizada en 2013, emergieron otras identidades y formas de organización que reivindicaban esa discusión del acceso a la política pública. Tuvimos una serie de nuevos actores culturales, los periféricos, los negros, los indígenas, los jóvenes, los sordos, grupos que históricamente no ocupaban esos espacios. Al formular la Ley Aldir Blanc, esas clases que acabo de mencionar –cooperativas, gestores, productores, realizadores de diversos lenguajes, personas y colectivos que trabajan en la producción cultural más profesionalizada o, más hegemónica, por decirlo de algún modo– se movilizaron mucho. Aquí en

São Paulo, la movilización ha sido muy fuerte, tanto a nivel de estados como de municipios. Pero ya había otras movilizaciones anteriores. No se puede decir: “Surgió la Ley Aldir Blanc y todos se organizaron”. Eso no es así, ya existía el FLIGSP – Fórum do Litoral, Interior e Grande São Paulo, ya existía Frente Ampla da Baixada Santista, otros movimientos de culturas periféricas, culturas populares y tradicionales, cultura viva, teatro, danza... esos movimientos y colectivos ya estaban luchando por políticas públicas desde principios de los años 2000. Lo que pasaba es que esos movimientos no estaban articulados entre sí, cada uno seguía su bandera y sus urgencias. No obstante, cuando surgió la Ley Aldir Blanc, esos movimientos se unieron en una movilización general, articulando foros específicos (Fórum de la Capital y Fórum del Estado) para que la Ley Aldir Blanc pudiese implementarse. Ese proceso creó demandas que condujeron a las diversas organizaciones y a los actores culturales a dialogar.

Un voto más

Se ha hablado mucho sobre procesos de despolitización y amenazas a la democracia, especialmente cuando vienen a la superficie estrategias políticas que combinan con eficiencia algoritmos y redes sociales. En sentido contrario al de las previsiones más pesimistas, los articuladores de la Ley Aldir Blanc utilizaron las redes sociales y las aplicaciones de intercambio instantáneo de mensajes no como mera reproducción de contenido, sino de modo estratégico para conquistar los votos de cada uno de los diputados federales en favor del programa. Hay que tener en cuenta la emergencia social y sanitaria que, de alguna forma, facilitó la acogida del Proyecto de Ley

24. Ministro de Cultura de Brasil entre 2003 y 2008.

en el Congreso. Pero, junto con la contingencia histórica, la combinación entre la política partidaria tradicional y la articulación en red fue lo que impulsó la aprobación casi unánime de la ley por parte de los parlamentarios.

[**Marcelo das Histórias**] *Hicimos mapa de los votos, guardia de los votos, organizamos votación por estado, creamos diversos sistemas y listas para presionar a los diputados... Jandira trabajaba en el congreso para convencer y ampliar el voto. Los secretarios de los estados trabajaban conjuntamente con los gobernadores y los diputados federales. Es decir, se creó una forma de llegar al Congreso Nacional por todos los flancos. Eso consagró una votación absoluta, excepto por parte del Partido Novo... En el Senado procedimos de la misma forma y el cien por cien de los senadores votó en favor de la ley.*

[**Xauí Peixoto**] *En aquel momento de pandemia, ese aspecto del sentimiento, del afecto era muy fuerte. Había esas ganas de seguir de cerca el voto. Publicaba en el grupo del estado: “Tal diputado federal confirmó”. Mandábamos noticias a un grupo mayor de articuladores: “Un voto más”. Eso fue generando una movilización: “Quiero saber lo que ha dicho mi diputado”.*



Figura 16. Página de Twitter

Fuente: <https://twitter.com/>. Visto el 6 de junio de 2021.

Todo el mundo decía: “Uno más, uno más, uno más”. Fue increíble que en Ceará consiguiésemos los 22 votos, independientemente de partido, base, ideología. La población se animaba cada vez más: “Ceará”, y la cosa seguía. En todos los discursos de todos los diputados de todos los partidos se imprimió ese logro histórico. Guimarães decía: “Chico, yo nunca había visto una movilización tan extensa, tan certera como la que se hizo en la Cultura”. Eso fue muy importante para entender que podemos movilizarnos a partir de nuestra pauta.

Según el sitio Getdaytrends, la hashtag #AprovaEmergenciaCultural llegó al segundo puesto en el ranking nacional y al 23° en el ranking mundial de Twitter el 26 de mayo de 2020, fecha en la que se votó la propuesta en la Cámara de los Diputados. Ese mismo día, la conferencia virtual de seis horas se transmitió en vivo y la vieron más de 43.000 personas.

¿El recurso va a llegar?

Tras la aprobación de la Ley Aldir Blanc por parte del Congreso, comenzó un proceso de reglamentación más lento por parte del Gobierno federal. Enseguida, estados y municipios fueron sumándose al programa y planificando sus acciones²⁵. Todas las unidades federativas y el 75,84% de los municipios vieron sus planes aprobados para recibir los recursos (BRASIL, s.d.). Cuestiones burocráticas y plazos cortos para empeño y ejecución de los montos fueron algunas de las dificultades que se enfrentaron, como cuentan Marcelo das Histórias, Gabriel Portela y Luisa Cela, secretaria ejecutiva de Cul-

tura del Estado de Ceará:

[Marcelo das Histórias] *Las personas vivieron un proceso de articulación en el congreso, de aprobación, de sanción del presidente, hasta llegar a la reglamentación... Posteriormente, municipios y estados absorbieron todo ese conocimiento. La aplicación de la ley es descentralizada y varía mucho de una ciudad a otra, e incluso de un estado a otro. No existe uniformidad. La reglamentación presenta brechas, ya podría haber avanzado en el sentido de obtener cierta uniformidad nacional...*

[Gabriel Portela] *Estados y municipios tuvieron que arreglárselas. El Gobierno federal dijo: “Hemos hecho nuestra parte, ahí están los recursos, el resto les corresponde a ustedes”. Eso se refleja en la reglamentación federal que decía simplemente: “Cómo lo van a hacer es su problema. Está claro que la responsabilidad es suya”. Eso creó un problema pues, desde el instante en que el Gobierno federal no asumió el liderazgo del proceso, cada uno tiró hacia un lado para resolver su problema como pudo. Es bueno que estados y municipios tengan algún nivel de autonomía en ese momento, porque cada uno conoce su territorio y sabe cuál es la mejor forma de aplicar los recursos, pero la falta de entendimiento común sobre cuestiones importantes para un auxilio de emergencia, nunca antes ejecutado por nadie, creó discrepancias. Desde el punto de vista administrativo y jurídico, creo que fue uno de los mayores desafíos.*

[Luísa Cela] *Claro está que en el fórum había diferencias políticas entre los estados, pero la urgencia hizo que eso prácticamente desapareciera. Era extraordinario. Teníamos reuniones periódicas en las que participaba todo el mundo.*

De las veintisiete federaciones, tal vez tuviésemos veinte presentes constantemente y sincronizadas con lo que necesitábamos hacer. Eso sirve tanto para la sociedad civil como para nosotros que, a veces, nos enzarzábamos en cuestiones políticas e ideológicas que no permitían articular una acción más estratégica. La Aldir Blanc, el contexto pandémico, reconfiguró el panorama e hizo que tuviésemos las cosas más claras: “Dejemos nuestras diferencias aparte porque tenemos que cumplir una misión en este período”. Eso fue determinante porque tuvimos que producir una cantidad de material, una cantidad de planificación impresionante en poco tiempo. Cuando estábamos concluyendo el texto de la ley, cuando comenzó a tramitar en el Congreso, mantuvimos la articulación, pero ya estábamos preparando la ejecución porque no teníamos nada. No teníamos ni sistema, ni formulario, ni orientación sobre la reglamentación. Lo tuvimos que hacer todo en un mes. Si dependiese del Estado de Ceará nada más, no lo habríamos logrado.

De hecho, tras el entusiasmo de las fases de creación y votación del mecanismo, gestores y sociedad civil se toparon con desigualdades sociales y dificultades políticas siempre muy presentes en Brasil.

[Valquíria Volpato] *Levantamos la alfombra e identificamos toda la suciedad que había por debajo. Y ahora, ¿qué hacemos con todo esto? ¡Vaya sorpresa! Yo misma vi la desesperación de los municipios para formar consejos y conseguir artistas de cualquier manera. Esos no son modos de hacer un trabajo democrático. El artista tiene que demostrar su interés en participar. Eso fue algo muy positivo de la Aldir Blanc: el artista captó que había un interés en común. Él consiguió unir voces de todo el país para tratar del*

mismo tema. Pero yo me pregunto: ¿será que era solo porque había dinero por medio?, ¿será que las personas solo van a unirse para discutir cuando hay un financiamiento previsto para la causa?, ¿será que no sería hora de discutir un marco regulatorio legal para hablar solamente sobre el sector cultural?, ¿eso no debería ser también una bandera de nuestros artistas junto a la cámara, la asamblea?, ¿dónde está el entusiasmo?, ¿hacia dónde estamos caminando?, ¿qué hay que hacer para que el compromiso sea un hecho?, ¿será que todo esto se debe solo a la pandemia? Yo quiero creer que la Ley Aldir Blanc y todo el proceso han inaugurado una nueva etapa en la forma de pensar la cultura en este país.

La falta de estructura y los plazos exigüos hicieron que una parte de los municipios no consiguiese asignar los traspasos y los recursos fueron a parar a los estados. Las ciudades con menos de 20.000 habitantes fueron las que tuvieron menos acceso al programa. También hubo diferencias regionales: los municipios del Nordeste fueron los que más planes

presentaron y, por tanto, los que obtuvieron más recursos del Gobierno federal.

Las divergencias son reflejo de lagunas históricas en las políticas culturales del país. Según el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), solamente el 48% de los municipios con más de 500.000 habitantes poseían una secretaría exclusiva para el área en 2018. Entre los municipios más pequeños, con hasta 5.000 habitantes, el 69% poseían secretarías municipales en conjunto con otras políticas públicas. Además, de los 5.570 municipios brasileños, solamente 654 (12%) tenían planes de cultura instituidos. Esa realidad fue desfavorable a la descentralización de los recursos de la Ley Aldir Blanc, sobre todo si se tiene en cuenta que tan solo el 32% de los municipios poseían algún tipo de fondo para cobrar los montos.

[Valquíria Volpato] Yo lo pasé muy mal con municipios que no estaban en condiciones de ejecutar la ley, por más que hubiera otras posibilidades, como la no derrama del recurso por

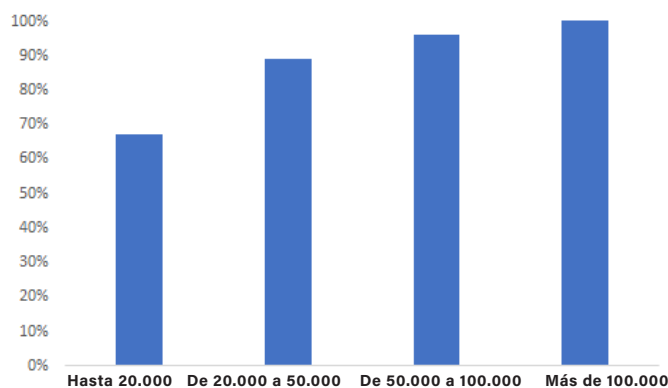


Figura 17. Porcentaje de municipios brasileños que recibieron recursos de la Ley Aldir Blanc por número de habitantes
Fuente: Portal Sistema Nacional de Cultura. Disponible en: <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>. Visto el 28 de mayo de 2021.

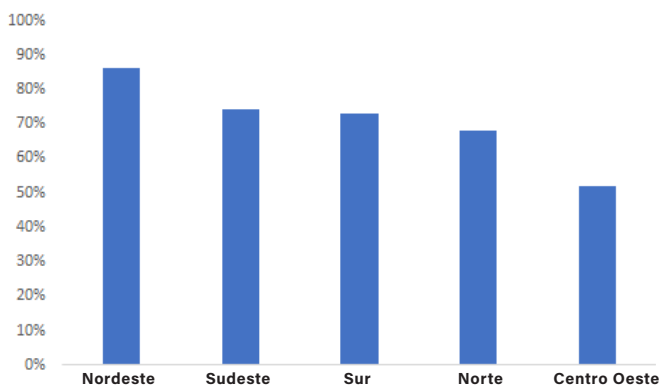


Figura 18. Porcentaje de municipios brasileños que recibieron recursos de la Ley Aldir Blanc por región geográfica
Fuente: Portal Sistema Nacional de Cultura. Disponible en: <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>. Visto el 28 de mayo de 2021.

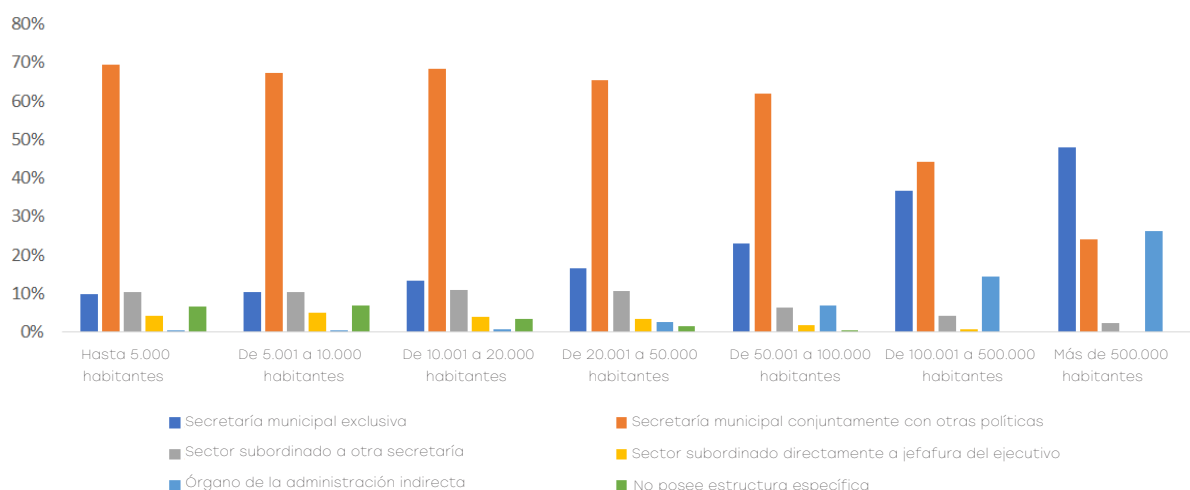


Figura 19. Porcentaje de municipios brasileños con estructura en el área cultural, en 2018, por número de habitantes
Fuente: IBGE, Dirección de Investigaciones, Coordinación de Población e Indicadores Sociales, Investigación de Informaciones Básicas Municipales 2018. Disponible en: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html>. Visto el 16 de agosto de 2021.

el fondo. Aquí en Espírito Santo, de nuestros 78 municipios, mucho menos de la mitad estaba con el sistema ya constituido, con sus consejos activos, con la legislación del fondo en orden. Lo que quiero decir es que la Ley Aldir Blanc puso de manifiesto, en última instancia, la informalidad del artista en el sector cultural, pero también la falta de estructura de la administración pública. No disponemos de personal cualificado, de profesionales que cuiden del área con calidad y que realmente entiendan cómo debe tratarse. De nada sirve conseguir las cosas si cuando llegan al municipio no hay un fondo montado, un consejo consciente, una procuraduría municipal que comprenda la dimensión de la propuesta.

Aun con dificultades estructurales, la posibilidad de obtener recursos del Gobierno federal también incitó a la sociedad civil para que ejerciera presión sobre los gestores locales:

[Gabriel Portela] En el otro extremo – que es algo que no veíamos desde hace mucho tiempo, principalmente en los municipios más pequeños–, la sociedad civil cobraba respues-

tas de las autoridades locales: “Y bueno, alcalde, ¿qué está haciendo para ejecutar la Ley Aldir Blanc?” “Y bueno, secretario de Cultura, ¿qué está haciendo usted, dónde está poniendo su esfuerzo?”. Eso dio lugar a algo muy interesante: la constitución de comités locales, consejos gestores locales, de ejecución, de implementación de la ley. En el caso de Belo Horizonte²⁶, montamos un comité. Eran veintinueve personas: diez de la sociedad civil, diez del poder público y un representante de la Universidad Federal de Minas Gerais a quien invitamos también. Nosotros formulábamos la propuesta de ejecución de recursos, diseñábamos los mecanismos, el registro, la convocatoria y el funcionamiento, después se lo presentábamos al comité y lo discutíamos. Era un proceso desgastante: la participación no es algo fácil, pero vale la pena porque el resultado tiende a ser mucho mejor. Hay un resultado validado, construido con la sociedad civil.

26. Capital del estado brasileño de Minas Gerais, región Sudeste de Brasil.

[**Urânia Munzanzu**] *Hay una cosa que no dimensionamos, como sociedad civil, y que pudimos entender en ese diálogo con el estado: viene un recurso gigante, pero ¿qué hacer con ello si no se dispone de personal? La Fundación Cultural del Estado de Bahia tenía a tres o cuatro personas de contabilidad que atendían a lo que se les demandaba normalmente. Para ejecutar, para utilizar ese recurso, harían falta sesenta personas. Supimos que la dirección y algunos gestores de la Fundación Cultural pidieron al gobernador y al estado que mandasen personal, de lo contrario no habría quien lo ejecutase. Eso también es algo que hay que pensar y ajustar. Cuando se envía un recurso hay que contar con el compromiso de las instituciones para viabilizar su ejecución. Existe personal, pero no en aquel sector, en aquel directorio o en aquella superintendencia. Tiene que haber un esfuerzo colectivo.*

Otro punto especialmente sensible en la implementación de la Aldir Blanc fueron los registros. Parte del Sistema Nacional de Informaciones e Indicadores Culturales (SNIIC), los Mapas Culturales, se crearon en 2015, en *software* libre, para la actualización colaborativa de datos sobre el sector. El registro de personas físicas y jurídicas que actúan en el área cultural debería utilizarse, según la ley, en ayudas a espacios culturales y otras acciones. Según sus articuladores, la Aldir Blanc innovó al crear una posibilidad de fomento que no estuviese vinculada a la competencia de los concursos de selección de proyectos.

[**Célio Turino**] *Los incisos I y II de la ley se refieren al registro, al acceso universal. Eso tiene un efecto que aún no ha sido bien comprendido. Va muy por delante de una política de cuo-*

tas porque, si el acceso es universal, la atención es plena. Basta demostrar que aquel espacio lleva funcionando regularmente desde hace dos años con derecho a hacerlo. Así como es suficiente con que la persona demuestre que es trabajador o trabajadora de la cultura. Es algo que puede utilizarse en políticas públicas futuras y permanentes, tales como: ayudas a grupos artísticos estables de la sociedad o a espacios culturales, no por el método meritocrático o selectivo. Al concepto de espacio, se incorporan espacios simbólicos. La aldea indígena es un espacio cultural. Hay espacios afectivos y de identidad, mucho más de lo que se conoce en el concepto occidental, urbano, del arte como algo disociado de la vida. Es el arte incorporado al proceso de la vida.

No obstante, en la gran mayoría de los estados y municipios brasileños, los mapas llevaban años sin ser actualizados, lo cual, sumado a problemas técnicos, dificultó todavía más la implementación del programa:

[**Valquíria Volpato**] *Algunos municipios de aquí, entre los que se encuentra Cachoeiro de Itapemirim, no usaron el Mapa Cultural porque inviabilizó la celeridad de algunas etapas del proceso. Eso resalta la precariedad digital de la automatización de la información. Nuestro registro nacional también está a punto de caer por tierra. Estos serían problemas obvios si alguien se fijase en ellos. Hubo que establecer una nueva herramienta y mucha gente no logró usarla, surgieron muchos problemas y hay quien esté preso al mapa hasta ahora. El registro nacional no se actualizó. Lo dejamos morir.*

Además de las cuestiones técnicas y de la posibilidad de un acceso universal a las políticas públicas, el debate sobre los registros señala procesos de legitimación de

aquello que se entiende por arte y cultura en cada localidad:

[Ana Paula do Val] *Cuando uno construye un mapa está construyendo lecturas y lo que está visible a respecto de aquel territorio mapeado. El registro fue uno de los principales retos de la Ley Aldir Blanc, ya que no existe una tradición, sobre todo de los municipios, de realizar mapeos culturales o registros de trabajadores de la cultura en sus ciudades. Algo que se repite mucho es eso de: “Es una ley innovadora”, pero creo que necesitamos entender el contexto. No había cómo hacer un milagro, hacer un mapeo ejemplar. La mayoría de los gestores municipales ni siquiera sabía lo que era un registro cultural, ya que muchos ni tenían en cuenta que en sus municipios existían trabajadores de la cultura. Además, el escaso tiempo de que disponíamos nos obligaba a ser estratégicos en cuanto a la movilización de personas y prácticas culturales que estaban invisibles en el territorio y a la vista de esos gestores. Otro reto fue el que presentaron las herramientas y tecnologías utilizadas para realizar el registro. De nada sirve hacer un formulario en internet y pensar que las personas, así como por arte de magia, van a entrar y rellenarlo. Un mapeo necesita mediación, y la mediación comienza por lo que el municipio entiende por cultura y va a validar, a quien se movilizará y reconocerá como trabajador de la cultura, y también cómo se movilizará a esos actores.*

La alteridad

De acuerdo con el IBGE, en 2018 tan solo el 31% de los municipios brasileños tenían centros culturales, el 26% tenían museos, el 21% tenían salas de espectáculos y el 17% tenían puntos de cultura. Las bibliotecas públicas son las únicas que están presentes en

la mayoría de las ciudades del país. Una vez más, los municipios con más habitantes son los que disponen de equipamientos culturales.

[Ana Paula do Val] *Si queremos pensar en la Ley Aldir Blanc tenemos que hacerlo en escalas: municipios pequeños, medianos y grandes. En el caso del Estado de São Paulo, la gran mayoría (más del 80%) la conforman municipios pequeños. En ellos, la cuestión de la institucionalidad de la cultura es prácticamente nula. La gran mayoría no tiene ni secretaría, la cultura está vinculada, vía departamentos, a otras áreas, como educación, turismo, deporte, medio ambiente y otras divisiones. En ese sentido, el acceso a recursos financieros y humanos (gestores de cultura) también es sumamente escaso. La institucionalidad comienza a aparecer en ciudades de tamaño mediano. Eso fue algo en lo que muchos municipios tropezaron al querer implementar la Ley Aldir Blanc. Muchos de ellos llegaron a desistir de los recursos o no lograron cumplir todas las etapas. Otra demanda que surgió con fuerza fue la relación entre la gestión pública y la sociedad civil. Lo que notamos fue que, cuanto menos institucionalizado es el municipio, mayores son las dificultades de interlocución y mediación con la sociedad civil, ya que se desconocen los mecanismos de participación social en los procesos de elaboración e implementación de políticas locales. La falta de práctica y de apertura política de las gestiones para construir ese proceso de forma democrática y participativa provocó muchos ruidos y asimetrías en lo que se refiere a la implantación de la ley. Hubo muchas dificultades.*

Pero la ausencia de instituciones no significa que no existan formas igualmente relevantes de creación y disfrute artístico y cultural. A finales del siglo XX, autores como

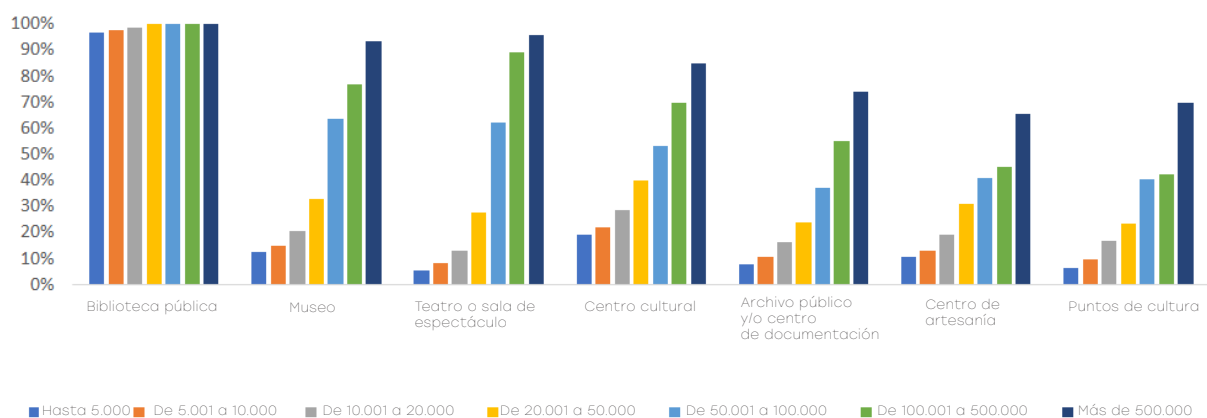


Figura 20. Municipios brasileños con aparatos culturales en 2018 por número de habitantes

Fuente: IBGE, Dirección de Investigaciones, Coordinación de Población e Indicadores Sociales, Investigación de Informaciones Básicas Municipales 2018. Disponible en: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html>. Visto el 16 de agosto de 2021.

Hans Belting (2006, p. 23-24) ya habían ahondado en la angustia provocada por lo que parecía ser el fin de un encuadramiento: “Cuanto más se desintegraba la unidad interna de una historia del arte autónomamente comprendida, más se disolvía en todo el campo de la cultura y la sociedad”. Así como coexisten diversas corrientes del arte contemporáneo, la multiplicidad de culturas pasó a reivindicar su lugar dentro y fuera de las instituciones, llegando a confundirse a veces con anhelos sociales y políticos. Siguiendo el rastro de esas reflexiones, Isaura Botelho (2016, p. 49-50) afirma que el debate sobre las políticas públicas para el sector también viene desplazándose desde el universo casi restringido de las artes hacia su dimensión más amplia que incluye nociones de derecho y ciudadanía. La autora propone un cambio de eje, del concepto de “democratización al de “democracia cultural”, lo que “presupone la existencia de públicos diversos” y “la inexistencia de un paradigma único para la legitimización”. Resta saber el alcance efectivo de las acciones institucionales cuando algunos procesos identitarios se hacen más nítidos, y los espacios, más fluidos. La emergencia y la

persistencia de prácticas culturales y artísticas que se vinculan poco o nada a instituciones –ya sea por falta de acceso o por desajustes– fue una de las principales experiencias de los involucrados en la Ley Aldir Blanc:

[**Marcelo das Histórias**] *Existe un estrato que produce cultura independientemente de las organizaciones. Las instituciones atienden a un número pequeño de artistas en Brasil. Hay una élite que se apropia de los mecanismos de fomento y una gran masa que no está en ese nivel de institucionalidad y que produce con recursos propios. Voy a poner un ejemplo: ¿cuántos grupos de samba se dan cita los fines de semana en Brasil? Por más que cada unidad del SESC²⁷ organice tres shows los fines de semana, eso no es nada si se compara al número de grupos que se reúnen para tocar samba o hacer capoeira. Eso pasa hasta con el fenómeno de la música sertaneja: esa gente toca en decenas de casas pequeñas y bares. En fin, todo eso es el mercado que junta lo que es informal, pre-*

27. Servicio Social del Comercio, institución privada brasileña, creada en 1946 por el Decreto Ley 9.853 y reconocida por el fomento a las artes y a la cultura. Más información en: <https://www.sescsp.org.br/>.

rio, y que desencadena un proceso mucho mayor que las acciones institucionales. Pero la institucionalidad es importante porque consigue definir políticas más profundas, más sistémicas.

También hay que tener en cuenta a los artistas –y culturas enteras– que no entienden el arte como algo apartado de otros aspectos de la vida cotidiana y, por eso, no siempre se adaptan a los formatos institucionales. La actriz y productora Andreia Duarte, que vivió en el Parque Indígena de Xingu, cuenta su vivencia.

[Andreia Duarte] *En mi investigación, el interés está menos vinculado al lenguaje –a pesar de tener más experiencia con el teatro– y más relacionado con una idea de la creación como transformación de mundo. Para mí, es muy importante comprender cómo los pueblos indígenas se manejan con el arte que está en su día a día y no necesariamente vinculado al mercado, sino como una potencia de transformación y creación. Hay muchas culturas indígenas, pero hablo a partir de las referencias que he acumulado cada vez más por mi vivencia con varios líderes intelectuales y artistas de diferentes pueblos. Hablo también a partir de valores que son comunes a esos pueblos. Hay algo común en la producción estética, que siempre será política, porque no existe estética que no tenga un sentido, que no tenga un porqué. Son valores de una producción artística que está en la vida. Hablar de arte no es hablar de mercado, originalmente. Dentro de la comunidad uno se pinta, confecciona una cesta, produce todo con muchos símbolos, con muchos sentidos colectivos. Eso era algo que me afectaba pro-*

fundamente cuando vivía con los Kamayurá, porque allí viví un tiempo de la vida más afectivo que el tiempo de la urgencia, el tiempo de pagar recibos, el tiempo del trabajo, de la locura, del consumo. Creo que la vida allí tiene otro tiempo. También existe una relación deliciosa: “¿Vamos a bailar y cantar? ¿Habrá fiesta mañana? ¿Vamos a tocar la flauta?”. Me parece importante darse cuenta de que existe una belleza estética en aquella flauta que tiene un sentido cosmológico.

El Sr. Elias Pires y el Sr. João Batista, líder *quilombola* en Maranhão, también cuentan de que manera sus culturas están presentes en el día a día de la comunidad, no solo como disfrute estético, sino como experiencia religiosa o resistencia política:

[Sr. João Batista] *A nuestros antepasados de África los trajeron con su legado. Anteriormente, cuando se hablaba de matriz africana, era una simple historia para contarle a la sociedad. El trabajo de matriz africana, con nuestros encantados²⁸, con nuestro culto afrobrasileño, fue la forma que nuestro pueblo encontró de resistir. Si no fuese por el respeto a lo ancestral, no existiríamos, porque esa es una resistencia muy fuerte. Afortunadamente, tenemos nuestros cultos y no vamos a abandonarlos. En nuestro culto tocamos nuestros Tambores de Mina²⁹, nuestra Caixa do Divino³⁰, nuestro Coco³¹. Rendimos culto a nues-*

28. Entidad espiritual presente en las tradiciones de matriz africana.

29. Culto afrobrasileño que se caracteriza por tener sesiones de trance.

30. Instrumento de percusión utilizado en las tradiciones de matriz africana.

31. Género musical típico de las regiones Norte y Nordeste de Brasil.

tras danzas, a nuestro retumbar de tambor, porque creemos en lo que estamos haciendo. Nuestro retumbar de tambor es la fortaleza de la libertad para nuestro pueblo que se transmite de generación en generación.

[**Sr. Elias Pires**] *Yo tengo un nietecito aquí. Cuando tenía un año iba tocando por donde pasaba, le daba a las sillas, a las cosas, le daba al Tambor de Mina. Le hicimos un tamborcito de Crioula. Él tocaba hasta el tambor grande. Iba arrastrándolo por la casa y tocando. Esa tradición va transmitiéndose a los más jóvenes. Nosotros no nos preocupamos mucho aquí. En nuestro quilombo hay más de cinco personas que tocan el tambor grande. Hay más de 50 que tocan quere-ré, meiaõ, matraca³². Esa cultura se les va transmitiendo a nuestros jóvenes. Cuando uno menos se lo espera llega un joven, se sienta delante del tambor y lo toca sin que nadie le haya enseñado, sin que nadie haya mostrado nada. Eso surge naturalmente de él. ¡Gracias a Dios!*

Al difuminar los límites entre arte y cultura –por lo menos en lo que se refiere a las posibilidades del apoyo institucional–, la Aldir Blanc también puso el foco en otros aspectos de la vida en sociedad: ¿quiénes pueden realmente adueñarse del conjunto de mecanismos que hoy en día nos permiten ejercer la ciudadanía? Aparte de las lagunas institucionales, hubo algunas condiciones que dificultaron el acceso a la ley y sacaron a relucir, una vez más, las desigualdades sociales de Brasil. El lenguaje burocrático de las convocatorias y el acceso a la tecnología fueron los principales problemas relatados:

32. Instrumentos musicales utilizados en las tradiciones de matriz africana.

[**Sr. Elias Pires**] *La convocatoria tenía una restricción muy dura para que pudiéramos conseguir el recurso. Fue muy difícil para las personas. Menos mal que luchamos con el alcalde de la gestión anterior y logramos crear una Secretaría de Igualdad Racial. Nosotros conseguimos hacer algunos registros para nuestro pueblo. Y lo hicimos en poco tiempo porque, cuando la convocatoria llegó, nadie hizo nada durante muchos días porque las personas del municipio no sabían qué hacer. Primero tuvieron que informarse. Había pocos días para abrir una cuenta, registrarse y yo qué sé más... Mucha burocracia. En el Banco de Brasil no se podía abrir cuenta, había que hacerlo en la lanhouse. La lanhouse no lo hacía... La internet fallaba, el sistema no funcionaba... ¡Fue una locura! ¡Y todo en medio de la pandemia! Además eso, la pandemia. Uno no podía aglomerarse en los espacios. Nos pareció muy burocrático porque nuestro pueblo no tiene ese conocimiento. Nuestro pueblo no sabe de tecnología. Esa tecnología surgió hace poco tiempo. Yo, por ejemplo, tengo un celular. Utilizo WhatsApp hasta donde puedo. En las otras cosas, ni entro, no sé. Mi niña a veces me ayuda con algunas cosas, pero si es difícil no puedo. Sacar una foto y enviarla es lo de menos, grabar un mensaje también. Pero no estoy acostumbrado a esas cosas. Eso es para la juventud. Para tener acceso a las convocatorias hace falta tener internet, tener un celular. Fue muy, muy difícil.*

[**Andreia Duarte**] *Existen muchas comunidades indígenas que están más aisladas, dentro de las selvas. Hay muchos contextos. Cada contexto es diferente. Creo que vale la pena decir que las comunidades no son plasmadas. Hay muchas vidas diferentes. Hay quien no tiene acceso a internet, y nunca lo tendrá, pero es un gran cantante o un gran sabio, de raíz, por entero. Está*

aquel joven totalmente entusiasmado, que quiere ir a la ciudad. Él quiere hacer intercambios, andar por ahí. Va y vuelve. Le cuenta todo a la comunidad. Los jóvenes salen mucho. Pero vuelven a sus comunidades y siguen haciendo sus rituales, viviendo allí dentro. También hay quien se muda a la ciudad. Hay de todo. Por eso, pensar en convocatorias es algo muy complejo, por ejemplo: ¿en qué idioma?, ¿de qué manera? El conocimiento de la lectura, de la escritura, es una técnica como otra cualquiera. Uno va a aprender a hacer una cesta, aprender un canto... Hay cantos que duran ocho horas. Uno va a aprender a hacer un ritual, eso tiene mucho valor, incluso más que aprender a leer y escribir. Además, el portugués es el segundo o tercer idioma. A veces, la persona habla kamayurá, waurá, yawalapiti y después comienza a hablar en portugués. No es una cuestión de intelectualidad, de capacidad. Es una cuestión de contacto, de necesidad de comunicar. Por eso, ¿cómo se piensan las convocatorias?, ¿hasta qué punto llegan realmente dentro de las comunidades?, ¿y hasta qué punto la persona que está ahí en la comunidad va a parar para escribir un proyecto?

Tal vez sea apropiado añadir a las preguntas de Andreia Duarte: ¿hasta qué punto las instituciones son capaces de acoger diferentes culturas y modos de vida?, ¿hasta dónde persisten los deseos colectivos?

Loca Esperanza

En comentario hecho a la película *Os Naufragos do Louca Esperança*, dirigida por Ariane Mnouchkine, Danilo Miranda (2013) dice que habitamos por lo menos dos mundos: “uno duro y siniestro, el de la guerra inminente” y “otro fantasioso y no menos cruel,

el de un naufragio conducido por la ambición de los hombres”. Basada en una creación colectiva de Théâtre du Soleil y libremente inspirada en la obra de Julio Verne, la producción cuenta la historia de un cineasta que, a vísperas de la Primera Gran Guerra, rueda una película muda en el desván de un cabaré: la película muestra a emigrantes del País de Gales que, en 1899, viajan a Australia, pero naufragan en la Tierra del Fuego (Argentina), donde intentan construir una nueva sociedad. Narrado en diversas capas temporales, *Os Naufragos* trata no solo de utopías y decepciones en la búsqueda de otro mundo, sino también de las posibilidades que el cine presenta y su relación con el teatro, a veces amistosa, a veces conflictiva.

Como en la película de Mnouchkine, la Ley Aldir Blanc vislumbra mundos posibles, pero también ve proyectos que naufragan en medio de la pandemia y de antiguos problemas, como la burocracia, las desigualdades sociales, las dificultades políticas y, principalmente, las incoherencias de una actividad que se ejerce por placer y la precariedad compartida con profesionales de otras áreas, entre la fabulación y la realidad.

[**Urânia Munzanzu**] *En el sector existía un cierto fastidio por ser un recurso para que las personas pudiesen colocarlo... perdón por los términos pero, al carajo, en la creatividad, el disfrute, cualquier cosa que no fuese garantizar la vida en ese momento. Nosotros somos artistas, pero nos estamos muriendo, y estamos muriendo mucho más porque estamos en un sector profesional que nos trata de forma absolutamente deshumana. No hay jubilación, no hay estructura, no hay política. No hay política para la cultura. Hace*

pocos minutos estaba charlando con mi tío, que también es artista y tiene setenta años, y comentábamos: “No podemos envejecer. No tenemos ningún tipo de derechos. Ni siquiera a la vivienda tenemos derecho los artistas”. Esperábamos que ese recurso llegara para poder respirar, que pudiésemos tener ese recurso, no digo como reconocimiento, porque la palabra reconocimiento es muy profunda para explicar eso, pero sí como una señal estable de humanidad, de respeto a la vida de los artistas, a la vida de las personas que hacen cultura, que producen la cultura de este país que es parte de la imagen que vende.

Una vez más sale a relucir la paradoja entre lo que no se puede soportar (no solamente la emergencia sanitaria, sino también las desigualdades y la precariedad profesional) y la apertura a lo nuevo (la creación, el devenir, a pesar del riesgo y la amenaza a la vida). Al reflexionar sobre el cine, Deleuze (2005, p. 29) recurre a la imagen de lo intolerable no como violencia o brutalidad, sino en el sentido estético y romántico de algo “demasiado poderoso”, “demasiado injusto” o a veces “demasiado bello”, algo “que supera nuestras capacidades sensorio motoras”. No obstante, el filósofo también sugiere que lo intolerable no se separa de una “revelación” o de “una inagotable posibilidad”. ¿No sería esta la intersección entre arte, cultura, movimientos sociales y políticas públicas que impulsó la Aldir Blanc?

[Urânia Munzanzu] *Hay una riada de obras y producciones nunca vista en el país. Se está produciendo un número enorme de cosas. Ese es el lado que nos hace soñar, que nos hace despertarnos todos los días y saltar de la cama. Se están produciendo cosas muy bonitas, hay mucha gente...*

Me emociono porque hay mucha gente capaz que está pudiendo cantar, que está pudiendo escribir, que está pudiendo soñar un poquito sin morir de agonía, que era lo que estaba ocurriendo.

Si a principios del siglo XX el cine era una novedad tecnológica, hoy en día internet es la que ocupa ese lugar. El investigador Rogério da Costa (2019) establece una relación entre el entusiasmo por la invención del cinematógrafo, cuyo potencial revolucionario fue explotado por directores como Eisenstein, y el sueño de una democracia plena que surgió con los primordios de la red mundial de computadoras. Actualmente, imágenes y redes están enmarañadas con los avances del capitalismo, pero también abren grietas. Las contradicciones entre el individualismo y las posibilidades de la comunicación remota, entre lo común y lo privado, se hacen aún más evidentes durante la pandemia. Por eso, no se puede hablar de la Ley Aldir Blanc sin abordar, aunque sea brevemente, cierta innovación estética provocada por la distancia social y la necesidad del encuentro. No se trata de formalismo sino de la potencia humana de renovar el pensamiento, reinventar formas de expresión y lenguajes y de llegar a nuevos públicos. Tatiana Delfina, del grupo Nós do Morro, Ronei y Carol hablan de las relaciones a veces conflictivas, a veces complementarias entre lo virtual y lo presencial y de lo que puede surgir de esa interacción:

[Carol] *Yo vi algunos centros culturales con profesionales muy capacitados para hablar sobre las obras de arte con una oratoria bien desarrollada. Están haciendo visitas en tiempo real a los museos. Ha habido buenas experiencias en ese sentido. Pero existe una pérdida que*

es común a las artes visuales y al teatro, que es el estar presente. Llego a emocionarme porque me acuerdo de algunas clases de primaria, en un colegio público, en que la profesora nos enseñaba postales de cuadros. Ella decía: “Ese es de Tarsila do Amaral, ese es del Modernismo, ese es del Puntillismo”, cuando hablaba de las escuelas de vanguardia. Recuerdo cuando tuve la oportunidad de ver algunos de esos cuadros personalmente. ¡Qué distante! ¡Es asustadoramente distante! Tal vez, en el ámbito formal, uno consiga acceder a la construcción de un cuadro puntillista. Uno dice: “Estoy viendo los puntos, la cuestión del color”. Pero el impacto que eso tiene en las personas es una experiencia que se pierde.

[Ronei] Mi pareja es del audiovisual. Ella dice: “Es una película”. Yo soy del teatro y digo: “No, es una obra rodada. Es diferente”. No conozco los entresijos de un equipo de rodaje, pero sé que hay profesionales dedicados a reproducir determinada escena en una pantalla. Es un pensamiento singular. Hay grupos que están mezclando un lenguaje con el otro. Por ejemplo, quien hace algunos rodajes teatrales es director de fotografía, y se dedica al segmento audiovisual y no a un espectáculo de teatro. Está rodado, pero no es cine. No sé ni qué palabras usar. Pero está ocurriendo. Algo nuevo está surgiendo. Y ha llegado a otros públicos. El público que ha visto el espectáculo grabado no es el público que va a verlo en vivo. He escuchado mucho eso de: “Mi tía bisabuela, allá al otro lado del país, ha visto mi obra aquí en São Paulo. En su pueblo no tienen ni espacio escénico”. Esta es una persona acostumbrada con el cine que, de alguna forma, tuvo ganas de ver un espectáculo, pero grabado.

[Tatiana Delfina] Uno graba la obra.

Cuando pasa a la edición, hay prácticamente un segundo director que se junta a la visión teatral y viene con el código de la edición. Es muy curioso. Yo observaba la grabación en secuencia. Lo que había allí era una obra de teatro. Cuando pasa al formato audiovisual, pienso: “Perdió aquello...”. Pero en el audiovisual no se puede tener todo. “¡Perdió la explosión de la bomba!”. En el audiovisual no hace falta tener la explosión de la bomba. El simple ruido ya te lo indica. Y entonces decimos que eso no es teatro. Por lo menos, eso es lo que me parece a mí: no es teatro porque el teatro tiene público presente, se están viendo los unos a los otros... Nosotros decimos: “Es arte, pero todavía no sé si es teatro”. Es arte.

Consideraciones finales

Para García Canclini (2012, p. 180), el arte aún existe justamente porque “vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que nos gustaría nombrar y lo que la sociedad contradice o difiere”. Este breve relato intentó mostrar que la experiencia de la Ley Aldir Blanc va más allá de las cuestiones técnicas involucradas en la formulación de políticas públicas, trata de aspectos como la adhesión social, la integración de intereses diversos, las posibilidades de ejercer la ciudadanía y el anhelo por transformación. En última instancia, el debate se refiere a los modos como cultura y arte nos ayudan a dar sentido a la vida y a participar en la invención del mundo.

[Andreia Duarte] Creo que la Ley Aldir Blanc tiene que continuar para siempre. Cuanto más se invierta en cultura y arte, mejor, más posibilidades de transformación tendremos, mayor será nuestro alcance. Digo eso por mi experien-

cia de más de veinte años trabajando con arte y cultura. Uno ve cómo transforma a las personas. Uno entiende mejor, se hace más crítico con relación al lugar en que está, se atreve más a crear otras formas de estar. Eso es muy importante para dejar de pensar que solo existe una posibilidad de vida: ese programa de nacer, estudiar, trabajar, comprar una casa y morir. Creo que la Ley Aldir Blanc es importante, especialmente porque financió muchos proyectos. A mí me gustaría que si hubiese quinientos inscritos se aprobase a los quinientos, dentro de una ética, claro está. Una ética del conjunto que consiga entender la diversidad de las personas en sus contextos, pero que cada vez traiga más posibilidades de que las personas realicen sus deseos de vida, de creación, y sus obras, que los quilombolas consigan mantenerse, que los indígenas consigan... Que haya un movimiento feminista, trans, homosexual... Que sea algo de todos. Eso es lo que yo pienso.

Si el movimiento por la Aldir Blanc trae consigo algo de la filosofía cínica, como diría Foucault (2011), es porque entra en contacto con la alteridad: no solamente con las diferentes culturas que multiplican los relatos actuales, sino también y especialmente con los mundos que podemos proyectar a partir de los acuerdos y desacuerdos de la experiencia colectiva.

Referencias bibliográficas

ALBERT, B. Postscriptum. Quando um é outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRASIL, República Federativa do. LEI nº 14.017/2020, 29 Jun.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Especial de Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*. s.d. Disponible en: <http://portalsnc.cultura.gov.br/>. Visto el 6 de noviembre de 2020.

BRASIL. *Painel de orçamento do Governo Federal*. s.d. Disponible en https://www1.sioop.planejamento.gov.br/QvAJAXZfc/opendoc.htm?document=IAS%2FExecucao_Orçamentaria.qvw&host=QVS%40pqlk04&anonymous=true. Visto el 4 de abril de 2021.

BOTELHO, I. *Dimensões da cultura*. Políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

CANEDO, D. P.; PAIVA NETO, C. B. (Coord.). *Impactos da Covid-19 na Economia Criativa: relatório final de pesquisa*. Salvador: Observatório da Economia Criativa; Santo Amaro: UFRB, 2020.

COSTA, R. O autômato digital e os circuitos de afetos nas redes sociais: uma análise do conceito de autômato espiritual no Imagem-Tempo de Deleuze e seus desdobramentos nas interfaces digitais. In: *Comunicação. Mídia. Consumo*, v.16, n.47, p. 577-597. Set./Dez. 2019.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Maio de 68 não ocorreu. In: *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, v.8, n.1, p.119-121. 2015.

ESCOLA de Políticas Culturais. s.d. Disponível em: <https://linktr.ee/escolapoliticasculturais>. Visto el 22 de mayo de 2021.

ESCOLA de Políticas Culturais. s.d. *Facebook*: usuário do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/escolapoliticasculturais/>. Visto el 22 de mayo de 2021.

FOUCAULT, M. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GARCÍA CANCLINI, N. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

GARCÍA CANCLINI, N. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GETDAYTRENDS. s.d. Disponível em <https://getdaytrends.com/pt/>. Visto el 5 de junio de 2021.

GOES, Geraldo *et al.* O setor cultural na pandemia: O teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. *Carta de conjuntura nº 49. Nota de conjuntura nº 4*. Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas. 4º trimestre de 2020. Disponível em https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/201015_cc49_cultura.pdf. Visto el 6 de noviembre de 2020.

GUZZI, Drica. *Do cultivo de si ao mundo distribuído*. Práticas políticas em rede. Curitiba: Appris, 2019.

IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros*.

Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101668.pdf>. Visto el 5 de junio de 2021.

LEI de Emergência Cultural. *Instagram*: usuário do Instagram. s.d. Disponível em: <https://www.instagram.com/leiemergenciacultural/>. Visto el 22 de mayo de 2021.

MÍDIA Ninja. *Lei de Emergência Cultural*. Videoconferencia transmitida en vivo por YouTube. 3 de mayo de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Of9hyH5EDg>. Visto el 22 de mayo de 2021.

MIRANDA, D.S. *De vida e esperanças*. Encarte de DVD. In: OS NÁUFRAGOS do Louca Esperança. Dirigido por: Ariane Mnouchkine. São Paulo: Selo SESC SP, 2013. 4 DVDs.

MOURA, E. Quase 900 mil trabalhadores da cultura foram demitidos no primeiro semestre. In: *Jornal Folha de São Paulo*. 26 Nov. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/quase-900-mil-trabalhadores-da-cultura-foram-demitidos-no-primeiro-semester.shtml>. Visto el 7 de diciembre de 2020.

OBSERVATÓRIO da emergência cultural. s.d. Disponível em: <http://observatorioemergenciacultural.org/>. Visto el 22 de mayo de 2021.

WELLMAN, B. *et al.* Networks as personal communities. In: WELLMAN, B; BERKOWITZ, S. D. *Social structures: a network approach*. New York: Cambridge University Press, 1988.

EMERGENCIA CULTURAL EN EL AGRESTE BAIANO

Juan Ignacio Brizuela

Introducción

Hay diversas formas de aproximar al público hispanoamericano a lo que significa vivir en Bahia, en el Nordeste de Brasil; de entender sus diversos territorios y dimensionar toda su extensión. El libro de Jorge Amado “Bahia de todos los santos: guía de calles y misterios” (2002), cuya primera edición brasileña es de 1944, es una buena puerta de entrada porque nos deja una frase tan verdadera como contradictoria: la ciudad de Bahia. Claro, Amado se refiere a su capital, Salvador, pero es frecuente confundir, en el imaginario, a esta metrópolis con el vasto Estado de Bahia. Como si fuera todo lo mismo. “Los Sertones”, de Euclides da Cunha (1981), clásico de la literatura lusófona publicado en 1902, podría ser otra forma de complementar ese imaginario al retratar una Bahia sin mar,

agreste, seca y *sertaneja*³³. En ese contexto de grandes escritores brasileños, registramos una obra bastante conocida en Brasil: “Esa Tierra” de Antônio Torres (2000), romance editado originalmente en el año 1976. Torres y su obra están vinculados a un pequeño municipio llamado Sátiro Dias, referencia de este universo particular del agreste baiano –entre la *ciudad de Bahia* y los *sertones*– que utilizaremos como puntapié inicial para pensar los procesos de institucionalización, desinstitucionalización y reinstitucionalización de la cultura en estas latitudes.

33. El famoso libro de Mario Vargas Llosa, “La guerra del fin del mundo” (1981), también trabaja con este otro imaginario del *sertão* más rural y campesino en el municipio bahiano de Canudos.

Figura 1. Edición en español de *Essa Terra*, de Antônio Torres (2000)

Fuente: <http://www.casadelasamericas.org/catalogoeditorial/catalogo.pdf> p. 212



Torres, Antonio (1940), Brasil.
Essa terra, novela,
 traducción de Rodolfo Alpizar,
 diseño de cubierta de Khiustin Tornés,
 diseño interior de Ricardo Rafael Villares,
 132 pp., 134 x 190
 Entre Junco, el poblacho miserable, y São Paulo, la ciudad «próspera» que tanto promete, acontece el drama de unos seres para quienes el suicidio y la locura son el mejor de los mundos posibles en una existencia corroída por la tradición rural, las frustraciones y la pobreza.

Si bien no existe consenso entre investigadores –ni entre sus propios habitantes– sobre cuáles son, efectivamente, las principales macrorregiones de la extensa superficie territorial del Estado de Bahia, sugerimos algunas áreas socioculturales y geográficas –geoculturales, retomando reflexiones de Rodolfo Kusch (2012) y Manuel Garretón (2003)– que, sin la pretensión de rigor de un especialista, pueden ayudar a ilustrar la compleja división administrativa estatal, bien como las diversas identificaciones espaciales realmente vividas más allá de Salvador. Destacamos, así, las regiones bahianas de Recôncavo, Litoral, Chapada Diamantina, Sertón, Oeste y Agreste.

La concavidad, como figura geométrica de una curva hacia adentro, está directamente relacionada con la bahía, en su calidad de accidente geográfico. Los municipios del Recôncavo guardan una fuerte memoria africana vinculada al proceso histórico de la primera capital de la colonia portuguesa en América; son una parte importante de la población del estado pero ocupan, proporcionalmente, una menor extensión territorial. Por su parte, los municipios del Litoral bahiano, del norte al extremo sur, están más asociados a

playas paradisíacas, grandes cadenas de hoteles y otros emprendimientos turísticos.

La macrorregión de la Chapada Diamantina es una meseta bahiana; es decir, una superficie situada a una altura considerable sobre el nivel del mar, con pequeñas sierras, ríos y cascadas en municipios de temperaturas más frías alrededor de un gran parque nacional. El Sertón se define casi que por oposición directa a la costa: se trata de grandes extensiones más bien desérticas, muy calurosas y asociadas a “Vidas Secas”, como en el libro de Graciliano Ramos (1958). Los *sertanejos* son esas figuras folclóricas, en cierta manera, asociadas a un imaginario campesino, como observamos en las fiestas de San Juan, potentes en todo el nordeste brasileño. El Oeste Bahiano tiene una historia muy distinta, relacionada a una ocupación vinculada al agronegocio de la soja desde 1980, en un proceso de migración interna del sur al nordeste de Brasil, a contramano del flujo que, tradicionalmente, va en un sentido contrario. Por su ubicación geográfica, estos municipios suelen estar más vinculados a los estados fronterizos de Bahia –como Piauí, Tocantins, Goiás y Minas Gerais– que a su capital *soteropolitana*.

Finalmente, el Agreste Baiano es la región que está entre medias del Litoral, el Oeste, la Chapada, el Recôncavo y el Sertón. Si bien no se identifica completamente con ninguna de ellas (quizás un poco más con el Sertón), al mismo tiempo se alimenta un poco de cada una, hibridación referente a los intercambios económicos y al tránsito sociocultural con el resto de los municipios de alrededor. Existen en este territorio referencias a un pasado ferroviario, una modernidad sin modernización tan característica en miles de ciudades latinoamericanas. ¿Serían sus poblaciones agrestes? Siguiendo definiciones enciclopédicas del español y del portugués, comunidades rústicas y alejadas de la costa; rudas y ásperas; con falta de urbanidad, poca instrucción y convivencia ciudadana. *Caipiras* (RAE, 2020; Houaiss, 2009). Si todo esto fuera cierto, ¿eso definiría, también, a sus “agrestes” instituciones culturales?

Esa institución me llama³⁴

El Partido de los Trabajadores (PT) gobierna el Estado de Bahia desde el 1 de enero de 2007. Esta gestión cambia las reglas del juego de las políticas culturales³⁵ por lo menos en tres aspectos: **institucionalización, democratización y territorialización de la cultura**. En términos de estructura jurídica institucional, vemos un proceso de fortalecimiento cultural con la creación de una secretaría específica de Cultura (Secult-Ba), el aumento de los recursos públicos vía Fondo de Cultura del Estado y el apoyo continuo al Sistema de Cultura del Estado, que explicaremos con más detalle enseguida. Además, la búsqueda de una mayor democratización y transparencia en la gestión cultural llevó a cambiar la tradicional forma de “política de mesada” (economía del favor,

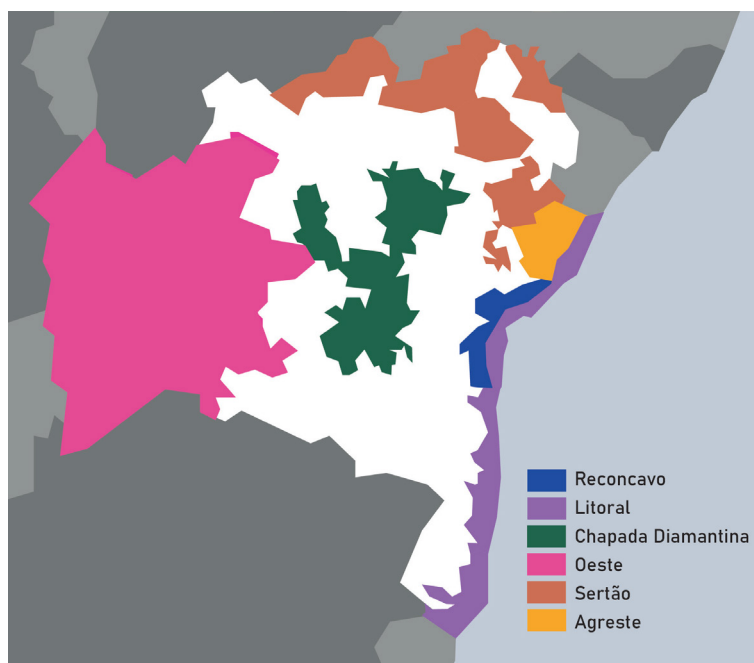


Figura 2. Ilustración en mapa de seis áreas socioculturales de Bahía
Fuente: elaborado por el autor.

34. Este subtítulo y los tres siguientes se inspiran en la división del libro de Antônio Torres “*Essa Terra*”. En este caso, el subtítulo que aparece en el libro es “*Essa terra me chama*”.

35. Algunos investigadores como Albino Rubim (2014) dirán que inaugura, efectivamente, las políticas públicas de cultura a nivel del estado.

con alto grado de elitismo y discrecionalidad en la distribución del apoyo público) por una “política de *editales*”, es decir, de convocatorias o concursos públicos, abiertos y de libre competencia para acceder a los recursos, principalmente vía fondos públicos específicos de cultura y arte. Finalmente, la territorialización de la cultura se traduce en una innovadora herramienta de gestión y planificación administrativa, donde todo el Estado de Bahia se divide en veintisiete Territorios de Identidad (TI) cuya gestión no es apenas de la Secult-Ba, sino de todas las secretarías y organismos públicos del estado. Esto supone pensar en criterios de distribución por lenguajes artísticos, por ejemplo, pero también por territorios de identidad, con porcentajes de proyectos mínimos asignados previamente a cada territorio, justamente para intentar evitar la concentración en grandes ciudades, en especial de los municipios de la Región Metropolitana de Salvador (RMS). Uno de estos TI es el del Litoral Norte y Agreste Baiano (TILNAB).

La adopción de una gestión sistémica en cultura –con planificación estratégica, par-

ticipativa y territorial– fue un proceso incorporado a nivel federal, con el Sistema Nacional de Cultura; a nivel subnacional, con los Sistemas de los Estados de Cultura; y, por supuesto, a nivel local, con los Sistemas Municipales de Cultura. Una fórmula simple y didáctica utilizada para explicar sus elementos principales fue la de la figura del CPF³⁶: Consejo, Plan y Fondo de Cultura. Los consejos de políticas culturales intentan ampliar la gestión participativa y la construcción de ciudadanía cultural en todas las esferas de gobierno con competencias consultivas, de fiscalización, normativas y, eventualmente, de gestión ejecutiva. Los planes de cultura intentan organizar un horizonte estratégico a lo largo de diez años partiendo de un diagnóstico territorial que permita establecer metas, objetivos e indicadores para cada uno de estos procesos. Por su parte, los fondos de cultura son una oportunidad de inducir no solo una asignación mínima de recursos públicos para el campo artístico y cultural, sino que, además, estructuran procesos más transparentes y regulares, como en el caso de premios y concursos realizados por medio de

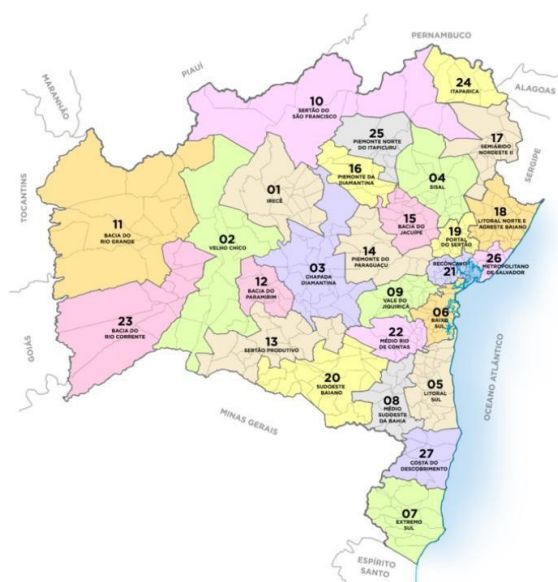


Figura 3. Territorios de Identidad del Estado de Bahia
Fuente: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=314>

36. En Brasil, el CPF, o *Cadastro de Pessoa Física*, en la práctica funciona casi como una cédula personal similar al Documento Nacional de Identidad (DNI), tan frecuente en otros países latinoamericanos. Si bien tiene una finalidad tributaria y no de documento de identificación –que sería otra credencial llamada Registro General (RG)–, el CPF es una sigla fácil de recordar y asociar en Brasil.

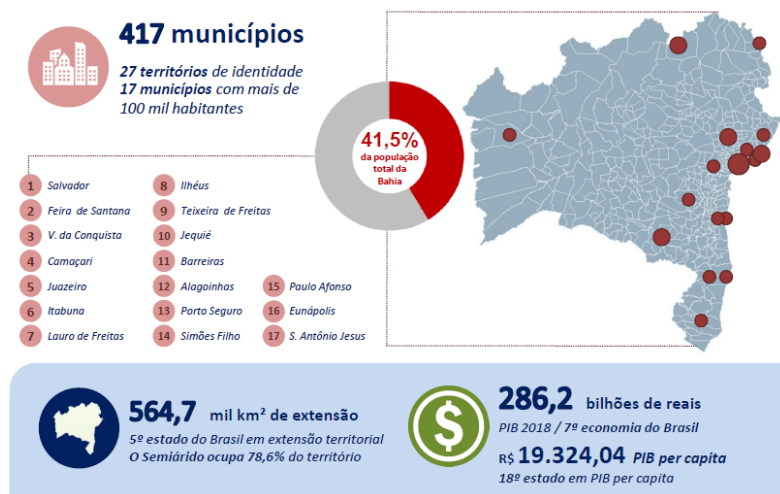


Figura 4. Datos generales del Estado de Bahia

convocatorias/llamamientos públicos. Hay otros elementos que forman parte de los sistemas de cultura pero, inicialmente, utilizaremos estos elementos básicos para describir la situación de los municipios del agreste baiano. Como podemos observar en la figura 5, un municipio que desde 2009 viene ampliando

su proceso de institucionalización cultural es Sático Dias, incluso cuatro años antes que la ciudad con más habitantes del territorio, que es Alagoinhas.

Una figura clave que nos ayuda a entender ese proceso tan particular de institucionalización cultural es el abogado y

Município	Habitantes	Sistema Nacional de Cultura	Sistema Municipal de Cultura	Consejo de Cultura	Fondo de Cultura	Plan de Cultura	Ley Aldir Blanc
Sático Dias	19.644	X	X	X	X	X	X
Esplanada	36.882	X	X	X	X		X
Pedrao	7.298	X	X	X	X		X
Alagoinhas	150.832	X	X	X	X		X
Entre Rios	41.654	X	X	X			X
Inhambupe	39.499	X	X		X		X
Rio Real	40.475	X					X
Itanagra	6.445		X	X			
Catu	54.424			X			X
Aramari	11.332						X
Conde	25.630						X
Crisópolis	21.040						X
Itapicuru	35.256						X
Jandaíra	10.691						X
Olindina	28.152						X
Ouriçangas	8.557						X
Acajutiba	15.129						X
Aporá	17.673						X
Araçás	12.143						
Cardeal da Silva	9.240						
Total:	591.996	7	7	7	5	1	17

Figura 5. Institucionalización pública de la cultura en el Agreste Baiano

Fuente: elaborado por el autor a partir de datos oficiales a nivel federal, del estado y municipal.

activista cultural, exsecretario y miembro del Consejo Municipal de Cultura de Sátiro Dias, Dr. Paulo Roberto da Cruz Junior. En paralelo, Paulo Cruz fue también responsable del seguimiento de los puntos de cultura en la Secult-Ba en el año 2020.

[Paulo Cruz] *La historia de Sátiro Dias es la siguiente. Mi ciudad en realidad es un pequeño pueblo. La carretera de acceso al municipio está en pésimas condiciones, pero la van a arreglar. En el año 2000, cuando yo era todavía muy joven, ya me involucraba en algunas cuestiones culturales del municipio relacionadas con la escuela. Nosotros organizábamos, por ejemplo, las fiestas del mes de junio. Yo bailaba mucho en esas fiestas. Me encantaba, lo adoraba. Aquello fue motivándome a buscar más conocimiento sobre la cultura en general, la cultura local y fui conociendo más cosas.*

[Paulo Cruz] *Yo soñaba con hacerme artista. Y así fui conquistando a otras personas. Conseguí formar un grupo de más de veinte personas, jóvenes de mi edad, y así empezamos a formar grupos culturales. Formamos un grupo folclórico de San Juan. Bailábamos mucho, conseguimos muchos premios, se llamaba Xote Baião. Y eso nos motivó culturalmente. Después de eso, fuimos buscando más cosas, más información. Montamos un grupo de teatro llamado Alfa Cena.*

Los Festejos de San Juan que se realizan de forma tradicional durante todo el mes de junio y, en especial, en la semana del 24 –justamente el día de San Juan–, son una celebración que mezcla raíces religiosas con prácticas artísticas y culturales afroindígenas. Son, además, eventos importantes para la economía local de miles de municipios de la región Nordeste de Brasil.

[Paulo Cruz] *Todo eso fue antes de cumplir veinte años. Fue entonces cuando descubrí que mi pueblo carecía de cultura. Es decir, no tenía nada cultural. Descubrí que mi pueblo no invertía en cultura. Descubrí que en mi pueblo la cultura no tenía importancia, a pesar de tener un escritor ya consagrado en la época, que es Antônio Torres. Incluso tenemos una biblioteca en el municipio con su nombre que fue mi fuente de conocimiento. Allí busqué información en la Constitución federal sobre cultura, fui a informarme sobre las leyes municipales, en las que no se hablaba nada sobre cultura. Y entonces comencé a involucrarme directamente en las cuestiones culturales.*

Cruz registra distintas actividades artísticas y culturales que fue realizando y descubriendo en su pueblo hasta los veinte años, como la *quadrilha junina* –una mani-

Figura 6. Municipio de Sátiro Dias (Bahia, Brasil)
Fuente: vista de dron, ayuntamiento de Sátiro Dias (2017).





Figura 7. Biblioteca Municipal de Sátiro Dias
 Fuente: Biblioteca Municipal de Sátiro Dias (2016).

festación grupal de danza y música típica de las fiestas de San Juan–, la formación de un grupo de teatro o la biblioteca con el nombre de Antonio Torres. Al mismo tiempo, señala que no había “nada cultural”; es decir, no había inversión pública en cultura, no había leyes o alguna estructura municipal que incentivara, que diera algún tipo de soporte a estas y otras prácticas culturales. Para tener una noción básica de la realidad de estos veinte municipios del agreste baiano en términos de instituciones culturales clásicas, en ninguno existe un museo típico de la ciudad, como podría ser común de encontrar en otros municipios de Brasil.

[Paulo Cruz] Pues bien, monté el grupo de teatro y me puse manos a la obra. Más tarde conseguimos –en realidad, yo conseguí– un proyecto por medio del Gobierno del estado llamado “Sombrero de paja”. Ese proyecto consistía en un profesor de danza y una profesora de teatro para el municipio que pasaban quince días con aquel grupo enseñando teatro y danza. Y así nuestro grupo fue cualificándose. Gracias

a ese proyecto conseguimos realizar un espectáculo, llamado “Laguna de las palomas”, que cuenta la historia del municipio, y eso lo hicimos en la vía pública, en una plaza. Había mucha gente. Todo el mundo fue a ver el espectáculo.

[Paulo Cruz] Así, fuimos encantándonos con el tema y montamos un espectáculo llamado “Pasión de Cristo”. Y todos los años, sin fallar ni uno, presentábamos la Pasión de Cristo que fue creciendo año tras año. Llegó a un nivel en el que teníamos a ochenta jóvenes en el conjunto. Hicimos un espectáculo itinerante. Íbamos a localidades del municipio, íbamos a otro municipio para hacer funciones. Eso fue despertando muchos intereses, incluso en lo tocante a la política.

Destacamos aquí otros elementos que nos ayudan a comprender los circuitos artísticos y culturales en localidades alejadas de las grandes metrópolis. Por un lado, los profesores de los lenguajes artísticos (danza y teatro, por ejemplo) no son de la ciudad, razón por la cual es necesario elaborar proyectos específicos y viabilizar condiciones mí-

nimas para realizar cualquier tipo de cursos básicos. Además, no hay teatros o espacios escénicos a disposición, por eso se utilizan directamente los espacios abiertos y plazas públicas como palco. Finalmente, las tradiciones religiosas, en este caso de la iglesia católica, se mezclan tanto en los festejos de San Juan como en la realización del espectáculo de “La Pasión de Cristo” que les permite no solo sumar más integrantes al elenco y ganar visibilidad, sino también viajar por otros municipios vecinos para realizar presentaciones.

[Paulo Cruz] *Y un día comenzamos a ser activistas culturales. No solo hacemos cultura, también somos activistas culturales. En 2008 nos reunimos. Yo sabía que si el municipio quería crecer culturalmente, teníamos que disponer de un órgano de cultura. Me puse a investigar y dije que podíamos tener un Consejo Municipal de Cultura. En aquella época, investigaba por internet, a pesar de no ser muy buena por allí, nosotros no teníamos mucho acceso a internet. Pero conseguí una computadora y me puse a investigar junto con un amigo mío, y así conseguimos saber, entender, que podíamos tener un consejo municipal de cultura.*

[Paulo Cruz] *Entonces, empezamos por presionar a los políticos. Hacíamos sentadas, manifestaciones, llamábamos la atención de todas las formas posibles. De repente, un buen día, el que era alcalde en aquella época se sentó con nosotros y dijo “vamos a montar la ley del Consejo Municipal de Cultura”. Y bueno, hicimos una reunión, redactamos el texto y lo presentamos en la cámara. Llegó allí, seguimos presionando a los concejales y en 2008 logramos aprobar la ley que creó el Consejo Municipal de Cultura. Y como yo era el más activo en ese sen-*

tido, me transformé en el primer presidente del Consejo Municipal de Cultura de Sátiro Dias. Yo era representante de la sociedad civil y, aun así, fui elegido presidente. Algo raro en la época y no muy frecuente en la actualidad.

En estos ocho años aproximadamente que llevan a Paulo Cruz entre soñar con ser artista, a partir del año 2000, hasta tornarse el primer presidente del Consejo Municipal de Cultura de Sátiro Días, en 2008, se multiplican fenómenos e iniciativas de institucionalización cultural en todo Brasil y, además, procesos de territorialización de prácticas, grupos y asociaciones artísticas. De hecho, también se destacan los consejos ciudadanos de gestión participativa de Brasil, que son una herramienta bastante extendida en casi todas las áreas de políticas públicas desde los años 1980, en el área de salud, asistencia social, educación, desarrollo territorial, turismo, entre otras.

[Paulo Cruz] *Me invitaron a ir a algunas reuniones del Gobierno del estado y del Gobierno federal para desarrollar la cultura local y la cultura regional. En aquella época había muchas conferencias sobre cultura, eso era muy importante. Y yo ya participaba como consejero. Pero el ayuntamiento no daba recursos al consejo para absolutamente nada. Era un consejo que vivía peleándose con el gobierno porque no tenía nada. Y aun así ellos luchaban para que tuviéramos minoría en el consejo. Pero nosotros siempre nos las apañábamos para quedarnos con la presidencia. No había manera.*

Las conferencias de cultura, junto con los consejos ciudadanos de políticas culturales, son herramientas de gestión partici-

pativa que se remontan a la Constitución de Brasil de 1988 y que se expanden con más fuerza en las gestiones de Gilberto Gil y Juca Ferreira al frente del Ministerio de Cultura, durante los dos períodos presidenciales de Lula da Silva (2003-2006 y 2007-2010).

Esa institución me enloquece³⁷

[Paulo Cruz] *En enero de 2009 me invitaron a asumir la dirección de Cultura, recién creada en el municipio. Así, me puse manos a la obra para poder asentar los cimientos culturales de la ciudad, que son los cuatro ejes del Sistema Municipal de Cultura que elegimos por medio de la ley. Preparé el estudio preliminar y lo envié a la cámara. Aprobaron casi todo. Consejo Municipal de Cultura, ya había. Creamos el Plan Municipal de Cultura y el Fondo Municipal de Cultura. Solo faltó crear la Secretaría Municipal de Cultura, que no salió por causa del capricho político de un presidente de la cámara que quería que el secretario de Cultura fuese su yerno y no yo. Por eso no lo aceptó, para que yo no tuviera el estatus de secretaria. El municipio sigue sin Secretaría de Cultura exclusiva. El proyecto todavía continúa en la cámara pero nadie lo reanuda.*

La gestión sistémica y la planificación estratégica fueron otras herramientas de políticas públicas que, como vimos anteriormente, se introdujeron con más vigor a lo largo de esos años, induciendo la creación de sistemas locales, de los estados (subnacionales) y federal de cultura. Además del famoso CPF

– Consejo, Plan y Fondo de Cultura–, otros elementos eran considerados, tales como una dependencia exclusiva de cultura, un sistema de informaciones e indicadores culturales, la realización de conferencias sectoriales y generales de arte y cultura, entre otros procesos.

[Paulo Cruz] *Creo que los cuatro años que pasé en el gobierno (2009-2012) fueron los mejores años de la cultura en el municipio de Sátiro Dias. Aunque el dinero fuese escaso, yo disponía de una asignación del Fondo del Estado de Cultura de 1.800 reales al mes. Juntaba tres meses para poder hacer un proyecto. Entonces, conseguí montar una fanfarria municipal, que es la Fan-Sati. Conseguí montar una orquesta municipal, la OfSati. Conseguí traer a un profesor de teatro de la Universidad Federal de Bahia (UFBA) a nuestro grupo de teatro de Sátiro Dias que, por coincidencia, acabé descubriendo que era de Sátiro Dias también. O sea que aprovechamos. Conseguimos que el municipio se moviera.*

El Fondo de Cultura del Estado de Bahia es una de las herramientas de política cultural más institucionalizada y sedimentada a nivel territorial. Creado en el año de 2005, este mecanismo estatal distribuye la mayor cantidad de recursos públicos a través de convocatorias y pequeños trasposos de un fondo a otro, como señalado por Cruz en Sátiro Dias. Si bien no es un recurso alto, estamos hablando de un procedimiento bastante innovador que no es tan común de encontrar, con ese nivel de capilaridad, en otros estados de Brasil y, mucho menos, en otros países del continente, desde México hasta Argentina.

Pero el día a día de la gestión va más allá de los instrumentos formales de la administración local, como detalla Paulo:

37. En este caso, el subtítulo que aparece en el libro de Torres es “*Essa terra me enlouquece*”.

Figura 8. Presentación del Fondo de Cultura del Estado de Bahia (2021)



Figura 9. Datos de Sátilo Dias en el Sistema Nacional de Cultura (2021)



[Paulo Cruz] Actualmente, tenemos tres elementos fundadores; creo que fuimos el primer municipio que los tuvo porque quien estaba al frente de la cultura era yo, que le daba mucha importancia. Eso es algo que me pasa hasta ahora. Está claro que cuando uno coloca a alguien a quien realmente le importa la cultura, las cosas marchan. Pero la mayoría de los gestores colocan a personas que no le ponen empeño, justamente para no despertar en la juventud el interés por la cultura. Porque en su mente, este interés puede hacerlos ascender y hacer que los gestores pierdan sus cargos para esos agentes culturales. Una cultura fuerte contamina a la población. A eso era a lo que los políticos le tenían miedo en mi época.

[Paulo Cruz] Yo era muy peleón, pedí la dimisión de mi cargo unas diez veces porque el alcalde no quería soltar las asignaciones para

los proyectos. A veces me daba una autorización digamos de 3.000 reales para un proyecto que costaba 10.000. Yo tenía ataques de locura, agarraba los papeles, los rasgaba, se los tiraba a la cara y decía: aquí tienes mi dimisión, así mismo. No voy a quedarme aquí. Él no la firmaba y seguíamos adelante. Después de mucho esfuerzo, él iba y concedía el dinero.

En el año 2009, tanto en el contexto nacional como a nivel del Estado de Bahia se ofrecían estímulos frecuentes para promover estos procesos de institucionalización cultural en todo el país. Sin embargo, más allá del esfuerzo de una administración gubernamental, existen prácticas sociales y “modos de hacer” arraigados a nivel local que, muchas veces, chocan con las nuevas prácticas que estos modelos institucionales ofrecen.

Esa institución me manda a mudar³⁸

Es frecuente que los agentes culturales más inquietos de las ciudades no metropolitanas realicen su formación en las principales capitales del propio Nordeste brasileño o de otras regiones del país. En un paralelismo sintomático en la historia de las migraciones internas brasileñas, Cruz viaja justamente a São Paulo para realizar sus estudios, de igual forma que muchos nordestinos viajaron al Sudeste para trabajar durante gran parte del siglo XX.

[Paulo Cruz] *En 2012, el alcalde del que yo era secretario perdió las elecciones. Así, en 2013 asume el cargo otro alcalde que desmonta la cultura, no da continuación al proceso, no coloca a personas capaces de llevar a cabo esa alternancia y acaba destruyendo todos los proyectos pendientes, ninguno ha sido revisado en Sátiro Dias hasta hoy. Solo que a finales de 2013 yo también me fui a São Paulo. Necesitaba desconectarme de aquel mundo porque vivía más en pro de la cultura que de mí mismo. A veces, como yo era funcionario del ayuntamiento, agarraba mi dinero, lo invertía en proyectos culturales y dejaba de pagar mi facultad. En 2008 entré en la carrera de Derecho y estuve dos años sin cursar. Realmente, había llegado el momento de distanciarme de Sátiro Dias y cuidar un poco de mi vida. Por eso me fui a São Paulo, donde me quedé casi siete años y me gradué en Derecho.*

38. En su libro, Antônio Torres utiliza el siguiente subtítulo “*Essa terra me enxota*”. *Enxotar* es una expresión regional con onomatopeya que hace referencia al grito con el cual se espanta a las gallinas: *xô! xô!* Aquí optamos por el lunfardo rioplatense, inspirándonos en los argots y expresiones coloquiales características de los diversos territorios de América Latina.

El eje Río de Janeiro-São Paulo, dos de las principales ciudades del Sudeste brasileño (junto con Belo Horizonte, de Minas Gerais, y Vitória, capital de Espírito Santo) forman parte de una “batalla cultural” con el resto de las regiones, en especial del Norte y Nordeste, en términos de concentración de recursos públicos y de oportunidades de trabajo.

Esa institución me ama³⁹

Paulo Cruz vuelve a “esa tierra”, su pueblo natal de Sátiro Dias, varios años después y en un contexto completamente diferente. Incluso, todo será aún más desafiado cuando asume el cuidado de los Puntos de Cultura del Estado de Bahia y, más adelante, al participar en los procesos de reinstitucionalización cultural que se dieron en todo el país con la sanción de la Ley Aldir Blanc durante la pandemia de COVID 19.

[Paulo Cruz] *Yo volví de São Paulo a Bahia en 2019. A principios de 2020 me invitaron a asumir el cargo de director de Ciudadanía Cultural (DCC) de la Secult Bahia, en la ciudad de Salvador. Nosotros no cuidamos solamente de los puntos de cultura, somos una Dirección de Ciudadanía Cultural. En concreto, actualmente tenemos registrados más de 500 puntos de cultura en el Estado de Bahia. Hace poco teníamos 275 puntos de cultura, pero después, con el advenimiento de la Ley Aldir Blanc, nos decidimos a admitir nuevas inscripciones que llegaron a más de trescientos y pico puntos, con lo cual a día de hoy hay 513 puntos de cultura registrados por la Secult Bahia.*

39. En este caso, la traducción es literal de uno de los subtítulos de la novela de Torres, “*Essa terra me ama*”.

Como detallamos en este Cuaderno (Melo, 2021), la Ley Aldir Blanc estableció una ayuda de emergencia para las artes y la cultura estimada en 3.000 millones de reales, aproximadamente 500 millones de dólares en diciembre de 2020. Una de las acciones que se realizaron en Bahia con recursos de esta ley fue el premio Cultura Viva, coordinado justamente por la DCC y destinado a todos los puntos de cultura bahianos incluyendo, conjuntamente, a aquellos reconocidos de forma más reciente por una convocatoria específica de certificación y autorreconocimiento de organizaciones y grupos comunitarios, la primera de ese tipo que se realiza en el Estado de Bahia. A partir de este nuevo llamamiento público casi se duplican los puntos de cultura en todos los territorios bahianos. En el agreste baiano, específicamente, comienza con un punto de cultura certificado en 2004; pasa a siete en 2014, última convocatoria realizada oficialmente por el Gobierno federal y, actualmente, cuenta con quince organizaciones culturales registradas en diez municipios (de un total de veinte del territorio administrativo).

Aun así, ¿por qué está política llega apenas en 2020 a muchos municipios de Bahia,

incluyendo la localidad de Sátiro Días? Paulo explica su realidad de la siguiente forma:

[Paulo Cruz] *La verdad es que la escasez de información era enorme. Si te fijas bien, el acceso a internet en el municipio era muy escaso, por ejemplo. No conseguíamos acceder a mucha información. No estábamos en condiciones de institucionalizar los grupos culturales. Y los puntos de cultura servían únicamente a quienes ya tenían personería jurídica. En aquella época registrarse como empresa era mucho más caro que hoy. Entonces era muy difícil, mucho más difícil. No estábamos en condiciones.*

[Paulo Cruz] *En aquella época, yo mismo creé la Asociación de los Artistas de Sátiro Días, formalizamos todo, redactamos actas, estatutos, lo hicimos todo. Pero carecíamos de recursos para poder registrar la asociación. Pero ahora no. Por ejemplo, en este nuevo registro que hemos hecho, incluso por haber pasado por tantas dificultades, yo como director, hemos realizado la certificación de puntos de cultura. Pero hemos tenido el cuidado de certificar también a los grupos culturales que denominamos colectivos culturales. De esa manera, no es necesario re-*



Puntos de Cultura	Municipios	Estado
Associação Beneficente Cultural Ilê Asé Oyá ni do Ilê Axé Oyá Ni	Alagoinhas	BA
Associação Cultural Euterpe Alagoinhense	Alagoinhas	BA
Fundação do Caminho	Alagoinhas	BA
Ilê Axé Oyá L'adé Inan	Alagoinhas	BA
Banda Marcial Cultural Estudantil de Aramari-BA - BAMAÇA	Aramari	BA
Associação dos Músicos Catuenses	Catu	BA
EMUC-Catu	Catu	BA
Siribeira	Conde	BA
Associação de Desenvolvimento Comunitário do Assentamento Boa Vista III	Esplanada	BA
Coletivo Cultural do Terreiro Filhos de Kambarguange	Inhambuê	BA
Associação de Moradores, Marisqueiros, e Pescadores de Abadia	Jandáira	BA
Associação Beneficente Rural de Pedrão	Pedrão	BA
Associação Humanitária Pellegrino do Sertão	Sátiro Días	BA
Grupo Cultural Tribo do Junco	Sátiro Días	BA
Ponto de Cultura Potes de Sítio Santana	Itanagra	BA

gistrarse como persona jurídica para ser un punto de cultura, hoy en día lo único que hace falta es ser un colectivo cultural que tenga los aspectos de un punto de cultura. Eso sí. Incluso acabamos de crear dos puntos de cultura en Sátiro Dias.

Es decir, la política pública de Educación, Ciudadanía y Cultura – Cultura Viva, que nace en 2004, tenía todas las intenciones en sus objetivos de llegar a los grupos e iniciativas que alguien como Cruz y tantos otros agentes culturales locales vienen ejerciendo hace muchos años. Sin embargo, el hecho de exigir un grado de formalidad y de personería jurídica fue una gran dificultad para muchos de estos colectivos. Existían grupos artísticos y culturales que, como vimos, construían circuitos y dinámicas de mayor o menor envergadura. Sin embargo, no contaban con los recursos objetivos para su institucionalización, por lo menos de la forma que es comúnmente entendida desde una perspectiva moderna. Esta podría ser una de las razones que explican que, en el año 2004, cuando se inició el programa que incluye a los puntos de cultura, solo una organización cultural fuera efectivamente reconocida entre las decenas de municipios del agreste baiano: Fundação do Caminho, de la ciudad de Alagoinhas.

Todo comienza en un punto / La mano de Dios / Cuando todo era nada, el principio

[Hermano Cristóvão] *La idea de los puntos de cultura era muy buena porque permitía abrir una posibilidad de actuación para grupos que no estaban vinculados a las capitales; no se trataba de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador... Esos eran los grupos a los que siempre les*

resultaba tan complicado crear algo financiado por empresas o con algún patrocinio, todo muy complicado. Entonces, ese punto de cultura crea una posibilidad de financiamiento, de tener contacto y de hacer un trabajo un poco más serio. Nos permitía hacer algunas cosas en el interior, era un tipo de popularización de la cultura, de brindar una oportunidad para poder mostrar la cultura local.

Krzysztof Wita, más conocido como el hermano Cristóvão, vive en el agreste baiano desde 1998 como monje de la comunidad Taizé. Fundada originalmente en Francia por un pastor calvinista suizo de 25 años, Roger Schutz, esta congregación ecuménica se reúne en pequeñas fraternidades ubicadas en los barrios más desfavorecidos de Asia, África y América Latina en las que viven los hermanos. En Alagoinhas, en el barrio de Santa Terezinha, la comunidad Taizé creó la Fundação do Caminho que cuida de proyectos educativos y apoya una escuela inclusiva y en tiempo integral, la Escuela Comunitaria Nueva Esperanza (ECNE), en la que se ofrecen cursos de profesionalización a los adolescentes y jóvenes del barrio. Adenor de Jesus es uno de los responsables de esta institución de referencia en la región:

[Adenor] *Soy de Salvador, no soy hijo de Alagoinhas, pero ya había tenido contacto con la comunidad Taizé, ellos desarrollaban un trabajo y yo siempre venía. Viví cinco años con ellos y durante esa convivencia fue cuando hice mis primeros contactos en la época, cuando era una asociación. A partir de entonces, el hermano Michel me llamó para trabajar con él en 2009. Después de su trágico fallecimiento, él que era el referente*

de la institución, nos quedamos un poco perdidos porque todo pasaba por sus manos, tanto lo que se refiere a la parte financiera como a los proyectos. En la ocasión, la presidenta que estaba acompañándolo no quiso volver. Por eso nos juntamos al equipo que quedó y asumimos la labor.

[Adenor] Yo era funcionario contratado del Ayuntamiento de Alagoinhas y trabajaba en el área de Informática. Un buen día, el director de Cultura recibió una llamada –si no me equivoco, eso fue durante el gobierno Lula, cuando Gilberto Gil asumió el Ministerio de Cultura. El caso es que recibió un comunicado, no lo entendió bien y nos llamó a los del departamento de Tecnología e Informática (TI). De repente, nos dijo: van a venir unas personas. Y cuando fui a ver de qué se trataba vi que en realidad era el personal del Ministerio de Cultura. Estaban visitando los polos para intentar saber a qué instituciones les interesaría ser puntos de cultura. Al ver la oportunidad, me puse en contacto con el hermano Michel que, por aquel entonces, estaba vivo. Él y un compañero suyo escribieron la primera propuesta –y se la enviaron al Ministerio de Cultura – que, no sé si fue al año siguiente, se aprobó.

Esta forma de selección de los primeros puntos de cultura también aparece en los relatos de Célio Turino (2013), fundador del programa y encargado de la Secretaría del MinC que firmó estos primeros convenios. Es decir, no fue una convocatoria pública y abierta, sino más bien instituciones con personería jurídica y de referencia seleccionadas a partir de indicaciones de las intendencias y alcaldías. Hubo otras instituciones culturales de la ciudad que llegaron a ser contactadas, pero que por una u otra razón no formaron parte de

este primer momento. Así lo registra Carlos Eduardo de Jesus Santos, actual responsable de la centenaria Filarmónica de Alagoinhas y también Punto de Cultura del Agreste Baiano:

[Carlos Eduardo] Había un proyecto, Puntos de Cultura, que no era en el estado, era federal. Se trataba de un vínculo entre los ayuntamientos y el Gobierno federal. Pero el ayuntamiento tenía que presentar alguna contrapartida para empezar. La Euterpe iba a ser contemplada; pero, por alguna cuestión política –que desconozco– acabó sin inscripción. Fue en 2005, más o menos, cuando surgió esa posibilidad. No fui yo quien mantuvo ese contacto al principio, pues el presidente de la Filarmónica era otra persona.

Una de las principales novedades que este programa traía era que en vez de crear nuevas estructuras y equipamientos culturales, buscaba apoyar iniciativas que ya existían en cada uno de los municipios. Los puntos de cultura son una de las acciones del programa Cultura Viva, que también incluye propuestas en Cultura Digital, diálogo de saberes ancestrales y comunitarios (Ação Griô), agentes de lectura y de cultura viva, premios a las mejores prácticas, escuela viva, cultura y salud, “puntitos” de cultura con acciones para niños y encuentros llamados *Teias* (Turino, 2013). Otra propuesta innovadora fue que, en vez de apoyar proyectos específicos, quería estimular las acciones de estas instituciones de una forma continuada en el tiempo, por eso la duración de los convenios era de tres años. Esto suponía aproximadamente 24.000 dólares por año en 2005. Siendo así, se generaba un paradigma muy diferente en términos de relación entre organizaciones culturales de la sociedad civil

con el Estado. Sin embargo, “cuando la limosna es grande, hasta el santo desconfía”:

[Adenor] *En realidad, la fundación –y anteriormente la asociación– solo existía por causa del hermano Michel, que gozaba de cierto aprecio en el extranjero y la mayoría de los recursos eran internacionales. Por eso, tras su muerte, el financiamiento extranjero disminuyó y tuvimos que invertir el proceso. Hoy en día es al revés. Pero gracias al gran apoyo de las personas que conocían al hermano, fuimos siguiendo adelante. Actualmente estamos estructurados, somos dueños de nuestras cosas, de lo que sabemos hacer: rendir cuentas, ver de dónde viene el dinero, ahora nos planificamos para uno o dos años.*

[Adenor] *Creo que el recurso tardó cerca de un año en llegar. En 2009 seguía habiendo muchos flancos abiertos, sin rendición de cuentas, porque no sabíamos dónde estaban los documentos, hubo que recuperar toda la documentación. Una de las cosas que había en el plan de trabajo de ese proyecto era la cuestión del estudio que ellos enviaban en una especie de “mini kit” en el que había una mesa de sonido, un microfonito y un pequeño altavoz para poder hacer los trabajos. Eso tenía que ver conmigo porque también soy músico y era un poco de esa área. A partir de ahí, acabamos involucrando a otras personas. Compramos una computadora y empezamos a grabar, algo que aquí, en Alagoinhas, era más complicado. Grabaciones bastante amadoras, porque hacíamos lo que podíamos, pero que empezaron a dar buenos resultados.*

Observamos que otro elemento destacado de esta iniciativa pública cultural fue la

propuesta de equipar a todos los puntos de cultura seleccionados con un “kit multimedia”. Se pretendía que las organizaciones que participaban en el programa pudieran tener un equipamiento básico de registro y edición tanto de audio como de video, todo en *software* libre.

[Adenor] *Pedro Jatobá forma parte de esa tecnología de la productora cultural colaborativa porque él ya participaba en eso en Recife. Llevamos a un grupo de rap que se presentó allí. Esa tecnología de productora cultural colaborativa funciona bien, utilizamos *software* libre, intentamos mantenernos siempre dentro del mismo concepto. Ahora mismo yo uso el Linux. Particularmente, cuando estaba en el Ayuntamiento de Alagoinhas implanté el Linux en los servidores públicos. Casi todo era pirata, el Windows era invadido. Aquí mi máquina es Linux, la máquina en la fundación es Linux. Suele haber muchas incompatibilidades de hardware. Los fabricantes desarrollan un equipo y no ofrecen los drivers necesarios. Lo que pasa es que quien usa Linux, con el tiempo, acaba haciendo ingeniería reversa y, de un modo u otro, consigue hacer las cosas. Pero hoy en día, yo uso Linux para producir, por lo menos es lo que hago en la parte cultural.*

Figura 11. Iglesia inacabada
de Alagoinhas
© Estudio Criatividade
Visual



Figura 12. Mural Comunidad
Taizé (Alagoinhas)
© Estudio Criatividade
Visual





Figura 13. Euterpe Filarmónica
Punto de Cultura (Alagoinhas)
Fuente: foto gentilmente cedida por
Heitor Rocha Gomes.



Figura 14. Presentación de Euterpe
Filarmónica (Centro de Cultura de
Alagoinhas)
Fuente: acervo de Euterpe Filar-
mónica de Alagoinhas.

Euterpe: la musa de la música

La Asociación Cultural Euterpe Alagoinhense fue fundada en 1893, según su sitio oficial, con la propuesta de llevar conocimientos musicales a otras personas, principalmente carentes, que no tenían alternativas culturales (FILARMÓNICA EUTERPE ALAGOINHENSE, 2021). También registra que esta agrupación disputó durante años con la filarmónica União Ceciliana, donde hubo tensiones y peleas entre familias tradicionales de la ciudad. En décadas más recientes, las discusiones van terminando, pero fallas en la gestión administrativa y la falta de interés público van llevando a estas instituciones culturales centenarias a cierto ostracismo. En 2008, la Eu-

terpe es seleccionada como Punto de Cultura de Bahia, con el proyecto *Tocando em Frente*, actuando en la formación de nuevos músicos y en la preservación de la cultura de música filarmónica. Carlos Eduardo detalla cómo se dio esta transformación de la asociación en punto de cultura:

[Carlos Eduardo] *Cuando hice la inscripción a los puntos de cultura, fue una profesora llamada Conceição la que me habló de esa convocatoria en un primer momento. Ella y yo lo hicimos juntos. Fuimos recopilando información y ella diseñó toda la estructura del punto de cultura para realizar la inscripción en 2008. La propia Secretaría de Cultura del Estado de Bahia, dentro de sus limitaciones,*

posibilitó que los puntos de cultura pudiesen brindar la oportunidad de ofrecer cursos de actualización, formación, ayuda a la hora de rendir cuentas, ayuda sobre cómo administrar, en definitiva, todo ese recurso. Para nosotros fue importantísimo porque somos una institución que administraba dos, diez, veinte reales y empezamos a administrar cerca de 60.000 reales al año –antes eran partidas de 35.000 y 15.000.

A diferencia del proceso de 2004/2005, como el propio Carlos señalaba anteriormente, en 2008 se produce la primera convocatoria pública, abierta y descentralizada de los puntos de cultura en Brasil. Esto es, con el objetivo de multiplicar la cantidad de proyectos y organizaciones beneficiadas, se hicieron convenios con estados y municipios de más de 500.000 habitantes para ampliar sustancialmente el alcance de este programa cultural.

[**Carlos Eduardo**] *Hay que pensar en la situación de lo que teníamos antes de contar con ese amparo financiero en cuestión de estructura, sillas, estanterías, instrumentos musicales, estructura de la propia sede y la parte de iluminación. En total, entre los equipos, el kit multimedia que era obligatorio, comenzamos a tener computadoras, que no teníamos, televisión, cámara fotográfica y filmadora. O sea, que las cosas cambiaron para nosotros. Cambió la cuestión del equipo y cambió la cuestión de la visibilidad, porque las personas empiezan a reparar más en la institución. También cambió la forma de ver las cosas de la ciudad, del municipio. Claro que por una parte fue positivo y por otra, negativo. El lado positivo es que conseguimos visibilidad y dine-*

ro para comprar cosas que necesitábamos. Por ejemplo, se logró arreglar un instrumento que estaba roto, hacer una soldadura, la reforma e incluso comprar instrumentos nuevos.

[**Carlos Eduardo**] *Por otra parte no fue nada bueno porque cuando la institución comenzó a ganar dinero, nosotros pasamos a tener un problema. Primero, hay empresas que nos venden algo por un precio más bajo pero que a veces no consiguen emitir factura, y así, aun teniendo dinero en mano, no podemos comprar porque no nos van a dar factura. Eso supone un problema. Otros entes públicos, que ayudaban en mayor o menor medida, dejaron de contribuir por el hecho de la Filarmónica estar recibiendo ese recurso. Y ahí es cuando comienza la dilatación con el politiquero, intentar tirar de la cuerda y acortar distancias para sacar partido. Por tanto, esa es la parte mala de ese monto que entra en la institución.*

Podemos ver como la territorialización y sedimentación de una política pública de cultura innovadora no es algo fácil de gestionar en el día a día. El hecho de que sean diversas las instituciones, espacios y grupos artísticos con necesidades insatisfechas genera muchas veces más tensiones que aproximaciones dentro del segmento cultural local. Sumado a este proceso, una vez que la institución tiene más recursos, más material, más mano de obra, empieza a preguntarse cómo podrá sostenerse a mediano y largo plazo, ya que en general estos emprendimientos comunitarios no tienen fines comerciales ni lucrativos.

[**Carlos Eduardo**] *La filarmónica por sí sola, por tener más de 120 años, ya tenía algu-*

nos instrumentos. Claro que no todos estaban en perfectas condiciones, pero con el recurso procedente del punto de cultura conseguimos arreglar algunos y comprar otros. También recibimos el apoyo de la Dirección de Música de la FUNCEB, del Gobierno del Estado de Bahía, y eso nos permitió comprar más instrumentos y computadoras. Hubo otras convocatorias que ganamos y pudimos comprar más instrumentos. Hubo otras colaboraciones con el municipio gracias a las cuales compramos más instrumentos, pero no de viento sino de percusión y musicalización, tales como carilón, campanas, pau de chuva, instrumentos de efecto para trabajar más con los niños. En fin, estamos comprando y arreglando instrumentos todo el tiempo, ese proceso de mantener los equipos no paró.

[Carlos Eduardo] Antes teníamos un serio problema y es que había mucha gente para participar en las actividades y poco instrumento. Actualmente, tenemos buen instrumental y lo que está faltando es material humano, y ese es el aspecto sobre el que estamos trabajando. La cuestión de la estructura física, interna, ya está en orden, no es que la parte externa sea muy bonita, pero, internamente, está más estructurado en todo lo que se refiere a los equipamientos, desde las sillas hasta los instrumentos, y ahora lo que toca es acercarnos a las personas, cuidar del material humano.

A partir de cada una de las charlas que fuimos teniendo con los agentes culturales relacionados con el programa Cultura Viva, observamos también algunas dificultades que se van materializando y que son comunes a otros espacios y grupos culturales.

El terreiro y la ciudad: la forma social negro brasileña como punto de cultura⁴⁰

[Nando Zâmbia] Hace tiempo que venimos cumpliendo esa función de punto de cultura, entendiendo el terreiro también como lugar de disfrute artístico. A partir de 2008, prácticamente, ya no vemos en el candomblé simplemente una relación de religare, de religión; comenzamos a verlo también bajo el prisma de la cultura, como mantenedor de cultura. Cuando comenzamos a entender la composición de la población de Brasil y comprendemos al africano como un pueblo que contribuyó enfáticamente, y de forma decisiva, vemos los terreiros como quilombos contemporáneos.

[Nando Zâmbia] Entonces es cuando desmitificamos eso en nuestra cabeza, porque dentro del terreiro se habla de arte, sobre todo de teatro. Hasta la década de 2000, el teatro era un arte preponderantemente dirigido a la burguesía. Alagoinhas es un pueblo en el que la burguesía tenía teatro, pero estaba lejos del centro y, por eso mismo, el acceso geográfico acababa siendo un filtro para su disfrute. El resto del pueblo no había abrazado el espacio y las personas iban en coche, no había autobús. Y sabemos perfectamente que sesgo se está haciendo cuando algo así se establece.

Existen puntos de cultura que se encajan más fácilmente en una perspectiva moderna de instituciones culturales como una

40. Aquí rendimos homenaje a la reflexión del Prof. Muniz Sodré, catedrático del IEA/USP, en su libro "O Terreiro e a Cidade - A Forma Social Negro-Brasileira" (1988).

filarmónica, una productora cultural, un espacio con actividades artísticas, una fundación socioeducativa con perfil cultural. Sin embargo, cuando llegamos a las manifestaciones y organizaciones de matriz indígena y africana, muy comunes en todo Brasil y en el resto de América Latina, la división entre lo que es y no es una institución cultural se vuelve un poco más difusa. Y esto sucede no solo con los estudiosos del campo académico, sino con sus propios participantes y protagonistas comunitarios, como relatan Onisajé y Nando Zâmbia, del *terreiro* de *candomblé* de Alagoinhas *IlêAxéOyáLadeInan*.

[Onisajé] *El primer contacto con esa denominación de punto de cultura fue cuando hubo un cambio radical tras la creación del Ministerio de Cultura, que básicamente se creó en el primer mandato del gobierno de Lula, cuando Gilberto Gil se puso al frente. En ese contexto, él crea las cámaras sectoriales de arte, en las que participé en largos debates, videoconferencias en la cámara sectorial de teatro, en representación del teatro del interior que necesitaba mucho una voz. ¡El teatro del interior existe! Yo soy una de sus crías, junto a Nando Zâmbia, Fabiola Nansurê y otros artistas; yo comencé a hacer teatro aquí en el interior, en la escuela pública y después en el terreiro.*

[Onisajé] *Después hubo un terreiro de candomblé, cerca de nosotros, que alrededor de 2008/09 –época en la que ganamos nuestro primer concurso como grupo de teatro– se registró y consiguió dinero para la creación y el mantenimiento de proyectos. Sin embargo, nosotros aún no teníamos esa comprensión de que el Ilê puede ser esa matriz de la cultura*

que implica el arte. Nos habíamos inscrito en un concurso de montaje, lo ganamos y, en ese mismo período, ese terreiro cercano se registró como Punto de Cultura y logró el acceso al financiamiento y al fomento que existía del Gobierno federal para esas iniciativas. Hacíamos teatro dentro del terreiro, es decir, el candomblé es cultura y hacíamos teatro dentro del terreiro. ¿Por qué no avanzamos hacia la certificación? Pensamos que teníamos todo el aparato necesario para acceder a los recursos, así que dijimos: ¡pues nosotros también somos punto de cultura!

Es frecuente encontrar grupos y espacios culturales que conocen la propuesta de los puntos de cultura, en especial, a partir de una política pública de autorreconocimiento que comienza en el Gobierno federal y se territorializa también a nivel local y de los estados

[Nando Zâmbia] *Yo creo que la descentralización que empieza con un gobierno de pensamiento progresista acaba descentralizando Brasil también en varios frentes. Creo que cuando estiraron más la cuerda surgieron los puntos de cultura. Porque, en realidad, la base de la cultura son los municipios, son los ayuntamientos los que actúan, o deberían hacerlo, en los barrios que nosotros descentralizamos. Eso trae consigo un entendimiento más complejo de lo que sería esa cultura que ya no se dirige a la capital, ni al Sudeste, ni a los grandes centros urbanos desgastados. Esos lugares no consiguen abarcar la complejidad de Brasil después de su industrialización, ¡ya basta! Tenemos que volver. Y es ahí donde entran los puntos de cultura que están aquí para*

recibir esa identificación y esas identidades que el pueblo brasileño necesita.

[**Nando Zâmbia**] Nos lanzamos como contracultura conjuntamente con los demás puntos de cultura que existen en Brasil. En esas, tiene lugar un fenómeno gigante de descentralización de la cultura y descentralización del entendimiento de la cultura. Porque nosotros ampliamos y amplificamos ese entendimiento. Eso hace que la gente sea más plural, en el intento de ser un... Los puntos de cultura son la resistencia de lo complejo, de lo plural, de la pluriversalidad, y todo eso es lo que representa a Brasil, no solo un país que mira siempre a Europa o Estados Unidos.

¿Pandemia y pandemonio? Política, religión y cultura pública

[**Hermano Cristóvão**] Yo formo parte de la comunidad Taizé. La casa central se ubica en Francia y es una comunidad ecuménica en la que los monjes son evangélicos, protestantes o católicos, una mezcla de unos 100 (cien) hermanos de varias nacionalidades, varios continentes, varias tradiciones religiosas y de culturas diferentes. Aquí en Alagoinhas, desde 1978 vivimos en este barrio más periférico que se llama Santa Terezinha. Cuando los hermanos llegaron aquí, se pusieron manos a la obra, a construir barrios, proyectos de viviendas para zonas como Buri, Catuzinho y Riacho da Guia. Así fueron construyéndose diferentes barrios aquí. Después se logró constituir una asociación que se llamaba São Benedito y que, en un principio, se destinaba a cuidar un poco de la escuela, de ese trabajo social. A partir de 2001, esa asociación se

transformó en la Fundação do Caminho, institución que asumió una parte de la escuela y que ofrecía una enseñanza integral, podríamos decir.

[**Hermano Cristóvão**] Aumentamos el tiempo de enseñanza de los niños, que se quedaban de 7:30 a 16:30, y también pudimos trabajar con sordos, sobre todo. Somos un referente en la enseñanza para personas sordas y, posteriormente, ciegas, y realizamos un trabajo de inclusión de niños y adolescentes. Además, desde el principio ofrecemos un trabajo relacionado con cultura, sobre todo con música. El municipio asumía la parte curricular de educación y la fundación se encargaba del período extraescolar dando clases de música, principalmente, mucho refuerzo escolar, arte, capoeira, deporte, ciencia, biblioteca y todo eso.

Un fenómeno tan interesante sobre la expansión de los puntos de cultura en todo el país y en el agreste baiano en particular es la incursión cada vez más frecuente de grupos religiosos o directamente iglesias en proyectos culturales, gestores de municipios y en consejos de cultura. Si bien la relación entre cultura y religión es algo histórico en toda América Latina, sea vinculada al fenómeno de patrimonialización cultural de iglesias católicas como espacios museísticos, o más recientemente de patrimonio inmaterial con el sincretismo de prácticas religiosas de matriz indígena y africana, lo cierto es que con el fenómeno de las iglesias llamadas neopentecostales que intervienen en la política partidaria, en la gestión pública y en la disputa por el sentido de diversas prácticas artísticas

y culturales se han multiplicado los episodios de violencia, racismo e intolerancia religiosa que las tienen como protagonistas. En el caso del agreste baiano, esto se manifiesta, asimismo, en el día a día de los procesos de institucionalización, desinstitucionalización y reinstitucionalización de la cultura pública a nivel municipal.

En Sátiro Días, por ejemplo, llama la atención las tensiones y disputas acontecidas dentro del consejo de cultura y en parte de la administración pública que estuvo a cargo del gobierno local hasta diciembre de 2020. En palabras de Cruz:

[**Paulo Cruz**] *En 2020, el gestor de la carpeta de Cultura me destituyó como presidente del consejo, destituyó a todos los consejeros anteriores y convocó una nueva reunión. Eso lo hizo a través del Diario Oficial. Y me pareció estupendo porque pensé que aunque me hubiera destituido, por lo menos había convocado nuevas elecciones. Una nueva reunión para una nueva composición, eso está muy bien. Pero cuál era su miedo: pues que el presidente del consejo puede tener acceso a las cuentas de la Secretaría de Educación en cualquier momento. Y eso asustó a la gestión pública. Por eso, lo primero que hizo fue prohibir que los grupos culturales participasen en el consejo al decir que solo podrían participar los entes jurídicamente compuestos.*

[**Paulo Cruz**] *Nos peleamos, acudimos a internet, salimos a la calle y fuimos a las redes sociales para ventilar el asunto y combatirlo. Porque en nuestro pueblo, Sátiro Días, los grupos culturales no tienen condiciones económicas de formalizar sus asociaciones*

como persona jurídica, no pueden hacerlo. Lo que les resta es participar como persona física o como grupo cultural. Y él no quería eso porque sabía que en tal caso tendríamos la mayoría del consejo. Y al tener la mayoría en el consejo tendríamos al presidente, a la mesa directora del consejo a nuestro favor. ¿Y qué fue lo que hizo? Se apoyó en las iglesias evangélicas vinculadas al gobierno y solicitó que formasen parte del consejo porque ellas si tiene personería jurídica y tal. Por eso el consejo tiene tantas iglesias evangélicas.

La informalidad y precariedad jurídica de grupos artísticos y culturales, algo tan común en el segmento y mucho más en los interiores de todo Brasil, fue la excusa perfecta para incorporar estos sectores afines al gobierno en el consejo municipal de cultura. En algún punto, además de la tecnología, las aplicaciones y las nuevas formas de consumo cultural que existen a nivel global, las instituciones religiosas del Brasil contemporáneo parecen estar disputando territorialmente los espacios, públicos y sentidos de las prácticas artísticas y culturales de la sociedad. Según Carlos, de la Filarmónica:

[**Carlos Eduardo**] *En realidad, no podemos considerar las iglesias como competencia, porque ellas van a ganar de 1.000 a cero. Van a estar muy por delante porque tienen el incentivo de los padres. El propósito de la iglesia es tocar para Dios. Si el padre ya es de esa religión, hará que su hijo vaya. Eso es así porque el padre está en ese medio, dentro de la religión. Automáticamente, él incentivará que su hijo aprenda a tocar un instrumento y que vaya. En nuestro caso, la mayoría de los*

padres no ha sujetado un instrumento en su vida. Incluso muchos piensan que la vida se limita a comer y vestirse, a lo biológico básico. No incluye una actividad que eleve el alma o fortalezca ese sentimiento. Nosotros tenemos que conquistar ese espacio, enfrentar ese reto con nuestros padres y mostrarles la necesidad de tener ocio creativo.

[Carlos Eduardo] Es decir, en ese sentido la iglesia siempre va a llevarle la delantera

a las filarmónicas y a los puntos de cultura. Y además bastante, más bien mucho. Y no tenemos solo la cristiana en Brasil. La cristiana y católica van por delante, pero también hay iglesias evangélicas, como las baptistas y otras, porque el pastor se va a encargar de retener a aquel niño, a aquel joven, incentivado por el padre. El padre lo va a llevar, es posible que tenga incluso que ir a otro pueblo, pero llevará a su hijo. Y el hijo irá porque su padre es su referente, su padre y su madre.



Figura 15. Campaña virtual contra la intolerancia religiosa

Fuente: divulgación en redes sociales de Ilê.



Figura 16. Proyecto de Ilê apoyado por la Ley Aldir Blanc

Fuente: divulgación en redes sociales de Ilê.

Ilê Axé Oyá L'ade Inan inicia reforma custeada por financiamento coletivo mas ainda precisa de doações

Além de ser um espaço litúrgico e de acolhimento, o terreiro Ilê Axé Oyá L'ade Inan é conhecido, no município de Alagoinhas, também como um espaço dedicado às artes. Em seus 15 anos de história, foram inúmeras as vezes que o barracão abriu suas portas para receber apresentações de teatro, exposições de filmes, oficinas e residências artísticas, movimento que foi interrompido devido ao surgimento de sérios problemas em sua estrutura. Mas as rachaduras nas paredes do barracão já estão com dias contados! É que graças às doações de centenas de pessoas que participaram do financiamento coletivo – a famosa “vaquinha” – já foi iniciada a reforma do barracão, que será ampliado e ganhará novo telhado.

Principal liderança



Mãe Rosa do Oyá - FOTO: ADELOYÁ OJU BARA

do terreiro, Mãe Rosa do Oyá conta que as instalações do terreiro sempre foram precárias e improvisadas, e que reformar o espaço é também sinônimo de resistência e continuidade da fé e história da população negra, além de garantir a proteção à integridade física das pessoas e do lugar sagrado. “Após a violência que sofremos em maio de 2019, percebemos que a gente precisava se fortalecer para con-

tinuar abrindo a nossa casa para as artes, para a cultura e para a comunidade”, disse Mãe Rosa lembrando do ato de intolerância religiosa realizado por um grupo de neopentecostais contra o terreiro. Por conta disso, além da reforma no barracão, os muros do espaço também serão reforçados. A grande contribuição do Ilê Axé Oyá L'ade Inan à cultura do município foi reconhecida ano passado pela Secretária

de Cultura do Estado da Bahia (SeculBA), que lhe conferiu a importância de Ponto de Cultura. Sacerdotisa da casa, a dramaturga Onisajé destacou que através das artes são elaboradas narrativas positivas sobre o Candomblé, desmistificando pre-

conceitos e estigmas, e perpetuando os saberes dos povos do terreiro. “Acreditamos que esse reconhecimento pode potencializar a relação do nosso espaço com fontes financiadoras e apoiadores das artes, para produzirmos mais e alcançarmos um pú-

blico cada vez maior e mais diverso”, afirmou. Apesar das obras já iniciadas, o terreiro e Ponto de Cultura continua recebendo doações, pois o valor levantado ainda não cobre todos os gastos com a reforma. “Aceitamos doação de material de construção, dinheiro e até mão de obra”, brincou Nando Zâmbia, também filho da casa. “Estamos todos aqui metendo mão na obra, mas quem não quiser ser ajudante pode colaborar mandando um pix”, lembrou ele. A chave pix do terreiro é o e-mail oyaladeinan@gmail.com e o e-mail oyaladeinan@gmail.com. “Esse concreto que levantamos hoje é metáfora para a nossa resistência, e a firmeza do nosso quilombo contemporâneo que nos fortalece desde os nossos ancestrais”, poetizou Zâmbia.

Figura 17. Entrevista com Mãe Rosa - Ilê Axé L'adêInan de Alagoinhas
Fonte: Sua Cidade em Revista (N. 46, junho 2021).



Figura 18. Ponto de Cultura Ilê Axé L'adêInan de Alagoinhas
© AdeloyáOjuBara



Figura 19. Ponto de Cultura Ilê Axé L'adêInan de Alagoinhas
© AdeloyáOjuBara

En el caso de los espacios religiosos de matriz indígena y africana, ¿uno podría decir que sucede algo similar? ¿Por qué un *terreiro* de *candomblé* se asume como espacio cultural y, en especial, como punto de cultura?

[Onisajé] *Me parece importante que un terreiro de candomblé, en la periferia del interior, en el agreste baiano, muestre por medio de su cine, de su danza, en su teatro sus raíces, la historia que hay aquí. La misma Alagoínhas comienza a estudiarse a partir de eso, de los puntos de cultura, principalmente los que apuestan por la formación, los que estudian la historia de Alagoínhas. Muchas de las cosas de Alagoínhas han sido revisadas, cómo lo diría yo... es que no me gusta la palabra "rescatada", me parece fatal. Pero se volvió a sacar a la luz y eso tiene que ver con la acción de los puntos de cultura, con la acción de la necesidad de entender la individualidad, la subjetividad en medio de una colectividad tan extensa que es una colectividad mundial. Y ahora con un mundo completamente digitalizado, con todo lo que la pandemia adelantó, porque la pandemia anticipó el futuro, según Nando Zâmbia, esa frase no es mía. ¡Pero la pandemia anticipó el futuro! Así, la posibilidad de acceso y de expansión es mucho mayor. Y ahí es donde entra ese aspecto de la potencialización de la identidad... Eso es algo que queremos...*

Las prácticas culturales que están siendo revisadas, desinstitucionalizadas y reinstitucionalizadas atraviesan los segmentos artísticos y se manifiestan en todas las clases sociales de la ciudad. Esto genera impactos tanto en los públicos, en la participación de

los jóvenes y las familias, como se traduce también en episodios de racismo y violencia religiosa más explícita:

[Onisajé] *Hicimos una caminata contra el odio religioso, cerramos la calle y conseguimos hacer el primer Xirê de calle del L'adêInan, en julio de 2019, porque aquí nos atacaron. Los fundamentalistas cristianos, en fin, vinieron e hicieron un montón de cosas. Fue horrible. Nosotros nos movilizamos en respuesta a lo ocurrido y nos dimos cuenta que si, de repente, pudiéramos utilizar un muro a modo de pantalla de cine –estuvimos bromeando y buscando un nombre–, podríamos proyectar algunas películas sobre racismo, homofobia, violencia y drogas y llamar a la comunidad de los alrededores del terreiro.*

[Onisajé] *Algunas personas no entran en el terreiro porque son evangélicas. Existe una comunidad que es la comunidad del terreiro, que son los hijos de santo, los hijos de los hijos de santo y los parientes –también hay gente del barrio– y existe una comunidad que es la que vive alrededor del terreiro que no se siente cómoda, por cuestiones religiosas, para entrar en el terreiro, pero con la que queremos dialogar, en la medida de lo posible. Tenemos planes, todavía estamos formulándolo todo. Nuestro punto de cultura tiene once años de actividad, todo autodidacta [risas], y ahora es cuando entra en esa institucionalidad y hará que descubramos otros accesos.*

Este episodio tan grave tuvo fuerte repercusión en medios nacionales, pero es algo que no es aislado, se manifiesta en el día a día de los sectores artísticos y culturales, en

especial, aquellos más vinculados a prácticas de matriz indígena y africana.

Consideraciones finales: quien conoce su aldea, conoce el universo

Es atribuida al novelista ruso León Tolstoi la frase que reproducimos como subtítulo en estas reflexiones de cierre. Sin embargo, pasado tanto tiempo y con diversas traducciones como se han hecho, es posible que este dictado haya sufrido algunas transformaciones de contexto y de sentido. Sea como fuere, esto no impide que podamos utilizarla, además, como proceso metodológico en el sentido de conocer de forma intensiva y localizada algunos procesos contemporáneos de institucionalidad de la cultura para, posteriormente, pensar este mismo fenómeno en otros territorios brasileños o a nivel continental.

Retomamos algunas inquietudes que tuvimos a lo largo de esta publicación –y en todo el proceso de investigación en el IEA/ USP–, resumidas en el inicio de nuestro artículo publicado en los Cuadernos de Investigación N. 1: “¿De qué instituciones vamos a hablar si en nuestros territorios ellas no existen?” (BRIZUELA; MELO, 2021, p. 43). Observamos un esfuerzo de la sociedad civil y de los grupos comunitarios organizados que habitan los municipios del agreste baiano para construir circuitos artísticos y culturales. Aún más, realizan articulaciones político culturales para institucionalizar esos procesos en algún ámbito cultural del espacio público y estatal. El estudio de los puntos de cultura en estos territorios nos permite conocer, con algún nivel de intimidad, la en-

vergadura de tales procesos, sus dificultades y principales actores.

Asimismo, con relación a las características que definen una institución cultural moderna, observamos que, en el caso de los puntos de cultura del agreste baiano, es muy difícil separar estas entidades de sus otras dimensiones sociales, educativas e incluso religiosas. Por su perfil comunitario, sus públicos y circuitos, acaban compartiendo (y, en cierta medida, compitiendo) más con otras instituciones comunitarias que con instituciones o grupos artísticos modernos en su sentido clásico y más restricto.

En síntesis, estamos convencidos de que, si conocemos mejor cada uno de los procesos de institucionalización, desinstitucionalización y reinstitucionalización de nuestra “aldea”, tendremos más herramientas para comprender estos mismos fenómenos a escala latinoamericana y mundial.

Perfil de los entrevistados

01. Paulo Roberto da Cruz Junior – Abogado, actor, exsecretario de Cultura de Sátiro Dias, director de Ciudadanía Cultural en Secult-BA, MBA en Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social y hacedor de cultura.

02. Adenor de Jesus Sousa – Presidente de Fundação do Caminho. Uno de los creadores de la Productora Cultural Colaborativa y del Punto de Cultura de Alagoinhas – formación, producción y difusión de artistas del agreste baiano y región.

03. Krzysztof Wita (Hermano Cristóvão) – Nacido en Polonia, miembro de la Comunidad

Taizé de Alagoinhas. Es responsable del estudio Criatividad Visual de video y fotografía.

04. Carlos Eduardo de Jesus Santos – Saxofonista, arte educador con formación en el área de salud, coordinador y director de la Filarmonía Euterpe Alagoinhense desde 2007.

05. Onisajé – Doctora en Artes Escénicas por el programa de posgrado en Artes Escénicas de PPGAC UFBA. Coordinadora de OyáL'adêInan Punto de Cultura.

06. Nando Zâmbia – Actor, iluminador y productor negro. Graduado en Interpretación Teatral por UFBA. Coordinador de OyáL'adêInan Punto de Cultura, idealizador y realizador de FESTA – Festival de Artes de Alagoinhas.

Referencias bibliográficas

AMADO, J. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1944].

AMADO, J. *Bahia de todos los santos: guía de calles y misterios*. Buenos Aires: Losada, 2002.

BRIZUELA, J. I; MELO, S. Instituciones en emergencia cultural: de la Cultura Viva Comunitaria a la ley Aldir Blanc. In: GARCÍA CANCLINI, N. (coord.); MELO, S.; BRIZUELA, J.; SILVA, L. (org.). *Cuadernos de Investigación N.1 - La institucionalidad de la cultura y los cambios socioculturales*. São Paulo: Editora Amavisse, julio/2021. p. 43-53.

CUNHA, E. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Cen-

tro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010 [1902]. Recurso digital.

CUNHA, E. *Los Sertones*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

FILARMÔNICA EUTERPE ALAGOINHENSE. Nossa história. Blog de Associação Cultural Euterpe Alagoinhense, 2021. Disponible en: <https://euterpealagoinhas.wordpress.com/about/> Visto el 1 de junio de 2021.

FINOTTI, Ivan. Antônio Torres o bestseller do sertão volta à seca. *Folha de São Paulo*. Finotti, São Paulo, 28 ago. 1998. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28089811.htm> Visto el 1 de junio de 2021.

GARRETÓN, M. A. (coord.). *El Espacio Cultural Latinoamericano*. Santiago: CFE/CAB, 2003.

HOUAISS, Eletrônico. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva Ltda, 2009 [CD-ROM].

KUSCH, R. *Geocultura del Hombre Americano*. Rosario: Fund. Ross, 2012 [1975].

MELO, S. La enérgica y ancha melodía del acontecimiento: relatos sobre la Ley Aldir Blanc. In: GARCÍA CANCLINI, N. (coord.); MELO, S. y BRIZUELA, J. I. (org.). *Cuadernos de Investigación N. 2 – Emergencias culturales latinoamericanas: de las historias a los acontecimientos en Brasil*. São Paulo: Editora Amavisse, septiembre/2021. p. 12-43.

OLIVEIRA, G. C. F. de. *Institucionalidade Cultural: o Programa Cultura Viva da criação até a lei nº13018/2014*. Dissertação de mestrado. Pós-cultura/UFBA. Salvador: UFBA, 2018. 237 p. Disponible en: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28136> Visto el 1 de junio de 2021.

PAIVA NETO, C. B. Políticas culturais, financiamento e asfixia da cultura. In: RUBIM, A. A. C.; TAVARES, M. (org.). *Cultura e Política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 303-327.

PEYROU, R. Antônio Torres, un novelista del sertão (Entrevista). In: Argos, *Revista electrónica semestral de estudios y creación literaria*. Vol. 6, N.18. Jul.-Dic., 2019. Universidad de Guadalajara. Disponible en: http://argos.cucsh.udg.mx/narrativa/18_2019b/15_peyrou_2019b.pdf Visto el 1 de junio de 2021.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica de la 23ª edición de la Real Academia Española, 2020.

RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2020 [1938]. [Recurso electrónico].

RAMOS, G. *Vidas Secas*. Buenos Aires: Capricornio, 1958.

RUBIM, A. Políticas Culturais na Bahia Recente. In: *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 17-37. Disponible en: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15952> Visto el 1 de junio de 2021.

SERPA, A. (org.). *Territórios da Bahia: regionalização, cultura e identidade*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: FUNCEB, 2002 [1988].

TAIZÉ, *Comunidade de Alagoinhas*. Página da Comunidade Taizé de Alagoinhas. Disponible en: <http://taize.org.br/helix/index.php> Visto el 1 de junio de 2021.

TORRES, A. *Essa Terra*. Rio de Janeiro: Record, 2011 [1976]. [Recurso electrónico].

TORRES, A. *Esa Tierra*. La Habana: Casa de las Américas, 2000.

TURINO, C. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010. 2.ed. Disponible en: <https://iberculturaviva.org/wp-content/uploads/2016/02/C%C3%A9lioTurino-04-A1-Final-Baixa.pdf> Visto el 1 de junio de 2021.

TURINO, C. *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Caseros: RGC Libros, 2013.

VARGAS LLOSA, M. *La guerra del fin del mundo*. Alfaguara, 2016 [1981]. [Recurso electrónico].

VARGAS LLOSA, M. *A guerra do fim do mundo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

EPÍLOGO: LOS PUNTOS DE CULTURA EN AMÉRICA LATINA

Néstor García Canclini

Juan Ignacio Brizuela

Sharine Machado C. Melo

Como vimos, es imposible explicar el proceso de elaboración y sanción de la Ley Aldir Blanc en Brasil sin considerar los antecedentes de organización y movilización artística y cultural preexistentes; entre ellos, las redes construidas por los puntos de cultura. El programa Cultura Viva, lanzado en julio de 2004, propone un diseño innovador a fin de relacionar el campo artístico y cultural con los grupos comunitarios tradicionalmente alejados de las llamadas “bellas artes”. A lo largo de casi dos décadas, esta iniciativa pública de cultura sobrepasó los límites nacionales brasileños, expandiéndose a nivel continental e, incluso, con experiencias en otros continentes. De hecho, el movimiento de la Cultura Viva, que surge a partir de los Puntos de Cultura, se transforma en Cultura Viva Comunitaria a través de estos inter-

cambios con otros países latinoamericanos.

Siendo así, finalizamos las reflexiones en transición de este cuaderno con algunas anotaciones sobre el proceso de transterritorialización del programa Puntos de Cultura y del movimiento de la Cultura Viva Comunitaria en América Latina.

El 26 de octubre de 2015 inicia el II Congreso de Cultura Viva Comunitaria realizado en El Salvador, en la región de Centroamérica, donde centenas de mediadores y gestores culturales de diversas latitudes se reunieron para discutir la implementación y expansión de puntos de cultura por los diversos territorios latinoamericanos. La propuesta de estos eventos, además de buscar una mezcla de representantes gubernamentales (como Alexandre Santini, en ese momento director de Ciudadanía Cultural

del Ministerio de Cultura brasileño) con líderes de movimientos y espacios culturales, era buscar nuevos contextos y estrategias de institucionalización de políticas culturales con base comunitaria. El primer congreso había sido realizado en La Paz, Bolivia, en 2013, y el quinto fue realizado en Quito, Ecuador, en 2017. Tres países que suelen aparecer poco como espacios de articulación política e institucional a nivel continental. Sin embargo, la construcción, sedimentación y sinergias sistematizadas en estos eventos fueron fundamentales para el proceso de territorialización transnacional de los puntos de cultura y de la cultura viva comunitaria en América Latina. Esto sucede, como vimos anteriormente, en medio de un contexto de tensiones y desinstitucionalización general de la cultura pública en países de la región, como Brasil, México y Argentina.

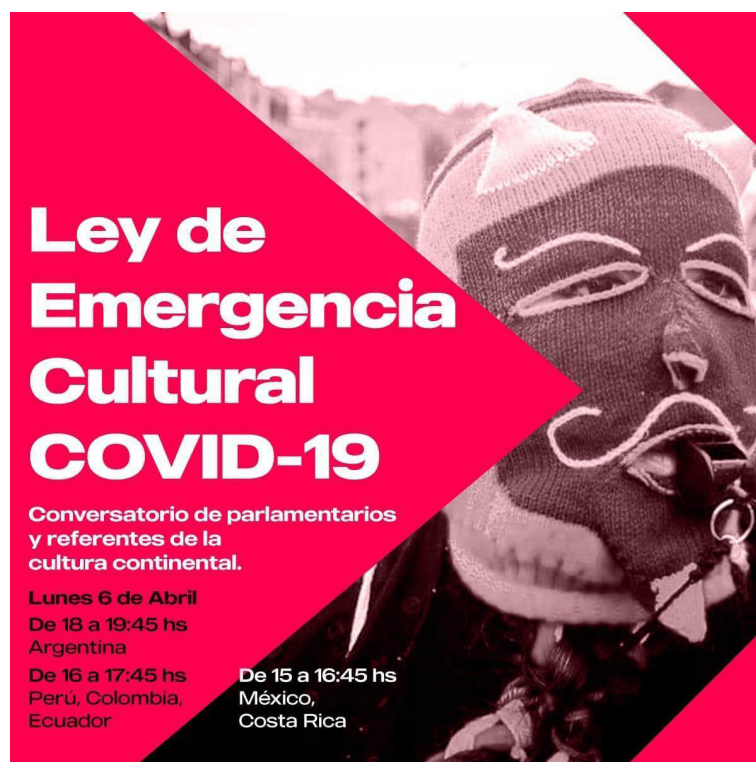
En esa delegación brasileña al congreso realizado en El Salvador, además de Santini, estaba Célio Turino, uno de los creadores del programa Cultura Viva mientras era secretario de Ciudadanía Cultural del Ministerio de Cultura (2004-2010) –como registramos en los textos anteriores–, pero en este momento participaba en el evento como miembro de la sociedad civil. Esas figuras son algunas de las caras visibles de un proceso de sedimentación profundo y transnacional que coexiste con la fragilidad de muchas instituciones culturales en toda América Latina. En este proceso se desarrollan nuevas interacciones entre artistas, puntos de cultura y organizaciones comunitarias en movimientos de resistencia que tratan de afianzar la participación ciudadana y luchan por los derechos culturales.

Chacras de Coria, por ejemplo, es un distrito de poco más de 10.000 habitantes del departamento de Luján de Cuyo, en la provincia de Mendoza, en el noroeste de Argentina. En ese territorio desarrolla sus actividades desde 2008 la “Asociación Chacras para Todos”, integrante de la Red Nacional de Teatro Comunitario, la Red Mendoquina de Teatro Comunitario, los Puntos de Cultura de Argentina y el movimiento latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria. En abril de 2020, una de sus referentes y fundadoras de esta organización territorial de base comunitaria, Silvia Bove, se dispuso a colaborar con otros líderes del movimiento como Jorge Blandón (Colombia) y Alexandre Santini (Brasil) para conversar, junto a parlamentarios de los distintos países, sobre la situación de “emergencia cultural” que se estaba viviendo en todos los países del continente. A partir de esta reunión virtual, en la que también participaron líderes brasileños como Célio Turino y Jandira Feghali –entre otros–, el propio Santini destaca que se internaliza la propuesta estratégica de adoptar como plataforma simbólica “la ley de emergencia cultural” como consigna para disputar políticamente en todos los niveles gubernamentales de cada uno de los países.

Este tipo de reuniones y articulaciones latinoamericanas entre movimientos sociales, referentes comunitarios y representantes políticos, lejos de ser algo excepcional, se viene repitiendo con cierta frecuencia por lo menos desde el año 2009, a partir de la realización de un evento en el Fórum Social Mundial realizado en Belém do Pará, región Norte de Brasil.

En la trayectoria que va de los Puntos

Figura 1. Flyer de divulgación del
Conversatorio Latinoamericano por la
Emergencia Cultural
Fuente: divulgación redes sociales
Chacras para Todos (2020).



de Cultura en Brasil en 2004, pasando por la consolidación del movimiento continental de la Cultura Viva Comunitaria en 2013 y llegando a la ley de emergencia cultural Aldir Blanc en 2020, observamos articulaciones transnacionales cada vez más sedimentadas, capilarizadas y donde la dimensión popular y comunitaria se va consolidando como eje fundamental de estos nuevos procesos de institucionalización, desinstitucionalización y reinstitucionalización cultural en América Latina. No obstante, este proceso se desarrolla en medio de la desinversión generalizada de los estados en programas e instituciones culturales, la retracción de las economías nacionales y el descenso del público en eventos presenciales a causa de la pandemia.

Preguntas en curso

Para dimensionar y valorar la importancia –y las paradojas– de lo que sucede en

Brasil, estamos realizando algunas comparaciones con las políticas de Estado y la movilización de trabajadores culturales durante la emergencia en otros países latinoamericanos. El significado de lo que sucede en cada sociedad –así como las repercusiones en la desinstitucionalización/reinstitucionalización– se configura también en interacción con las dinámicas de cierres y reaperturas de cines, museos, teatros y otros centros culturales por la pandemia. Asimismo, por la sustitución parcial de eventos culturales en salas cerradas por el *streaming* en pantallas domésticas.

Otras preguntas de esta época: ¿cómo se articulan y contrastan el debilitamiento de las ofertas culturales en lugares físicos, y de los organismos públicos responsables, con el dinamismo de las plataformas digitales? ¿En qué medida los nuevos modos de acceso y socialización de estas últimas reafirman su carácter de instituciones? Es visible que la organización material, urbana, de la vida cul-

tural se ha desplazado al acceso a distancia a menús ofrecidos por corporaciones transnacionales. Como esta tendencia había comenzado antes de la pandemia, es difícil prever en qué sentido seguirá cuando la contingencia sanitaria acabe o se atenúe. Sabemos, entre tanto, que una u otra dirección de este proceso ofrecen posibilidades distintas de desarrollar la ciudadanía de la cultura: es más viable reformar un museo o una cineteca en relación con los públicos presenciales que hacerlo cuando la oferta de arte y comunicación se rediseña en formatos digitales administrados por empresas de escala internacional.

La información documental y de entrevistas que reunimos muestra la complejización del panorama. Retomaremos estas cuestiones en el informe final de la investigación, recogiendo voces e interpretaciones de distintos actores: instituciones, artistas, movimientos independientes. Parte del atractivo de este proceso abierto, que presenta distintos rostros en el año y medio de emergencia, es cómo reestructura las perspectivas y análisis del tiempo precedente. Esta inestabilidad es incitante para reconceptualizar las investigaciones y los criterios en la gestión cultural, los vínculos con los territorios y las redes virtuales, la evaluación de los consumos y accesos. Obliga, a la vez, a ser prudentes y estar disponibles a lo inesperado.

Referencias bibliográficas

AVENDAÑO, R. P. Buscan apoyar espacios culturales independientes afectados por COVID-19. *Cultura, La Crónica Diaria*: México, 8 abr. 2020. Disponible en: https://www.cronica.com.mx/notasbuscan_apoyar_es-

[pacios_culturales_independientes_afectados_por_covid_19-1150495-2020](https://www.cronica.com.mx/notasbuscan_apoyar_espacios_culturales_independientes_afectados_por_covid_19-1150495-2020) Visto el 1 de junio de 2021.

CICCONI, L. Realizan un conversatorio online para fortalecer la cultura latinoamericana. In: *Diario Luján de Cuyo*: Luján de Cuyo (Mendoza, Argentina), 6 de abril de 2020. Jornal online. Disponible en: <https://diariolujan.com.ar/realizan-un-conversatorio-online-para-fortalecer-la-cultura-latinoamericana/> Visto el 1 de junio de 2021.

IBERCULTURA VIVA. *Associação Chacras para Todos: o teatro como ferramenta de transformação social e empoderamento da comunidade*. Publicado em 6 dez. 2015. Disponible en: <https://www.iberkulturaviva.org/portfolio/associacao-chacras-para-todos-o-teatro-comoferramenta-de-transformacao-social-e-empoderamento-da-comunidade/> Visto el 1 de junio de 2021.

UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO
Rector: Vahan Agopyan
Vicerrector: Antonio Carlos Hernandes

INSTITUTO DE ESTUDIOS AVANZADOS
Director: Guilherme Ary Plonski
Vicedirectora: Roseli de Deus Lopes

ITAÚ CULTURAL
Presidente: Alfredo Setubal
Director: Eduardo Saron

NÚCLEO OBSERVATORIO
Gerente: Jader Rosa
Coordinación: Luciana Modé
Producción: Andréia Briene

En 2019, Itaú Cultural (IC) pasó a formar parte de Fundação Itaú para Educação e Cultura con el objetivo de garantizar aún más perdurabilidad y el legado de sus acciones en el mundo de la cultura, ampliando y fortaleciendo su propósito de inspirar el poder creativo para la transformación de las personas.

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE,
CULTURA Y CIENCIA

Catedráticos
Sérgio Paulo Rouanet (2016/2017)
Ricardo Ohtake (2017/2018)
Eliana Sousa Silva (2018/2019)
Helena Bonciani Nader y Paulo Herkenhoff (2019/2020)
Néstor García Canclini (2020/2021)

Coordinador Académico
Martin Grossmann

Coordinadora Ejecutiva
Liliana Sousa e Silva

Comité de Gobernanza
Guilherme Ary Plonski
Sérgio Adorno
Néstor García Canclini
Martin Grossmann
Eduardo Saron
Jader Rosa
Luciana Modé

Investigadores de Posdoctorado
Juan Ignacio Brizuela
Sharine Machado Cabral Melo

Título: Cuadernos de investigación N. 2 –
Emergencias culturales latinoamericanas: de
las historias a los acontecimientos en Brasil
(septiembre/2021)

Coordinación: Néstor García Canclini

Organización: Sharine Machado Cabral
Melo y Juan Ignacio Brizuela

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE,
CULTURA Y CIENCIA

Rua da Praça do Relógio, 109 – Térreo, Ci-
dade Universitária, São Paulo – SP, CEP
05508-050.

E-mail: catedraarteculturausp@usp.br

Teléfono: (5511) 3091-4201

<http://www.iea.usp.br/catedra-olavo-setubal>

EDITORIAL AMAVISSE

Consejo Científico

Ana Maria Haddad Baptista (PUC/SP)

Cecília Pescatore Alves (PUC/SP)

Érica Peçanha do Nascimento (USP)

Geruza Zelnys de Almeida (UNIFESP)

Lidiane dos Anjos (PUC/SP)

Lilian Amadei Sais (USP)

Marina Silva Ruivo (USP)

Paula Chagas Autran Ribeiro (USP)

Pricila Gunutzmann (PUC/SP)

Sonia Regina Albano de Lima (PUC/SP)

Solange Aparecida Emílio (USP)

Vânia Warwar Archanjo Moreira (Mackenzie -SP)

Vanilda Aparecida dos Santos (PUC/SP)

Editora

Pricila Gunutzmann

Portada, diseño gráfico y diagramación

Henrique Lourenço

@henriqueloren

Traducción y Revisión

Nuria Mauleón Montes

Realización:

Cátedra Olavo Setubal
de Arte, Cultura e Ciência

ie]  Instituto de
Estudos
Avançados da
Universidade de
São Paulo

Asociados:

 USP

 IC

ItaúCultural

 OBSERVATÓRIO
ITAÚ CULTURAL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Fabio Osmar de Oliveira Maciel – CRB-7 6284



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

C122

Cuadernos de Investigación N.2 Emergencias culturales latinoamericanas: de las historias a los acontecimientos en Brasil / Néstor García Canclini (Coordenación) ; Sharine Machado Cabral Melo, Juan Ignacio Brizuela (Organizadores) ; Néstor García Canclini, Sharine Machado Cabral Melo, Juan Ignacio Brizuela (Autores). – 1. ed. – São Paulo: Editora Amavisse, 2021. 16.199KB (PDF) – (Cuadernos de Investigación Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia ; n. 2 ; Set. 2021).

Incluye bibliografía.

ISBN: 978-65-88152-24-9

DOI 10.11606/9786588152249

1. Políticas Culturales - Brasil. 2. Instituciones y sociedades culturales Brasil. 3. Arte y antropología. 4. América latina. I. García Canclini, Néstor. II. Melo, Sharine Machado Cabral. III. Brizuela, Juan Ignacio. IV. Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura y Ciencia. V. Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo. VI. Itaú Cultural.

Índice para catálogo sistemático:

1. Políticas Culturais 353.7

Editora Amavisse – Selo de Livros

Acadêmicos da Editora Patuá.

Rua Luís Murat, 40 – Pinheiros

São Paulo – SP – CEP: 05436-050

www.editorapatua.com.br

Cel.: (11) 98365-4985

editoraamavisse@gmail.com

Durante la pandemia, se ha radicalizado la sustitución parcial de eventos culturales, realizados en salas cerradas, por el streaming en pantallas domésticas. ¿Cómo se articula el debilitamiento de la oferta cultural en lugares físicos – y de los órganos públicos responsables de esas acciones – con el dinamismo de las plataformas digitales? ¿En qué medida los nuevos modelos de acceso y socialización de contenido artístico y cultural permiten decir que las plataformas y las redes virtuales son instituciones? Estamos estudiando algunas comparaciones entre las políticas de Estado para el sector y la movilización de los trabajadores culturales durante la pandemia – en su dimensión territorial y glocal, en Brasil y en otros países latinoamericanos – con el fin de dimensionar y valorar la importancia, junto con las paradojas, de lo que está sucediendo actualmente con la institucionalidad de la cultura. De hecho, la comprensión del significado de lo que ocurre en cada sociedad se articula con las dinámicas de cierres y reaperturas de cines, museos, teatros y centros culturales durante el período de emergencia sanitaria.

Néstor García Canclini
Titular de la Cátedra Olavo Setubal de Arte,
Cultura e Ciência (2020/2021)

