

OLHARES INTERDISCIPLINARES
Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas

REITOR

Silvio Luiz Oliveira Soglia

VICE-REITORA

Georgina Gonçalves



Editora UFRB

SUPERINTENDENTE

Sérgio Augusto Soares Mattos

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Cristina Silva Valentim

Ana Cristina Fermino Soares

Ana Georgina Peixoto Rocha

Jeane Saskya Campos Tavares

Robério Marcelo Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

Sérgio Augusto Soares Mattos (presidente)

SUPLENTES

Ana Cristina Vello Loyola Dantas

Geovana Paz Monteiro

Esta publicação faz parte do Edital nº 001/2014 – EDUFRB. Edital de apoio à publicação de livros impressos em homenagem aos 10 anos da UFRB.

EDITORA FILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Nadja Vladi
(Organizadora)

OLHARES INTERDISCIPLINARES

Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas



Editora UFRB

Cruz das Almas - Bahia /2016

Copyright©2016 Nadja Vladi (org.).

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

Revisão:

Paola Maria Felipe dos Anjos

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica:

Imprell Gráfica e Editora

Revisão, normatização técnica:

Imprell Gráfica e Editora

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

O42 Olhares interdisciplinares: fundamentos em cultura, linguagens e tecnologias aplicadas / organizado por Nadja Vladi Cardoso Gumes. – Cruz das Almas/BA: UFRB, 2016.
244p.

ISBN: 978-85-5971-000-7

1. Educação 2. Expressões artísticas e midiáticas 3. Cultura local 4. Estudos antropológicos 5. Interdisciplinaridade 6. I. Gumes, Nadja Vladi Cardoso.

CDD 306.4

Ficha Catalográfica elaborada por: Ivete Castro CRB/1073



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 – Centro
44380-000 Cruz das Almas – BA

Tel.: (75)3621-7672

gabi.editora@ufrb.edu.br

www.ufrb.edu.br/editora

www.facebook.com/editoraufrb

Sumário

Apresentação	7
<i>Nadja Vladi</i>	

Parte I

POLÍTICAS DE FORMAÇÃO INTERCULTURALIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE

Educação superior no Recôncavo: referenciais político-educacionais do CECULT/BICULT-UFRB	13
<i>Cláudio Orlando Costa do Nascimento</i>	
<i>Danillo Barata</i>	
<i>Rita de Cássia Dias Pereira Alves</i>	

Espaço público urbano e memória: a dialética da vida cotidiana	33
<i>Iara Sydenstricker</i>	
<i>Roney Gusmão</i>	
<i>Thaís Brito</i>	

Os devires e as incertezas da criação e da cultura	53
<i>Lia da Rocha Lordelo</i>	
<i>Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa</i>	

Parte II

MÚSICA E CULTURA

O tom do gênero na comunicação da música <i>pop</i>	73
<i>Nadja Vladi</i>	
<i>Tatiana Rodrigues Lima</i>	

Percurso do som: uma metodologia para compreender o fluxo sonoro dentro da cadeia produtiva musical	99
<i>Macello Medeiros</i>	

Polifonias da música popular massiva: a afrociberdelia de mangues, caranguejos, geografias e guitarras125

Armando Castro

Tatiana Rodrigues Lima

Pedagogia musical brasileira: o legado de Manuel Tranquilino Bastos no recôncavo Baiano.....155

Juvino Alves Filho

Parte III

POLÍTICAS E GESTÃO CULTURAL

Políticas culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade171

Laura Bezerra

Mariella Pitombo

Políticas culturais: por quem, por quê e para quem?193

Daniele Canedo

Paula Félix

Da economia da cultura à economia criativa: considerações sobre a dualidade entre cultura e economia.....215

Daniele Canedo

Marcelo Dantas

Autores.....237

Apresentação

Nadja Vladi

Este livro reflete a inquietação dos professores do Centro Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB) na busca de uma compreensão dos estudos interdisciplinares que percorrem os campos da cultura, das tecnologias, das linguagens artísticas, da engenharia do espetáculo, das políticas da cultura e da economia criativa. Neste primeiro volume da coleção *Olhares Interdisciplinares*, a tentativa por um diálogo entre esses diversos saberes nos faz analisar, de forma ampla, as distintas interseções que dão conta das questões interdisciplinares propostas no âmbito do CECULT.

Nosso objetivo é o debate dos conceitos que perpassam nossas formações com o propósito de contribuir para a compreensão da rica e desafiadora proposta pedagógica dos Bacharelados Interdisciplinares. Esta edição, *Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas*, é dividida em três partes, considerando as áreas de conhecimento que constituem o Centro: Políticas de Formação, Interculturalidade e Interdisciplinaridade; Música e Cultura; Políticas e Gestão Cultural.

Optamos por tecer uma rede de ideias e conceitos que trafegam na rota da interdisciplinaridade, articulando o diálogo entre tecnologias, espaço público e linguagens, possibilitando um espaço de aprendizado e de trocas para a produção e fomento de um conhecimento sobre a cultura local e suas conexões globais. Nesse percurso, abrimos esta edição com o estudo sobre o processo de implantação do CECULT elaborado pelos professores Cláudio Orlando Costa do Nascimento, Danillo Barata e Rita de Cássia Dias Pereira Alves. O texto inicial, *Educação superior no recôncavo*:

referenciais político-educacionais do CECULT/BICULT-UFRB, possibilita o entendimento da formação interdisciplinar do projeto político-pedagógico do Campus de Santo Amaro. Trata-se de um estudo que nos permite ter a dimensão do papel da UFRB na interiorização do ensino superior no País.

No texto seguinte, *Espaço Público Urbano e Memória: a dialética da vida cotidiana*, os autores Iara Sydenstricker, Roney Gusmão e Thaís Brito apresentam uma abordagem crítica dos processos de gentrificação, a partir de um olhar interdisciplinar, em uma instigante reflexão sobre os espaços urbanos e memórias. O terceiro capítulo, *Os devires e as incertezas da criação e da cultura*, traz a abordagem de Lia Lordelo e Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa na perspectiva de compreender a cultura e a psicologia sob o olhar da semiótica. Uma detalhada contribuição que estabelece uma correlação entre cultura, criação, psicologia e semiose.

Iniciando a segunda parte, abordamos a questão da música sobre diferentes e complementares olhares. No texto *O tom do gênero na comunicação da música pop*, as autoras Nadja Vladi e Tatiana Rodrigues Lima partem de uma perspectiva culturalista para entender o processo de comunicação da música popular. Em seguida, Macello Medeiros situa a dimensão técnica que envolve a produção musical no texto *Percurso do som: uma metodologia para compreender o fluxo sonoro dentro da cadeia produtiva musical*.

Armando Castro e Tatiana Rodrigues Lima se debruçam sobre o movimento musical *manguebeat* para analisar a relação entre o movimento musical pernambucano e as territorialidades no artigo *Polifonias da música popular massiva: a afroiberdelia de mangues, caranguejos, geografias e guitarras*. Fechando a Parte II, Juvino Alves Filho nos apresenta as práticas educativas de Manuel Tranquilino para a formação de músicos de bandas e de filarmônicas no interior da Bahia, em *Pedagogia musical brasileira: o legado de Manuel Tranquilino Bastos no recôncavo baiano*.

A terceira parte aponta para a complexidade dos estudos das políticas culturais. Introduzindo o tema, as pesquisadoras Laura

Bezerra e Mariella Pitombo esclarecem questões sobre o papel do Estado no campo político-cultural, no texto *Políticas culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade*. No capítulo nove, Daniele Canedo e Paula Félix apresentam um panorama sobre o tema na América Latina e fazem uma reflexão crítica sobre o papel do poder público na condução da cultura, em *Políticas Culturais: por quem, por quê e para quem?* Marcelo Dantas e Daniele Canedo encerram este primeiro volume em um passeio histórico sobre as origens da economia da cultura no artigo *Da Economia da Cultura à Economia Criativa: considerações sobre a dualidade entre cultura e economia*.

Nos seus 10 anos de atuação, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia tem sido um espaço fomentador da concretização do projeto de interiorização do ensino superior no Brasil, e fundamental para a busca de um país mais democrático e com mais oportunidades de crescimento. A implantação do CECULT, em setembro de 2013, na cidade de Santo Amaro, foi um importante passo nesse sentido. O primeiro volume da coleção *Olhares Interdisciplinares* estabelece um pacto significativo entre professores do Centro com a UFRB, no sentido de ampliar o debate contemporâneo sobre interdisciplinaridade e qualificar profissionais capacitados para atuar no vasto e complexo campo da cultura de forma abrangente.

Por fim, este livro é resultado do esforço de todos os professores do CECULT, mas gostaria de destacar a colaboração das professoras Lia Lordelo, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa e Tatiana Rodrigues Lima no resultado final dessa publicação.

Santo Amaro - Bahia, 2016

Parte I

**POLÍTICAS DE FORMAÇÃO
INTERCULTURALIDADE E
INTERDISCIPLINARIDADE**

Educação superior no Recôncavo: referenciais político-educacionais do CECULT/BICULT-UFRB

Cláudio Orlando Costa do Nascimento

Danillo Barata

Rita de Cássia Dias Pereira Alves

Este texto tem como propósito socializar o estudo realizado no decorrer do processo de implantação do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, que visou sistematizar os aspectos políticos, históricos, culturais e epistemológicos que inspiraram a proposta de criação do referido centro de ensino, assim como compreender os referenciais basilares do currículo e da formação interdisciplinar do projeto político-pedagógico do Campus de Santo Amaro da Purificação.

Optamos por apresentar o texto contemplando a universidade e a política educacional no Brasil, a expansão e a democratização do ensino superior, contextos de criação do Cecult/Bicult, na UFRB.

Universidade e Política Educacional no Brasil

Diversas são as abordagens sobre a universidade e inúmeras as possibilidades de enfocá-la, contemporaneamente. Optamos por iniciar esta abordagem com fundamento nos princípios e finalidades da política educacional do ensino superior no Brasil, conforme preconiza a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB n. 9.394, de 20/12/1996).

Ressaltamos que essa Lei é um dispositivo político, de natureza pública, resultante de lutas e processos históricos de construção de políticas educacionais no Brasil. Considerando esse fato, destacamos os posicionamentos e defesas de uma formação acadêmica implicada com a realidade, contextualizada, com enfoque na cidadania, no trabalho e na qualidade de vida, socialmente referenciada.

A universidade contemporânea, como previsto na legislação nacional (CF/88 e LDB 9394/96), assegura uma formação geral como percurso da educação superior, associada a outras finalidades, a saber:

- I. estimular a criação cultural e o desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo;
- II. formar diplomados nas diferentes áreas de conhecimento, aptos para a inserção em setores profissionais e para a participação no desenvolvimento da sociedade brasileira, e colaborar na sua formação contínua;
- III. incentivar o trabalho de pesquisa e investigação científica, visando o desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da criação e difusão da cultura, e, desse modo, desenvolver o entendimento do homem e do meio em que vive;
- IV. promover a divulgação de conhecimentos culturais, científicos e técnicos que constituem patrimônio da humanidade e comunicar o saber através do ensino, de publicações ou de outras formas de comunicação;
- V. suscitar o desejo permanente de aperfeiçoamento cultural e profissional e possibilitar a correspondente concretização, integrando os conhecimentos que vão sendo adquiridos numa estrutura intelectual sistematizadora do conhecimento de cada geração;
- VI. estimular o conhecimento dos problemas do mundo presente, em particular os nacionais e regionais, prestar serviços especializados à comunidade e estabelecer com esta uma relação de reciprocidade;

VII. promover a extensão, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição. (BRASIL, 1996).

Destacamos, como referência política, o caráter complexo, crítico e emancipatório das finalidades da educação superior. Os cursos, os programas, as instituições públicas ou privadas que ministram esse nível de ensino estão comprometidas, legalmente, com um modelo de educação que assegure o direito à formação implicada com aspectos: *democráticos*, no que tange ao envolvimento e reciprocidade com a comunidade, por meio das ações de extensão acadêmica e universitária, e participação social; *histórico-culturais*, em relação à valorização, criação, difusão e salvaguarda de conhecimentos que são patrimônios da humanidade e *epistemológicos*, no que se refere ao pensamento reflexivo, o saber/fazer científico, tecnológico, socioformativo para o desenvolvimento dos sujeitos e do mundo em que vive.

Esse enfoque das políticas públicas da educação superior tem sido significativo para a promoção de avanços e conquistas, por ampliação e democratização do acesso ao ensino universitário, em especial, para a expansão e implantação de novas universidades no Brasil.

Expansão e Democratização do Ensino Superior

A expansão e a democratização do ensino superior no Brasil compõem a agenda de redemocratização do país. Referimo-nos a uma pauta tensa, no que concerne aos interesses políticos e ideológicos que circunscrevem os cenários de democratização e que disputam concepções do papel do Estado e da sociedade.

Diferentemente do que defende a lógica neoliberal, que concebe a educação, fundamentalmente, como um serviço a ser

prestado à sociedade ou como mercadoria a ser disponibilizada, cabendo, portanto, ao estado, um papel coadjuvante no atendimento de demandas que não integram os interesses privados, posicionamos em defesa da educação pública e gratuita, em todos os níveis de escolaridade, na compreensão de que a educação é um direito. Nesses termos, interessa-nos destacar as políticas públicas e a legislação educacional como os resultados das lutas e pressões dos sujeitos e movimentos sociais, da sociedade civil e das representações políticas, que constituem o Estado republicano brasileiro. As metas do Plano Nacional de Educação (PNE-2014) expressam bem esse cenário.

A Lei n.. 13005/14 é um indicativo de um posicionamento político que busca expandir e democratizar a educação superior no Brasil. Ressaltamos a meta 12 do PNE, correspondente ao decênio 2011 a 2020, que indica a necessidade de “elevar, de forma qualificada, a taxa bruta de matrícula na educação superior para 50%, e a taxa líquida para 33% da população de 18 a 24 anos”. (BRASIL, 2014).

As projeções e estratégias para atingir a meta 12 do PNE estão listadas a seguir:

12.1) otimizar a capacidade instalada da estrutura física e de recursos humanos das instituições públicas de educação superior, mediante ações planejadas e coordenadas, de forma a ampliar e interiorizar o acesso à graduação;

12.2) ampliar a oferta de vagas, por meio da expansão e interiorização da rede federal de educação superior, da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica e do sistema Universidade Aberta do Brasil, considerando a densidade populacional, a oferta de vagas públicas em relação à população na idade de referência e observadas as características regionais das micro e mesorregiões definidas pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, uniformizando a expansão no território nacional;

12.3) elevar gradualmente a taxa de conclusão média dos cursos de graduação presenciais nas universidades públicas para 90% (noventa por cento), ofertar, no mínimo, um terço das vagas em cursos noturnos e elevar a relação de estudantes por professor (a) para 18 (dezoito), mediante estratégias de aproveitamento de créditos e inovações acadêmicas que valorizem a aquisição de competências de nível superior;

12.4) fomentar a oferta de educação superior pública e gratuita prioritariamente para a formação de professores e professoras para a educação básica, sobretudo nas áreas de ciências e matemática, bem como para atender ao déficit de profissionais em áreas específicas;

12.5) ampliar as políticas de inclusão e de assistência estudantil dirigidas aos (às) estudantes de instituições públicas, bolsistas de instituições privadas de educação superior e beneficiários do Fundo de Financiamento Estudantil - FIES, de que trata a Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001, na educação superior, de modo a reduzir as desigualdades étnico-raciais e ampliar as taxas de acesso e permanência na educação superior de estudantes egressos da escola pública, afrodescendentes e indígenas e de estudantes com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades ou superdotação, de forma a apoiar seu sucesso acadêmico;

12.6) expandir o financiamento estudantil por meio do Fundo de Financiamento Estudantil - FIES, de que trata a Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001, com a constituição de fundo garantidor do financiamento, de forma a dispensar progressivamente a exigência de fiador;

12.7) assegurar, no mínimo, 10% (dez por cento) do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social;

12.8) ampliar a oferta de estágio como parte da formação na educação superior;

12.9) ampliar a participação proporcional de grupos historicamente desfavorecidos na educação superior, inclusive mediante a adoção de políticas afirmativas, na forma da lei;

12.10) assegurar condições de acessibilidade nas instituições de educação superior, na forma da legislação;

12.11) fomentar estudos e pesquisas que analisem a necessidade de articulação entre formação, currículo, pesquisa e mundo do trabalho, considerando as necessidades econômicas, sociais e culturais do País;

12.12) consolidar e ampliar programas e ações de incentivo à mobilidade estudantil e docente em cursos de graduação e pós-graduação, em âmbito nacional e internacional, tendo em vista o enriquecimento da formação de nível superior;

12.13) expandir atendimento específico a populações do campo e comunidades indígenas e quilombolas, em relação a acesso, permanência, conclusão e formação de profissionais para atuação nessas populações;

12.14) mapear a demanda e fomentar a oferta de formação de pessoal de nível superior, destacadamente a que se refere à formação nas áreas de ciências e matemática, considerando as necessidades do desenvolvimento do País, a inovação tecnológica e a melhoria da qualidade da educação básica;

12.15) institucionalizar programa de composição de acervo digital de referências bibliográficas e audiovisuais para os cursos de graduação, assegurada a acessibilidade às pessoas com deficiência;

12.16) consolidar processos seletivos nacionais e regionais para acesso à educação superior como forma de superar exames vestibulares isolados;

12.17) estimular mecanismos para ocupar as vagas ociosas em cada período letivo na educação superior pública;

12.18) estimular a expansão e reestruturação das instituições de educação superior estaduais

e municipais cujo ensino seja gratuito, por meio de apoio técnico e financeiro do Governo Federal, mediante termo de adesão a programa de reestruturação, na forma de regulamento, que considere a sua contribuição para a ampliação de vagas, a capacidade fiscal e as necessidades dos sistemas de ensino dos entes mantenedores na oferta e qualidade da educação básica;

12.19) reestruturar com ênfase na melhoria de prazos e qualidade da decisão, no prazo de 2 (dois) anos, os procedimentos adotados na área de avaliação, regulação e supervisão, em relação aos processos de autorização de cursos e instituições, de reconhecimento ou renovação de reconhecimento de cursos superiores e de credenciamento ou credenciamento de instituições, no âmbito do sistema federal de ensino;

12.20) ampliar, no âmbito do Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior - FIES, de que trata a Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001, e do Programa Universidade para Todos - PROUNI, de que trata a Lei nº 11.096, de 13 de janeiro de 2005, os benefícios destinados à concessão de financiamento a estudantes regularmente matriculados em cursos superiores presenciais ou a distância, com avaliação positiva, de acordo com regulamentação própria, nos processos conduzidos pelo Ministério da Educação;

12.21) fortalecer as redes físicas de laboratórios multifuncionais das IES e ICTs nas áreas estratégicas definidas pela política e estratégias nacionais de ciência, tecnologia e inovação. (BRASIL, 2014).

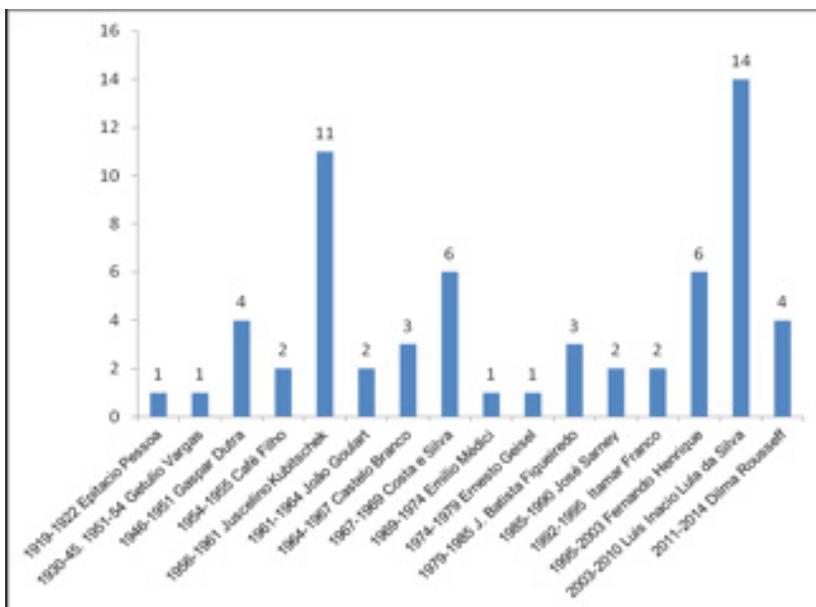
Destacamos a abrangência das ações estratégicas e consideramos oportuno contrastar com algumas posições teóricas que focalizam o que mais nos interessa agora, ou seja, os temas da expansão e da democratização do ensino superior, conforme as tendências políticas apresentadas por Maciel (2014), inspirado em Nogueira (2008), Ristoff (2008), Mancebo (2008), Melo (2009).

Conforme Nogueira (2008), o conceito de democratização é amplo e pode ser compreendido por visões distintas: a) associado à democratização do acesso ao ensino superior, como uma simples expansão de vagas, tornando os conceitos de ampliação e democratização sinônimos; b) de outra perspectiva, para existir democratização é necessário que, além de um acréscimo de vagas, as camadas sociais pouco favorecidas socioeconomicamente possam ingressar na universidade e c) do ponto de vista que considera que a democratização requer não apenas o acesso das camadas sociais menos favorecidas economicamente à universidade, mas também a inclusão das questões raciais, as quais envolvem o ingresso de indígenas, pardos e negros.

Percebemos, nessas três enunciações, posições distintas em relação às políticas de expansão e democratização da educação superior. Trata-se de enfoques que têm implicações significativas no debate relativo à promoção da diversidade na universidade. O simples aumento de vagas na educação superior não corresponde, necessariamente, ao ingresso de pessoas de determinados segmentos sociais, as quais, historicamente, não tiveram assegurados seus direitos como cidadãs. Tampouco, o ingresso das camadas sociais de menor poder econômico corrige as distorções relativas à escolaridade das pessoas que se autodeclaram índios, pardos e negros.

Destacamos, ainda, as contribuições de Ristoff (2008) e Mancebo (2008). Para Ristoff (2008), é fundamental, na expansão das vagas no ensino superior público, o ingresso de segmentos sociais que não acessavam a universidade, a manutenção e melhoria da qualidade e o aumento do financiamento público. Na visão de Mancebo (2008), a efetiva expansão e democratização do acesso e da permanência na educação superior pública e gratuita implicam a destinação de recursos para a manutenção e o desenvolvimento desse nível de ensino, que contempla, assim, a interiorização.

Maciel (2014) demonstra um novo fluxo migratório relativo à expansão e democratização da educação superior, baseado em duas referências: a primeira é um gráfico denominado Linha do tempo da criação das universidades federais:



Legenda: Linha do tempo da criação das universidades federais.

Fonte: Sesu/MEC, 2014

A segunda referência é uma lista que contém as instituições universitárias recém-criadas, com destaque para o processo de expansão associado à interiorização da educação superior:

- Universidade Federal do ABC (UFABC);
- Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (FUFCSA);
- Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL);
- Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM);
- Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM);
- Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA);
- Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR);
- Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD);
- Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB);

- Universidade Federal do Tocantins (UFT);
- Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA);
- Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF);
- Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA);
- Universidade Federal da Integração Luso-Afro-Brasileira (UNILAB);
- Universidade Federal do Cariri (UFCA);
- Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA);
- Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB);
- Universidade Federal do Sul da Bahia (UFESBA). (MACIEL, 2014, p.36).

Uma reflexão mais apurada indica a necessidade de um cruzamento dos dados da expansão do ensino superior em relação ao cenário de demandas e ofertas de vagas, levando-se em conta o processo de interiorização e a destinação de recursos por regiões e unidades da federação brasileira. Essa análise baseia-se na defesa de uma democracia motivada por produzir equanimidades e justiça sociais, o que representa expandir a educação superior pública e gratuita, com base nos aspectos quantitativos, tendo em vista os egressos da educação básica, a promoção das diversidades, sejam elas territoriais, de raça, de gênero, geracionais, de orientação sexual, inclusivas, dentre outras.

Consideramos a defesa da expansão, com interiorização, e da democratização da educação superior lastreada na redistribuição orçamentária, com respeito às diferenças concretas entre as regiões/estados, resguardado o pacto federativo, na ampliação das ofertas de vagas, de cursos e universidades, associada à promoção da diversidade, por meio das políticas de acesso, permanência, pós-permanência, e da pluralidade epistemológica, curricular e formativa, uma centralidade no processo de democratização da sociedade brasileira contemporânea.

A política de democratização da educação superior na Bahia: em foco, a UFRB

Apresentaremos um breve registro extraído do Projeto Político-Pedagógico do Bicult, que descreve o contexto histórico, ressaltando os cenários, da criação da UFRB, no Recôncavo da Bahia.

A formação sócio-histórica e econômica agrária da região do Recôncavo fez que, desde o período colonial, houvesse iniciativas de formação com a finalidade de promover o desenvolvimento da região. Destacam-se a criação do Imperial Instituto Agrícola da Bahia, em 1859, e da Escola de Agricultura da Bahia, no ano de 1877, referenciais históricos para o surgimento da Escola de Agronomia da Universidade Federal da Bahia – UFBA

Conforme relatos de membros da comunidade acadêmica e registros institucionais nos registros históricos de constituição da UFRB, em outubro de 2002, em uma reunião com as representações políticas baianas, a Reitoria da UFBA apresentou a proposta de criação da UFRB. No início de 2003, o Conselho Universitário da UFBA, em reunião extraordinária na Escola de Agronomia, em Cruz das Almas, pela primeira vez, discutiu a proposição de seu desmembramento para implantar uma segunda universidade federal no Estado da Bahia.

O egrégio Conselho deliberou, naquela ocasião, formar uma comissão especial com o objetivo de elaborar um projeto de criação do que viria a ser a UFRB. Em paralelo, com o intento de fortalecer a proposta no contexto territorial, nesse mesmo ano, realizaram-se audiências públicas nos municípios de Amargosa, Cachoeira, Castro Alves, Cruz das Almas, Maragogipe, Mutuípe, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Félix, Terra Nova e Valença.

Em 6 de julho de 2005, o projeto de criação da UFRB foi aprovado pela Câmara de Deputados Federais. Em 12 de julho do mesmo ano, foi também aprovado pelo Senado Federal e, assim, com sede no município de Cruz das Almas, pelo desmembramento

da Escola de Agronomia da UFBA, foi criada, pela Lei 11.151, de 29 de julho de 2005, a segunda universidade federal do Estado da Bahia, que surgiu com os desafios de contribuir para superar o *deficit* histórico de vagas do ensino superior público no Estado e de incrementar o processo de interiorização do ensino superior federal, com base na multicampia implantada nos municípios de Amargosa, Santo Antonio de Jesus, Cruz das Almas e Cachoeira.

O período de criação e implantação da UFRB foi muito significativo, pois se formou um cenário de surgimento de ações, programas e políticas fundamentais para mudança e reformas no ensino superior brasileiro. Dentre as principais políticas, destacamos o Plano Nacional de Assistência Estudantil – PNAES, o Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM, o Prouni, o Sisu e, fundamentalmente, o REUNI, o Plano de Reestruturação das Universidades Federais, implementado a partir de 2007 e que permitiu um amplo processo de revitalização das instituições de educação superior no Brasil.

No estatuto da UFRB, no capítulo que define as suas finalidades, a instituição assume o compromisso de gerar e disseminar conhecimentos nos campos das ciências, da cultura e das tecnologias; propiciar formação cidadã continuada nas diferentes áreas de conhecimento; contribuir para o processo de desenvolvimento do Recôncavo da Bahia, do estado e do país, por meio de pesquisas e da formação de quadros científicos e técnicos em nível de suas necessidades; promover a extensão, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica.

Associam-se a tais propósitos o papel de educar para o desenvolvimento sustentável; promover princípios éticos na consecução de seus objetivos; manter amplo e diversificado intercâmbio de conhecimentos com a sociedade e contribuir para a melhoria do ensino em todos os níveis e modalidades, por meio de programas de formação inicial e continuada.

Na UFRB, as políticas institucionais e a participação no Reuni, ainda durante o processo de implantação, permitiram

a definição autônoma da construção dos seus Planos de Desenvolvimento Institucionais (PDI), dos Projetos Políticos Pedagógicos (PPP) e das reestruturações curriculares, o que propiciou o debate sobre novas formas de organizações curriculares e de propostas de formação geral e humanística, o qual culminou com a criação dos Bacharelados Interdisciplinares (BI), a exemplo do que ocorreu em outras universidades brasileiras.

Na UFRB, esse processo de consolidação institucional e de definição da identidade universitária, no que diz respeito à sua política de formação implicada, possibilitou a criação dos Bacharelados Interdisciplinares em Ciências Exatas e Tecnológicas (BCET), no Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas, CETEC, em Cruz das Almas; do BIS, na área da Saúde, no Centro de Ciências da Saúde, em Santo Antonio de Jesus; do Bicult, na área da Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, em Santo Amaro e, por fim, na área de Energia e Sustentabilidade, no Centro de Ciência e Tecnologia em Energia e Sustentabilidade, em Feira de Santana.

Todas essas iniciativas são voltadas para a implantação de um ensino superior comprometido com a inclusão social, étnico-racial, com a adoção de políticas de ações afirmativas e de assuntos estudantis, de tutoria aos estudantes, de cursos focados em propostas curriculares e formativas de cunho crítico, emancipatório e cidadão, constituídos pela indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.

O cenário de criação do CECULT: “para ser do Recôncavo a UFRB tem que estar em Santo Amaro”

É importante registrar que a criação do CECULT, em Santo Amaro da Purificação, é o resultado de uma mobilização que reuniu a comunidade acadêmica da UFRB, seu Conselho Universitário, a

Administração Superior, o Reitorado, a Assessoria de Expansão e a comunidade de Santo Amaro, em torno da defesa do cumprimento da lei de criação da Universidade, que prevê um *campus* em Santo Amaro. Destacamos a participação histórica dos/as cidadãos/ãs santamarenses, em um processo que dá continuidade ao que foi iniciado, como manifestação histórica para a criação de uma universidade pública no país, em 14 de junho de 1822, conforme o registro realizado pelo Senado da Câmara de Santo Amaro.

A retomada das manifestações públicas e do movimento social de Santo Amaro, em 2003, honrando a luta dos antepassados no Recôncavo, foi pujante e possibilitou que, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no ato de criação da UFRB, fosse incluída a cidade de Santo Amaro, entre as demais cidades do Recôncavo que teriam a implantação da universidade. Inicialmente, com os *campi* nos municípios de Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Amargosa e Cachoeira. Além das ações e estratégias institucionais realizadas pela Administração Superior e pelas assessorias da UFRB, no tocante à realização das consultas e audiências para a construção do CECULT, tratou-se amplamente das propostas para a constituição do seu plano de implantação, da sua estrutura e funcionamento, da infraestrutura, do projeto político-pedagógico, da definição dos cursos, dos currículos, do processo de acesso, além do reconhecimento, valorização e colaboração comunitárias para o embasamento das políticas de ensino, pesquisa e extensão. Nesse contexto, foram fundamentais as quatro sessões especiais realizadas na Câmara Municipal e os seminários itinerantes denominados Sotaques do Recôncavo.

Tais encontros visavam promover o diálogo mutualista com as diversas comunidades de identidade do Recôncavo e servir como aporte político e epistemológico para a constituição do que viria a ser o centro de ensino universitário, em Santo Amaro. Os Sotaques do Recôncavo ecoaram em reuniões, não apenas na sede do município, mas também no distrito de Acupe, em Saubara, em Feira de Santana e em Teodoro Sampaio.

Foram realizadas, ainda, ações concomitantes no âmbito da política pública governamental, na institucionalidade da UFRB, como, por exemplo, a criação da comissão para a sistematização do Projeto do CECULT/BICULT, com a apresentação e consultas públicas nos *campi* da universidade, que geraram os debates profícuos dos quais resultaram a aprovação da criação do CECULT pelo Conselho Universitário (Consuni), em 2013.

Além das atividades institucionais no espaço da UFRB, foram realizadas audiências na Câmara dos Deputados, em Brasília, com a participação do então Ministro da Educação, Aloísio Mercadante, um defensor e entusiasta do projeto do CECULT, por sua proposição interdisciplinar e de formação geral, no campo da cultura e suas tecnologias.

Referenciais políticos, teórico-metodológicos e formativos do CECULT: uma experiência inovadora na educação superior

No contexto de reestruturação pedagógica dos cursos de graduação, em consonância com as metas do Reuni, e buscando inovações curriculares e formativas crítico-emancipatórias na educação superior, foram concebidos os cursos de Bacharelado Interdisciplinar, estruturados com o objetivo de proporcionar uma formação com enfoque nas culturas humanística, artística e científica, articuladas a saberes concernentes aos referenciais locais/regionais/territoriais e das múltiplas identidades. Os BIs inauguraram uma forma inovadora de acesso à universidade, por meio de ciclos de formação sucessivos que integram a formação geral à possibilidade de profissionalização.

A sociedade contemporânea tem compreendido que a diversidade de saberes, conhecimentos e tecnologias assumem um papel fundamental nos cenários educacionais e que a complexidade dos contextos formativos questionam as estruturas hierárquicas, homogeneizantes do conhecimento, do currículo e da educação.

O CECULT representa uma experiência pioneira, inspirada nos estudos interdisciplinares nos campos da cultura, das tecnologias, das linguagens artísticas, da política, da gestão cultural e da economia criativa. As formações, produtos e serviços oriundos dessa proposta impactarão a dinâmica social e econômica da região e do estado da Bahia, notadamente por constituírem um novo campo de desenvolvimento associado à vocação, aos padrões de criatividade e inovação no campo da cultura.

Apresentamos o Bicult, o curso de Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas do CECULT-UFRB. Tendo por base o seu projeto político pedagógico¹, enfocamos, a seguir, no âmbito epistemológico, as contribuições teórico-críticas e pós-críticas às concepções de conhecimento, associadas às inovações pedagógicas e de criação metodológica no campo do currículo e da formação em cultura, linguagens e tecnologias correlacionadas. Evidenciamos, portanto, a conexão desses aspectos nos contextos formativos assumidos no projeto, como a inovação que articula, uma perspectiva multirreferencial da educação superior, as relações entre os etnométodos, produzidos nas comunidades tradicionais, experienciais e práticas do recôncavo, e o saber/fazer acadêmico contemporâneo.

Em face desse entendimento da formação universitária, faz-se necessário conceber cursos com currículos organizados de modo que se permita, ao discente, construir seu itinerário formativo, constituir as possibilidades de sua profissionalidade, além de estimular a prática docente em outros padrões.

As políticas, as teorias, as práticas culturais, constituídas pela diversidade, pela multiculturalidade, compõem um campo irradiador de saberes, conhecimentos, epistemologias, etnométodos

1 O PPP do Bicult foi, inicialmente, apresentado pela Comissão de Implantação do CECULT e, posteriormente, atualizado após as contribuições da equipe da Pró-reitoria de Graduação – Prograd/UFRB e da constituição do corpo docente e demais instâncias administrativas do referido centro de ensino.

e também de circulação de informação, diálogo de identidades e ambiente de interação e tensão na sociedade contemporânea, altamente generativos para os processos de formação apropriados pelos bacharelados interdisciplinares.

Assim, a inovação curricular dos cursos de graduação do CECULT é centrada nos pressupostos da interdisciplinaridade, da flexibilidade, da interação entre teoria e prática, do respeito à diversidade, o que permite a formação identitária dos/as discentes, possibilita uma abordagem transversalizada, com a utilização de metodologias e práticas de aprendizagem ativa, promovendo experiências pedagógicas que gerarão a formulação de objetivos para a aprendizagem, a definição dos tempos pedagógicos (de ensino e de aprendizagem) e a definição de fontes de (in)formação.

Na proposta do BICULT, há o reconhecimento da demanda por diversificação na educação superior, sua importância para o desenvolvimento sociocultural e econômico, e a necessidade de prover um espaço aberto de oportunidades, de construção da aprendizagem permanente, de forma eticamente responsável, por intermédio de uma abordagem interdisciplinar sobre as várias questões contemporâneas que envolvem dimensões culturais, científicas, econômicas e sociais, de modo que se promovam o pensamento crítico e a cidadania ativa, comprometidos com a construção da paz, com a defesa dos direitos humanos e com os valores de democracia.

O projeto do BICULT apresenta uma matriz teórica e um referencial metodológico que se articulam num modelo de formação universitária integrado, modular em ciclo. Por meio dessa concepção de estrutura atenta às políticas emancipatórias e críticas no campo do currículo, o projeto propõe a adoção de modelos pedagógicos com novas tecnologias e práticas de ensino, de aprendizagem e avaliação, com as contribuições do pensamento pedagógico complexo e multirreferencial, para o aprendizado, invenção e difusão de tecnologias aplicadas à produção artística e cultural, à cidadania e à qualificação e inserção no mundo produtivo.

Os enfoques políticos e epistemológicos que referenciam o projeto político-pedagógico do BICULT, de uma perspectiva inovadora, estão implicados radicalmente nas lutas e nas demandas sociais por educação no país e no Recôncavo, bem como com a política de expansão e democratização do acesso, da permanência e da diversidade na educação superior. Desse modo, pode-se atuar na defesa da qualidade da educação e na ênfase dos aspectos humanos e sociais, com base nos avanços epistemológicos no campo do currículo e da educação.

Os objetivos do BICULT são:

- 1.1 Formar o cidadão/profissional para atuar nas áreas da cultura, das linguagens artísticas e das tecnologias, com competências política, ética, científica, tecnológica, gestora e educacional.
- 1.2 Assegurar, no BICULT, a formação geral em cultura humanística, artística e científica, articulada a saberes concernentes às áreas de formação na Universidade.
- 1.3 Possibilitar o prosseguimento da formação específica com fundamento nos itinerários formativos nos campos da cultura, das linguagens artísticas e das tecnologias da cena, ou em outras áreas e cursos de interesse do estudante, visando à formação ética e profissional, na idealização, elaboração e realização de projetos concernentes ao campo de trabalho e à formação da cidadania. (PPP, 2014).

A fim de alcançar tais metas, busca-se a realização de estratégias pedagógicas flexíveis e articuladas, que congreguem os conhecimentos científico, cultural e artístico. Tendo como base a interdisciplinaridade, almeja-se uma formação integral e integrada à realidade local/ regional e mundial, assentada em múltiplas formas de compreensão, interpretação e explicação das realidades humanas.

O perfil do egresso do BICULT/CECULT é o do/a acadêmico/a que tenha se desenvolvido, no decorrer de sua

formação, de maneira integrada e equilibrada, nas dimensões: cognitiva, técnica, humana, interpessoal, psicológica, ética e social e que, em virtude disso tenha recursos para tornar-se um acadêmico *competente* do ponto de vista técnico, *proativo* na busca permanente de aprimoramento pessoal e aprendizado científico, *humano* na forma de cuidar, *responsável* do ponto de vista moral, *consciente* da dimensão ética, *solidário* nas relações interpessoais, *engajado* socialmente e *participativo* como cidadão.

Referências

BRASIL. Lei n.10.172, de 09 de janeiro de 2001. Aprova o Plano Nacional de Educação e dá outras providencias. Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10172.htm>. Acesso em: 7 jan. 2015.

BRASIL. Lei n. 13.005, de 25 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13005.htm>. Acesso em: 3 jan. 2015.

BRASIL. PNAD. Disponível em: <http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas_tecnicas_pne_2011_2020.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2015.

BRASIL, PNE Disponível em: <http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas_tecnicas_pne_2011_2020.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2015.

IBGE/PNAD. *Síntese dos Indicadores 2007*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2007/>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

MACIEL. Danilo Alain Simões. *Políticas públicas e democratização educacional: acesso e permanência no ensino superior através do Programa Reuni*. Salvador: UFBA, 2014. Dissertação (Mestrado

em: completar), Faculdade de Completar, Universidade Federal da Bahia, , 2014.

MANCEBO, Deise. Reforma da educação superior: o debate sobre a igualdade no acesso. In: BITTAR, M.; OLIVEIRA, J. F.; MOROSINI, M. (orgs.). *Educação superior no Brasil: 10 anos após a LDB*. Brasília: Inep. 2008. p. 55-70.

MELO, Livia Veleda de S. *Democratização do acesso à educação superior pública no Distrito Federal*. Brasília: UNB, 2009. Dissertação (Mestrado em completar), Faculdade de Universidade de Brasília, 2009.

NOGUEIRA, Jaana Flávia F. *Reforma da educação superior no governo Lula: debate sobre ampliação e democratização do acesso*. Brasília: UNB, 2008. Dissertação (Mestrado em completar), Faculdade de completar, Universidade de Brasília, 2008.

RISTOFF, Dilvo. Educação superior no Brasil: 10 anos após a LDB: da expansão à privatização. In: BITTAR, M.; OLIVEIRA, J. F.; MOROSINI, M. (orgs.). *Educação superior no Brasil: 10 anos após a LDB*. Brasília: Inep, 2008. p. 39-50.

TEIXEIRA, Elenaldo Celso. *O papel das políticas no desenvolvimento local e na transformação da realidade*. Working paper (2002). Disponível em: <http://www.fit.br/home/link/texto/politicas_publicas.pdf>. Acesso em: 10 fev. de 2014.

Espaço público urbano e memória: a dialética da vida cotidiana

Iara Sydenstricker
Roney Gusmão
Thaís Brito

A cidade é espaço de atividade e de mudança. Transitoriedade, pluralidade e autorreflexão são temas que tratam das potencialidades da vida moderna e têm como marca a ruptura entre as experiências estáveis e rígidas, mediante forças produtivas e recursos naturais que são manipulados em meio a um “teatro de uma convulsão incessante” (LIRA, 2013, p.167) que, por sua vez, é desencadeado pelos recursos disponíveis, regidos pelas experiências e novidades da vida social e cultural desses espaços.

Vale destacar a metáfora-conceito utilizada para pensar a cidade como um teatro, o que não é uma imagem rara. David Harvey (1992), por exemplo, ao estudar os processos de gentrificação, observou que as cidades podem ser entendidas como um teatro composto por palcos nos quais os indivíduos podem “operar sua magia distintiva enquanto representam uma multiplicidade de papéis” (HARVEY, 1992, p. 17), revelados pelo ritmo das transformações incessantes das cidades modernas.

Transformação parece ser um tema que alinha vários autores que se dedicam a pensar o ambiente urbano. Fortuna (2005) adverte que, diante de novos signos culturais, a vida nas cidades modernas se estabelece por meio de uma experiência de “(re)construção das identidades, vividas a partir de um constante confronto do velho com o novo” (Fortuna, 2013, p. 5). O autor nomeia esse mecanismo “destruição criadora”, levada a cabo pelo consumo, pelo lazer, pelo

corpo, pela estética e pela contínua reinvenção das comunidades nos processos de gentrificação.

Dessa perspectiva, o conceito de gentrificação pode também ser entendido como enobrecimento, uma vez que os locais que se tornaram foco de interesses de classes sociais mais abastadas passam por um determinado tipo de intervenção urbana cujo mote é o princípio de higienização e de aburguesamento do espaço. Essa ideia específica de higienização dos espaços não se restringe ao saneamento básico ou às formas de adaptação necessárias para torná-los mais acessíveis à população em geral. Em vez disso, a meta é, essencialmente, limpá-los, mas no sentido de fazê-los mais adequados aos paradigmas de consumo e de turismo internacional.

Vários autores já versaram sobre esse tema, dentre eles: Glass (1964), Harvey (1992), Featherstone (1995), Proença Leite (2002), entre outros. Para defini-lo, com poucas palavras, trata-se de um fenômeno social caracterizado por intervenções urbanas que propõem uma requalificação dos espaços públicos em função de determinados segmentos de mercado e de sua visão de qualidade. É um movimento urbanístico pautado por vários tipos de empreendimentos coletivos, sejam eles de ordem pública ou privada, normalmente voltados para áreas centrais das cidades, outrora povoado por grupos economicamente desprivilegiados ou por camadas excluídas da comunidade.

Algumas vezes, os programas de gentrificação são realizados em meio às áreas compostas por casarios, bairros históricos e antigos, áreas com vasto oferecimento de aparelhos públicos e com novas intervenções arquitetônicas.

Transformações na vida coletiva ficam explícitas durante os processos de gentrificação, uma vez que essas ações – e seus impactos nas mais diversas ordens da vida – trazem consigo uma dimensão estética monumental que publiciza uma sobreposição aos interesses e às necessidades de certa parte da população. Harvey (1992), por exemplo, ao refletir sobre a gentrificação e a vida das pessoas que ocupam o espaço atingido por ela durante processos

radicais de mudança na vida das cidades, inspira-se no livro *Soft City*, de Jonathan Raban, escrito em 1974. Essa obra é um relato da vida em Londres na década de 1970 do ponto de vista de jovens profissionais da época: os *yuppies*.

Harvey, em sua análise da cidade pelo enfoque de um grupo específico de moradores, escapa da leitura corrente do período sobre o tema da gentrificação. À época, boa parte das análises sobre tal processo tratava a cidade como vítima de um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa e de bens materiais (HARVEY, 1992). A contribuição desse autor é criativa. Ao tangenciar o olhar entre espaço e cidadãos, ele observou que a cidade construía, em si, uma imagem de teatro, baseada nos vários estilos de vida que as pessoas representavam orientadas a partir de uma multiplicidade de papéis a serem interpretados diante da nova realidade (HARVEY, 1997, p.16). Dessa maneira, em meio à gentrificação da cidade, foi possível notar novas formas de interação que eram potencializadas pelas atuações dos moradores recentes e frequentadores do velho local e, também, pelos usos diversificados dos espaços revitalizados, que geravam, em si, modalidades de sociabilidade efêmeras e, principalmente, circunscritas ao ato de consumo.

Proença Leite (2002), inspirado nas leituras benjaminianas, observa que a cidade do Recife, seguindo o modelo do século XIX da Paris de Haussmann¹, ao “revitalizar” o bairro do Recife Antigo por meio de um embelezamento estratégico disciplinou o uso do espaço urbano, inspirada nos modelos dos processos de gentrificação. Apesar de estar num contexto distinto do cenário parisiense do século retrasado ou mesmo da Londres dos anos de

1 Coube ao Barão de Haussmann, no final do século XIX, realizar uma ampla reforma em Paris, que demarcava os bairros (*quartiers*), redesenhando a cidade com avenidas e de bulevares que eram ligados por grandes monumentos (PROENÇA LEITE, 2002).

1970 ou do Pelourinho em Salvador, nos anos de 1980, o princípio higienizador segue o mesmo para a cidade pernambucana.

A ideia desses modelos de gestão de cidades obedece à lógica política de “adequar as cidades às demandas e aos fluxos internacionais de turismo e consumo urbano, formas de reapropriação cultural das imagens das cidades, objetivando – na maioria das vezes – recriar sentidos e usos dos conteúdos e materiais do passado” (PROENÇA LEITE, 2002, p. 116), ainda que isso custe a exclusão de camadas da população que, outrora, tinham suas redes de sociabilidade e de gestão do cotidiano ancoradas naquele referido espaço.

Obviamente, a cidade é um espaço fabricado e os lugares não são socialmente neutros. As arquiteturas que a compõem falam de ideias várias, incluindo, em si, processos de construção e de ruína, apresentando elementos de criação do espaço e de seu abandono, bem como de permanência e demolição. Contudo, esses movimentos desenhados pelos processos urbanísticos trazem uma relação entre “espaço público e arquitetura (que) tem funcionado como um marcador social de distinção” (FORTUNA, 1995, p. 12).

Essa reativação dos usos de determinados locais de uma cidade, tão presente nos processos de gentrificação, de acordo com Proença Leite, pode indicar que não está havendo a “construção de um espaço público, no sentido de se constituir como um local de dialógica interação política e exteriorização dos conflitos e das discordâncias”. (2002, p. 116) O espaço, por assim dizer, pode se tornar lócus de exclusão, onde forças poderosas tentam prevalecer, seja gerando uma falsa sensação de homogeneidade, seja eclodindo rupturas desconfortáveis que perturbam o senso de pertença dos cidadãos à margem da posição hegemônica.

Desse modo, o presente texto empenha-se em refletir sobre alguns conceitos tais como: espaço público, cidade, gentrificação, memória e cidadania. Com fundamento neles, propomos, brevemente, discutir como passado e presente coexistem no espaço, desvendando os intentos da sociedade com a perpetuação

de memórias. Como forma de desenhar a linha de análise dessa discussão, ocupamo-nos do espaço público urbano, como palco de disputa entre o velho e o novo, entre o público e o privado. Enfim, forças estas que esgrimam e que, no final, deixam sequelas, por vezes, irreparáveis no espaço.

Espaço e memória

Pensar as cidades como locais de sociabilidades e de fazimento contínuo e nos seus projetos nos ajuda a entender que o espaço não é o resultado de uma sedimentação aleatória de objetos entrepostos pela dualidade natural x humano. Ainda que “coisa humana por excelência”, nas palavras de Lévi-Strauss (1996), a cidade é, essencialmente, fomentada pela relação entre natureza e cultura: ela é, simultaneamente, um objeto da natureza e sujeito da cultura.

Para o antropólogo, assim como a linguagem, a cidade se estabelece com base em dinâmicas que incluem a mudança e a permanência, em múltiplas influências e em intercâmbios nos mais variados níveis e, ao mesmo tempo, segue-se preservando aquilo que se acha fundamental.

Lira, ao tratar desse aspecto transformador das cidades e da permanência de ruínas no espaço, chama-nos a atenção para a “agência humana na remodelação brutal dos territórios urbanos por sobre antigas estruturas destracadas” (2013, p. 169). Com inspiração nesses dois olhares – de um antropólogo e de um arquiteto – pode-se observar que essa visão simplista que opõe natureza e cultura – estruturas fundamentais e inerentes do ser – nega a complexidade inerente à montagem e remontagem dos cenários, cujas histórias os situam num determinado tempo, materializado na sua dinâmica.

Desse modo, entender o espaço é compreender a complexidade que envolve seu dinamismo e solicitar, então, o olhar dialético como ponto de partida para conectar qualquer recorte espacial a

uma totalidade viva e cambiante. No limite, a cidade, segundo Lira (2013), revela-se em campo histórico, sob a conflagração dos homens mediante o peso da natureza, bem como nos confrontos estabelecidos pelo campo das forças produtivas e das projeções da vida moderna. Por isso: “é o lugar da vida nervosa, de excitação cinética e emocional, de consciência e desorientação, de comportamentos racionais e do imprevisível das ações” (LIRA, 2013, p. 170).

Espaços, portanto, tornam-se meio privilegiado para entendimento das sociedades humanas, pois escancaram os meandros da história e as realidades mais perversas da existência humana. Magnani (2013), ao estudar as transformações das cidades modernas, principalmente as das metrópoles, afirma que essas experiências revelam momentos culturais marcados por aspectos desagregadores da vida coletiva: caos urbano, colapso no sistema de transporte, deterioração dos espaços e dos equipamentos públicos, deficiência do saneamento básico, falta de moradia, concentração e má distribuição de equipamentos públicos, privatização da vida coletiva, poluição, violência, desemprego, segregação, evitação de contatos face a face, simulacros, saltos tecnológicos, publicidades, confinamentos em ambientes e redes sociais restritos, rupturas. É no espaço e através dele que se “procede uma justaposição desordenada e se forjam fronteiras paradoxais que tornam vulnerável a nossa identidade” (FORTUNA, 2013, p. 7). Enfim, são movimentos críticos, que perturbam o senso de pertença e que nos forçam a recriar a nossa identidade.

É Fortuna que, inspirado em Halbwachs (1996), nos adverte de que “é o espaço, não o tempo, que impõe definições, agrega subjetividades e estipula interações” (2013, p. 9). Muito antes, Bachelard (1974) já nos tinha ensinado isso. Para o filósofo, a memória e a poética entrelaçavam-se no espaço, especificamente, no espaço doméstico. Há um plano ontológico na imagem que se projeta pelo espaço habitado.

Halbwachs (2006, p. 170) também reconhece que “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial”. O

autor lembra Augusto Comte para salientar a validade da sensação de permanência e de equilíbrio advinda dos objetos materiais que compõem o espaço onde as dinâmicas sociais precipitam, pois a sensação de estabilidade aparente garante o conforto do pertencimento e acomoda os sentidos. O espaço, então, é uma companhia silenciosa e aparentemente imóvel, que gera ordem e tranquilidade no momento em que se opõe à nossa agitação e transitoriedade (HALBWACHS, 2006).

Ademais, os objetos que compõem o espaço não são apenas pedaços fragmentados de um cenário arbitrariamente montado, eles interpenetram a nossa subjetivação de tal forma que nos sentimos coautores de sua montagem, uma vez que esta recompõe nossas memórias. Em virtude disso, dizemos que os cenários, à medida que mudam, exalam representações impossíveis de serem ignoradas e também, à medida que mudamos, reorientamos a forma pela qual os interpretamos.

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes [...]. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos. São imóveis somente na aparência, pois as preferências e hábitos sociais se transformam e, quando nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem (HALBWACHS, 2006, p. 158).

É interessante a constatação do autor no momento em que entende que o envelhecimento não é apenas uma condição cronológica, mas também uma percepção moldada socioculturalmente. Assim, objetos se tornam velhos no espaço à medida que vão contrastando com tendências da atualidade,

seja pela oposição ou pela complementariedade. De todo modo, também em Halbwachs, encontramos a ideia de que esse equilíbrio instável, que constitui o espaço, não é percepção individual, mas, como ocorre com a memória coletiva, é uma construção social. São muitas as memórias que participam das sensações suscitadas pelos objetos empirizados no espaço.

Mas, o que acontece quando esse equilíbrio instável alcança um dinamismo a ponto de afetar a organização dos espaços? Se os espaços não são apenas um conjunto de objetos organizados, pois exalam sentimentos e identidades, como sua modificação atinge o senso de pertencimento das pessoas? Reconhecendo a inevitabilidade dessas mudanças, Halbwachs (2006) observa que alterações significativas na paisagem perturbam e desconcertam a cotidianidade das pessoas, impactando a percepção da memória, a subjetividade e sua inserção na esfera social.

Se “não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar” (HALBWACHS, 2006, p. 170), igualmente não há como ignorar mudanças do espaço sem considerá-las como mutações da própria história de vida das pessoas. Contemplar marcantes alterações espaciais é visualizar a invasão do estranho, é presenciar a “amputação” de um pilar da memória. Se o espaço gera conforto pela continuidade e pertencimento, da mesma forma o seu desmonte redundará em estranheza e não reconhecimento de trajetórias pessoais de vida nos objetos externos aos sujeitos. Vide, por exemplo, o ataque terrorista ao World Trade Center, o qual, além das centenas de mortes por ele provocadas, suscitou percepções simbólicas acerca da ausência das torres que marcavam a silhueta de Manhattan e o projeto político daquele sistema especificamente.

Para aqueles que ali viveram outrora, transitar no espaço urbano hoje é provocar um frequente não reconhecimento (ou não pertencimento) ao ambiente em questão. Isso acontece porque o espaço é resultado histórico-dialético de intencionalidades sociais, culturais, políticas e econômicas. Por conseguinte, se subsistem arquiteturas tombadas, prédios históricos, monumentos e obeliscos

ou se estes são sufocados por engenharias modernas e imponentes, há significados transitados e convocados a participar das paisagens urbanas. A vida, então, precipita-se num espaço desenhado por intentos hegemônicos, em coexistência com um passado frequentemente ofuscado pela magnitude da “modernidade”.

Nesse emaranhado de objetos que se digladiam na montagem dos espaços, estão pessoas que os representam, hostilizam, inibem ou são intimidadas pela altivez cristalizada nas paisagens. Assim, os espaços, ora imponentes, ora simplistas, são por vezes ilegíveis uma vez que anunciam uma identidade forjada e, também, na medida em que não enunciam nada em sua obviedade. Para investigá-los, há, portanto, que trazer à tona seus dizeres, tão escondidos nas entrelinhas, tão subalternizados em suas periferias e tão silenciados por uma modernização unilateral.

Destarte, insistimos na ideia de que as mudanças espaciais interpenetram as representações das pessoas, pois mobilizam também o campo da subjetividade. Longe de gerar as mesmas sensações, as remontagens dos cenários são lidas de acordo com memórias individuais inscritas em marcos sociais específicos. Assim, quando um velho comerciante se espanta com as mudanças, entendendo-as como invasivas e descaracterizadoras e um jovem empreendedor se orgulha dessas transformações, tais posicionamentos estão situados em diferentes marcos sociais da memória. Assim,

[...] por trás das novas fachadas, por avenidas bordejadas de ricas mansões recentemente construídas, nos pátios, nas travessas, nas ruelas dos arredores, se abriga a vida popular de outrora, recuando passo a passo. É assim que nos surpreendemos ao encontrar ilhotas arcaicas no meio de bairros novos (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Apesar de o autor tratar de cidades europeias dentro de outro tempo histórico, é útil transcrever seu posicionamento porque isso permite contemplar a forma pela qual o arcaico é “recuado passo a

passo” para ceder espaço ao novo. A relação conflitiva assinala então a coexistência de distintas temporalidades no mesmo espaço que, nesses termos, está longe de ser um todo coeso e harmônico. Nos projetos de gentrificação, o arcaico é reinventado e ressignificado em prol de uma patrimonialização dos espaços, com base no discurso construído pelos grupos que, posteriormente, irão consumir esses mesmos lugares e essas mesmas histórias.

O espaço, então, além de desvendar a contradição de classes sociais, também revela as muitas temporalidades que por ele passaram, os diversos rastros de memórias nele sedimentados e os “clarões de memória²” que se perenizaram, ainda que travestidos de outras histórias. A arquitetura segue revelando as cidades por meio das vicissitudes dos homens e carrega, em si, “sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos” (ROSSI, 2001, p.3).

É por meio da construção dos espaços que vai habitar a vida cotidiana, seja da ordem pública ou privada, excludente ou incluyente, que podemos observar uma “trama primordial do eterno viver” (ROSSI, 2001, p. 3). Desse modo, traduzir mudanças espaciais em discursos significa compreender o lócus social por onde as experiências individuais, inscritas em quadros sociais, se precipitam. Ademais, para Nora (1993), essas experiências são possíveis de ser constatadas nas relações sociais conflituosas cristalizadas nos espaços que se metamorfoseiam e despertam sensações múltiplas entre as pessoas.

Com isso, resta observar que não apenas o espaço é resultado de uma totalidade dialética inscrita num tempo histórico, mas é também a forma pela qual os sujeitos o interpretam. O espaço é um resultante histórico e dialético que, inevitavelmente, torna

2 Expressão utilizada por Nora (1993, p. 15) para definir memórias que desapareceram, quando tragadas pela história. Para o autor, “tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história”.

homens e mulheres sujeitos eminentemente sociais e esse processo se inicia na mais tenra infância, participando das histórias de vida e consolidando os processos de memória.

Espaço público: privatização como forma de desmemorização

Em análise sobre escolas e parques públicos de São Paulo, Souza Lima (1989) destaca a importância do espaço físico na formação da criança. A arquiteta ressalta como o desenho da cidade pode submeter, libertar e/ou favorecer o desenvolvimento da individualidade e da subjetividade.

A autora prossegue sua análise abordando a evolução do uso da rua desde o surgimento das sociedades pré-industriais. Como lugar de trocas e uma extensão da moradia, o espaço da rua passa, cada vez mais, a ser vigiado, impondo-se o patrulhamento como maneira de inibir a violência e a exposição pública de hábitos e costumes que excedam o padrão comportamental imposto pela lógica do capital.

Em escala metropolitana, o espaço da rua se torna mais proibitivo. Vista como o lócus do perigo, da violência e do anonimato, a rua passa a ser o abrigo dos desabrigados, gente sem rosto e identidade, alvo para novas classificações em categorias sociológicas, como a dos “meninos de rua”, contingente cada vez maior de crianças abandonadas que fazem do asfalto seu território de vida e morte. Ao mesmo tempo, surgem, nos mapas das cidades, guetos edificadas, como *shopping centers*, edifícios corporativos, academias de esportes, entre outros espaços mercantilizados destinados àqueles que possuem uma espécie de passaporte urbano que lhes garante acesso, circulação e, principalmente, direito ao consumo nesses territórios.

Ao passo que a abrupta escala das ruas e a surrealidade de vitrines de aparelhos eletrônicos embalam a infância e a adolescência dos pobres, guetos privilegiados protegem – e muitas vezes reduzem

– o mundo de crianças e jovens socialmente favorecidos. Tanto numa dimensão, quanto na outra, a cidade não se apresenta como ambiente que favoreça o exercício da liberdade, da criação, do desenvolvimento da individualidade e da compreensão da lógica que ordena seus fragmentos e sua unidade. O jogo urbano é escamoteado e, na passagem da adolescência para a idade adulta, o jovem vê-se diante da cidade em estrita relação de sobrevivência, que não lhe permite percebê-la para além dos limites de sua vida cotidiana.

O espaço físico torna-se ambiente porque guarda sensações. O meio ambiente é também meio das emoções, das expressões e da história dos homens. Não existe espaço vazio. Todo espaço é repleto de matéria e significado e é, por isso mesmo, constantemente transformado, construído, destruído e reconstruído. É no espaço e somente nos limites do espaço que o homem e a vida acontecem.

No entanto, os artigos de jornal e demais periódicos nem sempre oferecem críticas e informes suficientes para reflexão adequada sobre o ambiente urbano. Em verões de chuva intensa, quando desabamentos, deslizamentos de terra, inundações e gigantescos engarrafamentos do trânsito de automóveis se transformam em manchetes de jornais, lembramos que a cidade transcende o bairro em que moramos ou trabalhamos. Mesmo assim, quase sempre atribuímos a seus governantes a exclusiva responsabilidade de administrá-la, alienando-nos a respeito de suas características, sua forma, sua história.

Permanecemos mantendo um olhar acrítico e pouco analítico sobre a gestão do espaço e produção da cidade, admitindo, muitas vezes sem ressalvas, a execução de obras não prioritárias em detrimento de outras mais necessárias ou, até mesmo, a privatização de espaços de uso público. Eis uma tendência marcante da sociedade pós-industrial mundializada, conforme indica Ana Fani Carlos:

[...] Neste momento, a produção da cidade aparece como necessidade de reprodução do capital

financeiro e, nesta exigência, a produção de um 'novo espaço'. [...] Este processo de transformação redefine a fluidez, estendendo a centralidade das atividades de comércio, serviços e lazer, fruto da mobilidade do capital que migra de um setor a outro da economia em função das necessidades da reprodução, redefinindo a produção do espaço metropolitano. (2012, p. 30).

Na relação entre produção da cidade e reprodução do capital, além da descentralização da lógica capitalista, anteriormente restrita aos espaços industriais e às metrópoles, podemos, agora, perceber que essa ambiência econômica se propaga por outras circunstâncias. O turismo e o lazer, por exemplo, assumem papel de destaque, subsidiando a exploração em espaços urbanos públicos, sob orientação do Estado em parceria com os setores imobiliários e de serviços.

Constantemente, há uma publicização positiva dessas lógicas. Veem-se projetos “embalados” em programas audiovisuais que mesclam imagens reais com computação gráfica e projetam mundos ilusórios. São simulacros³ do real que parecem justificar reurbanizações, requalificações, remodelações, reestruturações ou o que se queira (re)fazer. Esses simulacros assumem, como marca imutável, sua descontinuidade em relação às gestões anteriores e aos obscuros discursos que, não raro, escamoteiam interesses empresariais.

A título de exemplo – dentre muitos outros – registra-se aqui uma parte da proposta de requalificação da orla de Salvador, Bahia – o calçadão do Farol da Barra –, empreendida pela gestão municipal iniciada em janeiro de 2013. Vale destacar que esse espaço é local

3 O conceito de “simulacro” baseia-se na definição de Muniz Sodré (1984, p. 28): “[...] simulacro, entendido como a produção artificial (mecânica, química, eletrônica) de uma imagem, que não precisa referir-se a um modelo externo para a sua aceitação, mas também não funda nenhum valor original nem gera imagens ambivalentes, a exemplo da obra de arte.”

privilegiado para os modelos de turismo e essencial para a realização das atividades carnavalescas que fomentam o uso privativo desse ambiente pelos grandes empreendedores do excludente carnaval baiano.

Orientado por tal sentido do turismo e com ampla publicização, por intermédio da imprensa, da televisão e do canal *Youtube*⁴, disseminou-se o referido projeto, apresentado como uma conquista de cidade. Contudo, de antemão, as imagens divulgadas subtraíam da área tudo aquilo que não interessava ser destacado, com o objetivo de realçar apenas os trechos alvos de intervenção. Em outras palavras, boa parte do marco erigido naquele espaço foi apagado, como comprovam as imagens apresentadas a seguir.

Recursos de computação gráfica⁵ foram utilizados para retirar daquela imagem o que não foi contemplado pelas obras, como se fosse possível apagar com borracha⁶ ou pintar de branco décadas e décadas de construções, destruições, reformas e reconstruções. Tal recurso, ainda que possa ser considerado lúdico ou estratégico, é também capcioso, uma vez que induz o cidadão, que avalia a proposta, a acreditar numa intervenção que, ao fim, se destina a um espaço imaginário, cênico – no sentido de que está a serviço de uma encenação. Esse espaço ficcional poderá ser, em algum momento, desmontado, desnudado.

4 Sugere-se ver o que se encontra no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=qcPfebnhgAQ>>. Acesso em: 14, dez., 2014.

5 O vídeo referido destaca, como importante contribuição à cidade, a obra de iluminação pública e cênica.

6 As imagens com autoria de Iara Sydenstricker reproduzem, como exercício, a mesma lógica apresentada pela prefeitura da cidade de Salvador por meio do canal Youtube.



Figura 1: Trecho do Farol da Barra: em branco está o que foi “subtraído” para realçar a construção do calçamento
Fonte: acervo pessoal



Figura 2: O marco erigido subtraído do projeto
Fonte: acervo pessoal



Figura 3: Resultado final do trecho acima referido
Fotografia de 19 de dezembro de 2014
Fonte: acervo pessoal

Chama a atenção o fato de a obra não ter incluído os equipamentos prometidos nas imagens da proposta inicial – floreiras, bancos, nichos e árvores –, como se pode constatar nos vídeos veiculados no canal *YouTube*. Tal ausência parece revelar um objetivo não explicitado: os equipamentos são incompatíveis com o propósito de fazer do calçadão do Farol da Barra a passarela do carnaval, logo, não colocá-los atende a demandas de empresários dos setores de turismo e lazer interessados em ter o espaço livre de obstáculos para garantir a passagem dos trios elétricos. Além disso, ressalta-se que a área é alugada para empresas.

Antes mesmo de sua inauguração, no carnaval de 2014, o trecho que se estende do Porto da Barra ao Farol da Barra foi cercado, com a devida autorização da Prefeitura, por uma cervejaria que impôs o consumo de bebidas de sua marca no “loteamento” que ocupou o principal circuito carnavalesco da Bahia. Dessa maneira, amplia-se o espaço ocupado pelas conhecidas “cordas” que cercam os trios elétricos no carnaval baiano⁷, estendendo-se a escala da privatização da festa em espaço público.

Como uma balança fraudada, a cidade contemporânea oscila entre os espaços do privilégio, cada vez mais privatizados, e os redutos da expropriação. Diferentes pesos e medidas desequilibram os pratos dessa balança imaginária. Ao mesmo tempo em que se ampliam e difundem novas tecnologias de informação e comunicação, cristalizam-se espaços onde nem sequer a modernidade passada chegou a se instalar. Telefonia celular, redes de informação, transmissões via satélite, entre outras inovações, estão presentes em áreas urbanas densamente povoadas, porém ainda marginais à malha da cidade desprovida de sistemas

7 São conhecidas as cordas que cercam as laterais de trios elétricos com o explícito objetivo de impedir que foliões não pagantes entrem no circuito. Para tanto, vide documentário Cordeiros (2010), dirigido por Amaranta César e Ana Rosa Marques.

eficientes de drenagem, esgotamento sanitário e transporte público coletivo.

O espaço público privatizado opõe-se à permanência dos sujeitos, já que a lógica remete ao fluxo de transeuntes, que circulam ininterruptamente. Ao trafegar nesses ambientes cinicamente apropriados, crianças e adultos naturalizam a remontagem dos cenários sob um direcionamento estéril de criatividade, movimento e cores, mas sob o olhar obtuso do mercado.

Considerações finais

A arquitetura ideológica da empreitada neoliberal consente com o fato de que a privatização dos espaços públicos é pressuposto natural da vida urbana, seja pela desconstrução de lugares de memória, seja pela edificação autoritária de aparelhos que servem ao nexu arbitrário do mercado.

Desse modo, o escamoteamento dos reais beneficiados pelos projetos urbanos, sob o pretexto do atendimento às necessidades sociais, consolida, especialmente entre os jovens, a anuência generalizada ao *slogan* “o privativo funciona”. Assim, qualquer mutilação de identidades, memórias ou sentidos de continuidades delas advindas, são meros detalhes que se colocariam contra o cosmopolitismo vazio proposto pelos esquemas de gentrificação. Esse trabalho nem sempre opera pela obviedade, mas captura a subjetividade de cidadãos formados por tal ideia, consolidando, então, sujeitos aderidos à ideologia de uma exclusão consentida.

Das respostas advindas dessa exclusão social, firmam-se, talvez como as mais cruéis, a segregação socioespacial e sua filha diletta, a violência. Enquanto isso, do lado de fora, ficam os que não possuem passe de entrada, identidade e, portanto, cidadania. Do lado de fora ficam, também, as crianças, seu potencial criador e suas perspectivas de construção de memórias de cidade.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri; CARRERAS, Carles (orgs.). *Urbanização e mundialização*. Estudos sobre a metrópole. São Paulo: Contexto, 2012.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FORTUNA, Carlos. *Identidades, percursos, paisagens culturais*. Estudos sociológicos de cultura urbana. Coimbra: a Universidade de Coimbra, 2013.
- FORTUNA, Carlos. *Por entre as ruínas da cidade: o patrimônio e a memória na construção das identidades sociais*. Coimbra: Oficina do Centro de Estudos Sociais, n. 61, 1995.
- GLASS, Ruth. Introduction: aspects of change. In: *London: aspects of change*. London: MacKibbon and Kee, 1964.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Mayume Souza. *A cidade e a criança*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LIRA, José Tavares C. de. De patrimônio, ruínas urbanas e existências breves. *Revista Redobra*. n. 12, p. 168-179, 2013.
- MAGNANI, José Guilherme C. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Aula inaugural do curso de ciências sociais

da FFLCH-USP, proferida em 10 de março de 2013. Disponível em: <www.n-a-u.org/AntropologiaUrbanadesafiosmetropole.html>. Acesso em: 2 out./ 2013.

PREFEITURA DE SALVADOR. Projeto de requalificação da orla: Nova Barra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qcPfebnhgAQ>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

PROENÇA LEITE, Rogério. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangue town. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 17. n. 49, p. 115-172, jun. 2002.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso*. Televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Os devires e as incertezas da criação e da cultura

Lia da Rocha Lordelo

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Tal como afirma Machado, não há como negar a contínua expansão da área de atuação dos estudos semióticos na segunda metade do século XX. Tal movimento envolveu o reconhecimento da ampliação dos problemas com os quais a semiótica deve lidar e, em decorrência disso, “de teoria geral dos signos e da significação, partiu-se para uma compreensão da semiose” (2002, p. 209).

Ao passo que a significação envolve o processo de geração de sentidos na cultura, a semiose pressupõe a ação lógica do signo, capaz de originar outro signo. Historicamente, a questão relativa à significação sempre foi o foco da pesquisa semiótica, de modo que é essencial considerar a virada epistemológica gerada no âmbito da investigação dos signos quando a semiose adquiriu um lugar de destaque. Entretanto, essa mudança não significa que as questões relativas à significação deixaram de ser relevantes, porém, a compreensão adquiriu outro contorno.

A semiose exige o reconhecimento da diversidade de linguagens existentes na cultura e o seu contínuo devir, tendo em vista, inclusive, a correlação que elas estabelecem entre si. Da mesma forma que não existe uma linguagem “pronta e acabada”, o mesmo acontece com os sentidos que elas são capazes de produzir, de maneira que toda discriminação realizada com o intuito de apreender o processo construtivo de uma forma expressiva leva, necessariamente, à compreensão das relações que geram a irrupção de novos sentidos na cultura.

Tal demanda também é válida quando do entendimento da mediação exercida pelos signos na cultura. Todo signo “está no lugar” de algo distinto dele próprio, o que define seu caráter representativo e, conseqüentemente, sua capacidade de produzir sentidos, ou seja, novos signos. Porém, o que muitas vezes se esquece é que a linguagem, igualmente, se coloca no intercâmbio entre as alteridades e, assim, intervém no modo pelo qual se estabelece o vínculo entre elas, a começar pela relação que o homem estabelece com o mundo, com outros homens e com ele próprio.

Como a linguagem está sempre em transformação, logo, a mediação e a ingerência exercidas por ela também devem ser consideradas na constituição perceptocognitiva humana (nesse caso, a linguagem deve ser estudada em correlação com uma série de outros aspectos), que, conseqüentemente, também está em contínuo devir.

Porém, a semiose não pressupõe um devir gradual e linear. Os processos relacionados tanto à geração de novos tipos de linguagem quanto à produção de sentidos são caracterizados, fundamentalmente, pela incerteza e pela ambigüidade, considerando-se a própria diversidade de formas expressivas existentes e a complexidade que caracteriza o seu movimento. Nenhuma linguagem subsiste isoladamente na cultura, todas estão em constante interação com outras esferas culturais, cujos intercâmbios envolvem antagonismos, regressões, bloqueios, imprevistos etc. Diferentemente do que se costuma supor, o indeterminado e o imprevisível não podem ser entendidos como obstáculos para o vir a ser das linguagens, ao contrário, eles consistem num importante “propulsor” para a geração do novo ou para a ressignificação daquilo que já existe.

De aspecto especulativo, este estudo visa discutir o papel exercido pela incerteza e pela ambigüidade na semiose que envolve o devir dos sistemas culturais e, mais especificamente, como tais processos de semiose impactam a experiência humana. Para isso, serão explorados alguns pressupostos teóricos de uma corrente mais

contemporânea da Psicologia - a psicologia cultural de orientação semiótica.

Por meio dessa sistematização, objetiva-se, por fim, elucidar alguns desafios e perspectivas de estudo da cultura e da psicologia social e cultural; tais perspectivas abrem-se quando uma e outra são vistas pelo viés da linguagem e, por consequência, da indeterminação que caracteriza o seu movimento.

Os devires dos sistemas de linguagem e a produção de sentidos na cultura

Refletir sobre o papel exercido pela incerteza e pela ambiguidade no devir da cultura requer, antes tudo, entender a maneira pela qual ela própria pode ser entendida pela semiótica. No que diz respeito a esse assunto, é imprescindível reportarmo-nos aos teóricos da Escola de Tártu-Moscou, que, na década de 1960, mais precisamente na Universidade de Tártu, na Estônia, desenvolveram uma teoria semiótica da cultura, também denominada Semiótica da Cultura, cujo principal objeto de análise foram os sistemas semióticos e a interação entre eles.

Segundo tal abordagem, não há como pensar a cultura sem considerar os diferentes sistemas de linguagem que a constituem, tal como a arte, o teatro, o cinema, a religião, o folclore, o mito. Também os sistemas não existem isoladamente, pois estão em permanente interação e tensionamento, o que confere a eles uma estruturalidade altamente dinâmica. Desses encontros, resulta a produção dos textos culturais que, de fato, conferem materialidade à cultura. Uma peça teatral, um filme, uma cerimônia podem ser entendidos como textos elaborados na relação instituída entre, no mínimo, duas esferas culturais distintas, ainda que, nem sempre, esse diálogo seja facilmente reconhecido.

É por isso que, segundo Iuri Lotman, um dos principais representantes da escola de Tártu, a dupla codificação não pode ser

dissociada do conceito de texto, em virtude dos diferentes códigos que o inscrevem e que o tornam semioticamente heterogêneo.

Portanto, falar de cultura implica, necessariamente, falar de linguagem e, como não existe uma forma única de linguagem, logo, não há como entender a cultura como uma totalidade, já que ela abarca uma enorme diversidade de relações pelas quais os sistemas tanto mantêm sua perenidade, quanto se renovam continuamente. Conforme afirma Machado (2013), desse ponto de vista, estudar a cultura exige apreender o que muda e o que permanece no devir dos sistemas, mediante o espaço semiótico de relações que eles constroem entre si.

Essa é a perspectiva epistemológica de estudo da cultura que engloba a semiosfera, definida por Iuri Lotman como o continuum semiótico edificado pelo intercâmbio e pelos tensionamentos instituídos entre os textos, as linguagens e os códigos distintivos dos mais variados sistemas que compõem a cultura. É por isso que esse “espaço de relações” jamais poderia ser entendido como um a priori ou, ainda, como a mera soma de diferentes tipos de formações sógnicas, uma vez que é a diversidade de relações que os sistemas estabelecem entre si que qualificam e constroem continuamente a semiosfera.

Desse viés epistemológico, é importante definir o papel que, realmente, a linguagem exerce no devir da cultura. Para esses autores, ao contrário do senso comum, a linguagem não se restringe a um instrumento “passivo” de transmissão de um sentido, a ponto de caber, à análise semiótica, meramente “desvelar” o significado que seria transmitido por uma dada ordenação sógnica.

Primeiramente, para os teóricos da Escola de Tártu, é função da linguagem estabelecer uma organização específica (LOTMAN, 2000, p. 171) para os sistemas de signos que compõem a cultura, de modo que se delineiem aquilo que é distintivo de cada forma expressiva e as mudanças acarretadas pela interação que elas estabelecem entre si. Para tal, torna-se imprescindível a discriminação da fronteira semiótica edificada entre distintos sistemas.

Segundo Lotman (1990, p. 136), a fronteira caracteriza-se, essencialmente, por ser ambivalente, pois, por meio dela, é possível tanto apreender o processo tradutório estabelecido entre os sistemas como também a individualidade semiótica daquilo que foi colocado em relação. Em outras palavras, é pela fronteira que a heterogeneidade que assinala os textos culturais é, de fato, delineada, afinal “estar cifrado con muchos códigos es la ley para un número aplastante de textos de la cultura (LOTMAN, 1996, p. 85).

Porém, tais intercâmbios jamais poderiam ser entendidos harmônica e equilibradamente porque a complexidade que lhes é intrínseca não pode ser dissociada das interações dialógicas que um sistema estabelece com outros. Falar de dialogismo, tal como ele foi definido por Mikhail Bakhtin (1997), implica admitir a diversidade de códigos bem como a alteridade das esferas colocadas em relação e, conseqüentemente, a assimetria peculiar a tais intercâmbios. Por isso, esses encontros tornam-se irrepetíveis e os textos deles decorrentes também são únicos.

No âmbito do espaço semiótico, tal assimetria pode ser entendida quando se considera a variedade compositiva que distingue os sistemas que formam a cultura, diversidade esta que impede o estabelecimento de um parâmetro dado de antemão para o processo tradutório, como ocorre, muitas vezes, na relação entre línguas que possuem uma raiz comum.

Segundo Lotman (1998, p. 20), essas situações geram relações de “intraduzibilidade” que exigem o estabelecimento de equivalências tradutórias entre diferentes níveis, dos quais advém a emersão de textos culturais absolutamente inusitados que, inclusive, podem redefinir a própria linguagem dos sistemas colocados em diálogo.

Para o autor (1998, p. 75), foi *Mikhail Bakhtin* quem primeiro reconheceu a ambivalência “como determinado fenômeno semiótico-cultural”. O processo de interação entre diferentes sistemas culturais abrange, necessariamente, a resignificação de um sistema por outro, de modo que qualquer encontro tende a

gerar a ambivalência e a indefinição de um sistema, em virtude da desordem produzida na sua organização pela “intromissão” de um elemento novo, fruto do processo tradutório. Em consequência, há a reestruturação dos seus vínculos “internos” que, posteriormente, produzirão uma nova forma organizativa.

Isso pode ser apreendido quando do surgimento de um novo texto cultural, seja ele uma peça teatral, um romance ou outro tipo de manifestação artística. Esse tipo de texto, edificado no diálogo com outros sistemas, não apenas ressignifica e amplia aquilo que se entende por linguagem teatral, literária e de outros âmbitos da arte, como também promove a expansão dessas mesmas linguagens. É por isso que Lotman afirma que “no es la lenguaje el que precede al texto, sino el texto el que precede el lenguaje”¹ (LOTMAN, 1996, p. 87), uma vez que são os novos arranjos presentes nos textos que prenunciam aquilo que, posteriormente, será reconhecido como uma forma representativa característica de um determinado sistema cultural.

Uma vez que, como foi visto anteriormente, da perspectiva semiótica, a geração do novo, necessariamente, envolve relações pautadas pela incerteza e pela ambiguidade, a começar pelo processo de “intraduzibilidade” pontuado por Lotman, é justamente a inexistência de mecanismos tradutórios unívocos e, conseqüentemente, a imprecisão decorrente desse processo, que produzem arranjos textuais capazes de gerar a contínua renovação da cultura, sem a qual ela própria pereceria.

Como Lotman afirma (1996), a tradição subsiste nas suas contínuas traduções, visto que nenhum sistema existe isoladamente na cultura. Ao mesmo tempo, a discriminação propiciada pela fronteira semiótica viabiliza a realização do exercício arqueológico que permite delinear os processos tradutórios que geram a contínua

1 “Não é a linguagem que precede o texto, mas o texto que precede a linguagem” (tradução nossa)

ressignificação de uma forma expressiva e, conseqüentemente, a contínua expansão da sua tradição.

Tamanha é a importância e a potência da imprecisão no devir dos sistemas culturais que Lotman (1999) reconhece a existência dos momentos explosivos da cultura, também entendidos como instantes de alta imprevisibilidade. A explosão caracteriza-se, inerentemente, pela casualidade, ou seja, dentre um conjunto de possibilidades de irrupção de novas ordenações textuais, mediante processos tradutórios também singulares, apenas uma delas irrompe, sem que haja uma causa específica para tal.

Com isso, opera-se um significativo aumento de informatividade dos sistemas implicados no processo explosivo, dada a profunda reordenação gerada nos seus códigos constitutivos. No que diz respeito a esse mecanismo, Lotman (1999, p. 26) afirma que, no espaço semiótico da cultura, é possível reconhecer a coexistência de sistemas que se desenvolvem por meio de diferentes temporalidades: ao passo que alguns são mais lentos, outros tendem a ser mais acelerados. Comumente, a explosão tende a acelerar as transformações operacionalizadas nos sistemas, de modo que, passado o momento explosivo, eles têm propensão a recobrar um devir mais previsível e gradual.

Retomando a perspectiva epistemológica de estudo da cultura colocada pela semiosfera, para se pensar o devir da linguagem, é indispensável considerar o espaço de relações que os sistemas constroem entre si como também a incerteza e a imprevisibilidade desses encontros, pois é em razão desses fatores que novos arranjos textuais apresentam uma inclinação para fomentar a geração de novos sentidos que, por sua vez, também não podem prescindir das relações que distinguem o funcionamento da semiosfera.

Segundo Lotman (1996, p. 89), um texto somente é capaz de produzir sentidos quando entra numa relação comunicativa e dialógica com outros arranjos textuais, pois, isoladamente, nada produz. Apenas no espaço da cultura, um texto torna-se “apto” a gerar novos sentidos, de modo que, quanto maior for a

sua heterogeneidade semiótica, maiores são as possibilidades de vínculos que ele pode estabelecer com diferentes esferas. É por meio dos encontros entre distintos códigos e linguagens, muitas vezes, incompatíveis, que ocorre a irrupção de sentidos extremamente inusitados na cultura que, nem sempre, se mostram com clareza.

À primeira vista, muitos desses sentidos podem assemelhar-se mais a “desfigurações” ou ruídos, dada a incompatibilidade dos sistemas e dos códigos colocados em relação. No que concerne a essa problemática, é importante assinalar a dissociação entre o ponto de vista dos semiotistas da cultura e aquele vinculado à Teoria Matemática da Comunicação, formulada por Claude Elwood Shannon e Warren Weaver. Segundo tal formulação, o ruído é definido como um distúrbio operacionalizado no canal de comunicação, capaz de comprometer o trânsito de uma mensagem de um ponto a outro.

No caso do diálogo entre sistemas, como não ocorre a simetria entre códigos coincidentes, logo, tal interação não gera significados unívocos e precisos, mas, sim, sentidos imprecisos e ambíguos os quais tendem a estimular novas associações que não se esgotam no presente da cultura. Explicando melhor, para a Semiótica da Cultura, não há como pensar a geração de sentidos sem levar em conta desvios e imprecisões, ou seja, exatamente aquilo que, para a Teoria Matemática, impede o estabelecimento do vínculo comunicativo.

Essa compreensão também nos ajuda a entender por que, para os semiotistas, a comunicação não se restringe à mera transmissão inalterada da informação de um ponto a outro, tal como define a Teoria Matemática da Comunicação. Ao contrário, Lotman afirma que, quando abordamos a comunicação, lidamos com um processo de “complicación progresiva” (1996, p. 67), em virtude da heterogeneidade compositiva dos textos culturais e da resistência que eles colocam para serem apreendidos de forma unívoca. Para o autor, é impossível ocupar-se do o devir da cultura sem atentar para os complexos processos comunicativos que envolvem a interação entre diferentes sistemas e seus códigos. Assim,

La complicación de los sistemas codificantes no es lo único que dificulta la univocidad del mutuo entendimiento. En el proceso del desarrollo cultural se complica constantemente la estructura semiótica del mensaje que se transmite, y esto también conduce a que se haga difícil el desciframiento unívoco² (LOTMAN, 1996, p.67).

Como o contexto da cultura é mais amplo ou, ainda, o espaço da semiosfera é extremamente heterogêneo e está em constante transformação, logo, um texto pode, continuamente, passar de um contexto a outro (LOTMAN, 1996, p. 81) e, com isso, novos sentidos podem vir a ser edificados. Mais uma vez, a alusão a Bakhtin é inevitável, porque, para o autor, os sentidos de um texto cultural não se esgotam na época em que uma obra foi produzida, uma vez que eles somente são passíveis de serem produzidos na “grande temporalidade” da cultura (BAKHTIN, 1997, p. 366). A relação que uma obra estabelece com diferentes contextos culturais, muitas vezes, extremamente longínquos em relação ao momento em que ela foi produzida, pode vir a suscitar a geração de sentidos absolutamente não previsíveis que, fora desses ambientes, jamais seriam produzidos.

Quando se estuda a cultura pelo viés do espaço semiótico de relações, inúmeras são as possibilidades de intercâmbio com outras áreas de conhecimento. Por meio dessa perspectiva epistemológica, torna-se possível apreender a ubiquidade da linguagem e o modo pelo qual ela intervém na própria maneira de ser dos homens e na sua relação com o mundo. Assim, qualquer campo, sobretudo no âmbito das ciências humanas, cujo objeto tangencia a linguagem e, por consequência, seus devires e suas incertezas, pode ser

2 “a complicação dos sistemas codificantes não é a única coisa que dificulta a univocidade do entendimento mútuo. No processo de desenvolvimento da cultura, complica-se constantemente a estrutura semiótica da mensagem transmitida, e isso também dificulta o deciframento unívoco.” (tradução nossa)

correlacionado com a abordagem semiótica. Em especial, vejamos como isso pode ser entendido no âmbito da Psicologia.

Criação e cultura sob o olhar de uma nova psicologia

A fortíssima escola soviética de psicologia histórico-cultural, cujo principal trio de representantes é L. S. Vigotski (1896-1934), Alexis Leontiev e Alexander Luria, surgiu nas primeiras décadas do século XX e tinha, por pressupostos básicos, a ideia de que as funções psicológicas superiores humanas (tais como a inteligência, a memória, a atenção etc.) são determinadas pelo contexto histórico-cultural, e também a noção de que esse processo de determinação seria culturalmente mediado, sendo a linguagem o principal instrumento mediador.

O conceito de mediação é imprescindível para a compreensão das funções mentais superiores (WERTSCH, 1985), e publicações mais recentes têm se dedicado a mostrar as grandes semelhanças entre conceitos trabalhados por Vigotski e por Bakhtin (BARROS, 2012; FREITAS, 1996; JOBIM E SOUZA, 1994): mais que conceitos semelhantes, é notável que ambos os autores tenham se aproximado de questões fundantes para a Psicologia – como a produção de sentido, a importância do diálogo e da interação na construção da subjetividade humana – de uma perspectiva transdisciplinar, por meio da Linguística, da Filosofia, da Estética e da Literatura.

Mais recentemente, desdobramentos teórico-metodológicos fundamentados na psicologia histórico-cultural têm se desenvolvido no ocidente, como o que se convencionou chamar de psicologia sócio-histórica, com representantes importantes no Brasil (BOCK; FURTADO; GONÇALVES, 2001), e a psicologia cultural, desenvolvida no Estados Unidos por estudiosos da psicologia soviética, a exemplo de Michael Cole e James Wertsch (COLE, 1990; WERTSCH, 1985); e o não menos importante Jerome

Bruner (BRUNER, 1991, 1997, 1998), responsável por renovar a psicologia de orientação cognitivista norte-americana valendo-se das contribuições do paradigma narrativista, cuja natureza semiótica era clara.

Uma das vertentes mais prolíficas e interessantes em termos de reflexões metodológicas é a psicologia cultural de orientação semiótica, que tem no estoniano Jaan Valsiner (veem-se aqui os laços geográficos e de afiliação teórica com a Estônia), bem como na sua rede de colaboradores, uma de suas principais referências (VALSINER, 2012; FERRING, GONÇALVES, SALGADO, VALSINER, VEDELER, ZITTOUN, 2013).

Por meio do olhar semiótico, é possível entender os devires da cultura e como eles se entrecruzam com os da própria vida humana, e nesse aspecto que nos beneficiamos, em particular, das contribuições da psicologia cultural do desenvolvimento, esta também de orientação semiótica.

Após uma contextualização quanto a pressupostos básicos da psicologia cultural semiótica e sua concepção de desenvolvimento, poderemos entender, talvez demonstrar, que um processo de criação é um processo de desenvolvimento humano. Desenvolvimento, nesse caso, é compreendido amplamente como um processo de desdobramento de uma trajetória humana e de tudo o que ocorrer nesse período de tempo, tempo que é irreversível. Há, nesse desenrolar, por meio do fenômeno da produção de signos, complexas e fascinantes relações entre arte e ciência, as quais explicaremos em seguida.

De modo geral, a psicologia cultural tem, como objeto de estudo, entender como nós, seres humanos, construímos a nós mesmos e ao mundo que nos cerca – não simplesmente agimos ou reagimos a alguma coisa; nós produzimos sentidos. Somos produtores de sentido compulsivos, de acordo com Valsiner (2014). Mais ainda: numa guinada epistemológica, desde os clássicos estudos comportamentais de Psicologia, que nos faziam acreditar que era possível estudar e compreender apenas os eventos

e comportamentos explicitamente observáveis; a psicologia cultural não abre mão do estudo da subjetividade humana e considera-se uma ciência na zona entre o existente e o possível.

Isso quer dizer que lidamos com o problema da emergência, da novidade psicológica. Para cada comportamento que existe no presente, há um comportamento oposto hipotético, o qual, mesmo não existindo objetivamente, impacta nossas decisões, pensamentos e, conseqüentemente, nosso curso de vida.

Os teóricos da psicologia cultural adotam uma perspectiva interdisciplinar para falar de desenvolvimento como uma ciência geral, aplicável a todos os seres vivos. Seu imperativo básico é que o desenvolvimento é a propriedade que os sistemas abertos possuem de passar por transformações qualitativas, em relação constante com o ambiente, ao longo de um tempo irreversível (FERRING, GONÇALVES, SALGADO, VALSINER, VEDELER, ZITTOUN, 2013, p. 12).

O que diferencia nós, humanos, de outras espécies vivas é precisamente uma condição mediadora: a função semiótica que media tudo, de nossas experiências pessoais até a cultura coletiva, por meio da comunicação social. Os humanos criam signos, por intermédio dos quais eles organizam e dão sentido a seus mundos subjetivos durante toda a vida. (IDEM, p. 13)

É por essa constatação que começamos a entender o papel da incerteza, do devir, do que ainda não existe de fato na trajetória de cada pessoa. Da perspectiva da psicologia cultural de orientação semiótica, o desenvolvimento pode, ainda, ser descrito como um movimento de constante superação de incertezas, feito por um processo contínuo de construção de significados (ABBEY; VALSINER, 2005).

Esses signos têm função não apenas representacional, mas auxiliam as pessoas a relacionarem-se ativamente com o mundo. Eles agem, precisamente, de modo que se diminua a incerteza característica dos processos de desenvolvimento humanos: incerteza entre o passado e o presente, como também entre o presente e o

futuro – nossa capacidade de projetar e imaginar cenários que estão por vir também influencia a maneira pela qual agimos no momento presente.

Abbey e Valsiner também propõem o conceito de *poetic motion* (ABBEY, 2008) para fazer sentido dessa tensão dinâmica entre domínios literais e imaginados. De certa forma, o conceito de *poetic motion*³ pode ser tomado como uma analogia do desenvolvimento humano, compreendendo-se que o processo de desenvolvimento é definido, principalmente, por sua propriedade de emergência.

Assim, longe de pensarmos valorativamente (ou seja, no que é um desenvolvimento bom, saudável, esperado etc. ou no que não é – tarefa que, em geral, se espera que dez entre dez psicólogos façam), desenvolver-se é relacionar-se com o mundo por meio da contínua construção de significados e, nesse processo, a incerteza e a ambivalência são fundamentais.

Com base em tais reflexões segundo a psicologia, começa a ficar mais claro por que um processo de desenvolvimento é um processo, também, de criação. Se nos reportarmos à definição da Cecília Salles (2008), estudiosa do campo da crítica genética, será possível compreender a conexão que se estabelece entre esses âmbitos. A autora define o processo de criação artística (em especial, o da criação literária) como um processo de criação *sígnica*. Ela afirma que o processo de criação, com auxílio da semiótica peirceana (C. S. Peirce é um autor fundante para a psicologia cultural), seria justamente descrito como um movimento *fálvel*, com tendências, sustentado pela lógica da incerteza e que engloba a intervenção do acaso, abrindo espaço para a introdução de ideias novas.

Trata-se de uma concepção que sugere, teoricamente, que os três fenômenos se equivalem: a criação artística, a criação *sígnica* e o desenvolvimento. Tal equação de igualdade entre esses três termos leva-nos, em verdade, a expandir os limites da compreensão da

3 “movimento poético” (tradução nossa).

criação artística – passamos a compreendê-la não como um evento apartado da vida cotidiana, exclusivo de artistas, mentes brilhantes e gênios criativos, mas, sim, como um fenômeno vital, que acontece conosco continuamente.

Isso ocorre porque estamos vivos, sentimos e pensamos; temos capacidade para imaginar cenários e contrapossibilidades. Quando atribuímos sentidos ao mundo, nós o transformamos e transformamos a nós mesmos, produzindo, por meio do que não sabemos ou não entendemos ainda, novos sentidos, novos caminhos. É esse o *poetic motion*, o movimento poético que fazemos, mergulhados em sistemas culturais cuja riqueza e multiplicidade impulsionam nosso desenvolvimento.

Considerações finais

Com base nos argumentos apresentados nesta discussão, entende-se que a semiótica se apresenta mais que como uma teoria geral dos signos; ela é o estudo transdisciplinar dos processos de significação e de ação lógica do signo – a semiose – e torna-se, assim, fundamental para a análise e pesquisa dos diferentes sistemas culturais e comunicacionais, bem como das mais diversas funções psicológicas humanas.

Segundo os semioticistas da cultura, nota-se que a semiose envolve, necessariamente, as relações que as linguagens estabelecem entre si, pelas quais é possível inferir quais sentidos são passíveis de serem gerados por meio desses intercâmbios. Por isso, a análise semiótica jamais poderia ser entendida por um viés identitário, dedicada a afirmar qual “é” o significado de um texto. Segundo a epistemologia vinculada à semiosfera, é preciso discriminar o espaço de relações que um texto articula para inferir determinados sentidos que, por sua vez, podem mostrar-se extremamente indefinidos e ambíguos. Tal perspectiva ajuda-nos a entender a razão pela qual nenhum texto cultural possui um significado dado de forma pronta

e acabada, passível de ser deduzido de maneira unívoca, sem que se considere o espaço de relações em que ele está envolvido. Logo, nenhuma obra possui um sentido único e absoluto, capaz de ser esgotado num momento específico da cultura.

Por sua vez, o homem não se encontra dissociado do espaço semiótico, da mesma forma que não há como desconsiderar a dimensão sógnica que envolve a condição humana. *Vigotski*, já na década de 1930, apontava para a relação inextricável entre pensamento e linguagem, e afirmava que, na interseção por excelência entre esses domínios, estaria a palavra – a palavra como o microcosmo da consciência humana (VIGOTSKI, 2001). Assim, para a psicologia de origem sócio-histórica, há uma centralidade dos processos de significação para a compreensão do que seriam as vidas humanas; tanto é assim que, na mesma obra citada anteriormente, o autor afirma que o significado seria a unidade de análise fundamental da ciência psicológica como um todo.

A psicologia cultural contemporânea atualiza essas asserções teóricas construídas no início do século XX e delimita, como seus objetos centrais de investigação, a gênese e o desenvolvimento de significados ao longo da experiência (INNIS, 2012). No entanto, para o filósofo e semioticista Robert Innis, ainda faltam à psicologia cultural esquemas apropriados para a análise desses significados e é nesse campo que a semiótica, como uma teoria geral dos signos, apresenta sua contribuição fundamental, qual seja, a de fornecer uma epistemologia para a análise desses significados da experiência (INNIS, 2012, p. 252).

Em razão disso, a perspectiva de estudo vinculada à semiosfera em muito pode contribuir para o entendimento das mediações que o homem estabelece com o mundo e a maneira pela qual se dá a produção de sentidos nesse processo.

Por fim, cumpre ressaltar que, além da cultura e da psicologia, quaisquer domínios de conhecimento e expressão humanos que pressuponham dialogismo, intersubjetividade e, acima de tudo, ambiguidade e multiplicidade na produção, compartilhamento e transformação de sentidos se beneficiarão do olhar da semiótica.

Referências

ABBEY, Emily; VALSINER, Jaan. Emergence of meanings through ambivalence. *Forum of qualitative social research*, vol. 6, n. 1, art. 23. Disponível em: <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/1-05/05/1/23/e.htm>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2005.

ABBEY, Emily. Perpetual uncertainty of cultural life: becoming reality. In: VALSINER, Jaan; ROSA Alberto. (eds.). *Cambridge handbook of socio-cultural psychology*. New York: Cambridge University Press, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, João Paulo P. Constituição de “sentidos” e “subjektividades”: aproximações entre Vygotsky e Bakhtin. *Ecos: estudos contemporâneos da subjetividade*, Rio de Janeiro, Vol. 2, n. 1, p.133-146, 2012.

BOCK, Ana M.; GONÇALVES, Maria G. M.; FURTADO, Odair (orgs.). *Psicologia sócio-histórica: uma perspectiva crítica em psicologia*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical inquiry*, vol. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BRUNER, Jerome. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

COLE, Michael. *Cultural psychology: a once and future discipline*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

FREITAS, Maria Teresa A. Vygotsky e Bakhtin. *Psicologia e educação: um intertexto*. São Paulo: Ática, 1996.

JOBIM E SOUZA, Solange *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas: Papirus, 1994.

LOTMAN, Iuri. *Cultura y explosión*. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1993.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II*. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1998.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera III*. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 2000.

LOTMAN, Iuri. *Universe of the mind*. A semiotic theory of culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene. O método semiótico-estrutural na investigação dos sistemas da Cultura. In: SILVA, Alexandre R.; NAKAGAWA, Regiane M.O. (orgs.). *Semiótica da comunicação*. São Paulo: Intercom, 2013.

MACHADO, Irene. Semiótica como teoria da comunicação. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFELDT, Antonio. *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

SALLES, Cecília A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

VALSINER, Jaan. *Mundos da mente, mundos da vida: fundamentos da psicologia cultural*. Porto Alegre: ArtMed, 2012.

VALSINER, Jaan. *An invitation to cultural psychology*. London: Sage Publications, 2014.

VYGOTSKY, Lev S. *A Formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WEAVER, W. Teoria matemática da comunicação. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1975.

WERTSCH, James V. *Vygotsky and the social formation of the mind*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

ZITTOUN, Tania; VALSINER, Jaan; VEDELER, Dankert; SALGADO, João; GONÇALVES, Miguel & FERRING, Dieter. *Human Development in the lifecourse. Melodies of Living*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Parte II

MÚSICA E CULTURA

O tom do gênero na comunicação da música *pop*

*Nadja Vladi
Tatiana Rodrigues Lima*

Desde a impressão em série de partituras, a música encontra, nos meios de comunicação, canais de difusão. Por meio do rádio, do cinema, da TV, das web rádios e das plataformas audiovisuais da internet, a música não só é difundida, como é também um elemento constituinte do que é comunicado. Trilhas sonoras são fundamentais para a produção de sentidos nos audiovisuais, assim como esses produtos acrescentam sentidos à expressão musical – e o advento do videoclipe é uma das provas disso.

Os gêneros musicais veiculados numa estação de rádio dizem muito a respeito do público ao qual ela se volta. A simbiose entre a produção de sentidos e da circulação também ocorre nos estudos sobre música. A interdisciplinaridade presente na combinação entre teorias próprias do campo da música, vinculado à área das Letras e Artes, e teorias ligadas à comunicação, que têm conexão com as chamadas Ciências Sociais Aplicadas, vem se mostrando metodologicamente produtiva para entender a produção musical, em sua estética e técnica, bem como a circulação e o consumo da música em sua complexidade.

Na década de 1970, os Estudos Culturais¹ abriram um leque de possibilidades para o elo entre música e comunicação, por

1 “Os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’” (ESCOSTEGUY, 2000, p.6), uma vez que implicam a adoção de uma metodologia interdisciplinar. São considerados “um campo de estudos em que diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, constituindo um trabalho historicamente determinado”. (ESCOSTEGUY, 2000, p.6).

serem uma corrente de abordagem que “se opõe ao papel residual e de mero reflexo atribuído ao ‘cultural’” (HALL, 2003, p. 141). Vale lembrar que, na visão marxista ortodoxa, a cultura seria um reflexo superestrutural da infraestrutura econômica e histórica, mas, como assinala o sociólogo jamaicano Stuart Hall² (2003), um dos principais teóricos dessa linha de pensamento, embora tenham fortes ligações com pensamento marxista, os Estudos Culturais instituem uma vertente que “conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais” (2003, p.141). Para Hall, eles compõem um modo de abordagem que

define cultura *ao mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e *também* como as tradições e práticas vividas através das quais esses ‘entendimentos’ são expressos e nos quais são incorporados. (HALL, 2003, p. 142. Grifo do autor)

De uma perspectiva culturalista, a relação entre cultura e experiência estética demonstra que, nem sempre, a origem social é determinante na formação do gosto musical, por exemplo. Ouvintes de mesma origem social têm preferências musicais distintas, pois quando se trata de gosto estão em jogo outras identidades e identificações com segmentos dos quais não fazemos parte diretamente, mas com os quais partilhamos valores e ideais.

2 O teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall é um dos fundadores dos Estudos Culturais britânicos: “[...] incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de ‘aglutinador’ em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um ‘catalizador’ de inúmeros projetos coletivos”. (ESCOSTEGUY, 2000, p.3).

Para o sociomusicologista e crítico musical britânico Simon Frith, “uma identidade é sempre um ideal, o que gostaríamos de ser, não o que somos. E ao ter prazer com a música negra, *gay* ou feminina não me identifico como negro, *gay* ou mulher [...] ao contrário, participo de formas imaginadas de democracia e desejo”³. (2003, p. 209). O autor lembra, ainda, que “a música constrói nosso sentido de identidade mediante as experiências diretas que oferece do corpo, do tempo e da sociabilidade, experiências que nos permitem nos situarmos em relatos culturais imaginários” (FRITH, 2003, p.212).

Quando perguntamos a alguém qual a sua preferência musical, geralmente ouvimos como resposta alguns exemplos de músicos, bandas ou de gêneros musicais. Se o interlocutor apenas cita nomes de músicos e de bandas, logo acionamos as classificações de gênero atribuídas a eles para sintetizar mentalmente aquele leque de gostos e avaliá-lo. Assim como na associação mental que fazemos para entender um gosto musical específico, nos estudos da música pelo viés da comunicação, a atenção para as classificações de gênero mostra-se um caminho produtivo para relacionar aspectos estéticos, mercadológicos, midiáticos, identitários e ideológicos. As maneiras pelas quais o gênero “modula” o tom da comunicação da música é o que se discutirá a seguir.

Como o gênero dá o tom?

Qual a lógica de etiquetar produtos culturais? Para que servem essas etiquetas? É parte de uma vocação da cultura *pop*⁴ rotular os produtos para que sejam compreendidos pela audiência

3 Todas as traduções são das autoras.

4 Os estudos brasileiros e franceses, como lembra Janotti Júnior (2006), observam uma distinção entre cultura popular (de feições folclóricas ou nativistas), produzida independentemente dos grandes conglomerados multimidiáticos, e a cultura *pop* (popular mediática), que englobaria a cultura mediática surgida no século XX.

e, conseqüentemente, nortear o processo de produção de sentidos. Os gêneros, dentro das indústrias culturais, são classificadores para o consumo, mas não se trata simplesmente uma classificação mercadológica, eles também atuam no processo criativo e na recepção dos produtos culturais.

Stuart Hall (2003) afirma que a cultura é um espaço de luta e resistência, de conter e resistir, mas também de apropriação e expropriação. Portanto, é um campo de disputa constante e dinâmica, que envolve, além de contenção e resistência, distorção, incorporação, negociação e recuperação. Trata-se de um campo constituído por várias forças que atuam concomitantemente, no qual os meios de comunicação são, entre os espaços para as práticas culturais das sociedades contemporâneas, um *locus* privilegiado na construção, negociação e afirmação de identidades e sentidos.

Desse aspecto, os produtos culturais (músicas, filmes, programas de TV etc.) veiculados pelos meios de comunicação (televisão, rádio, jornais, revistas, plataformas das redes telemáticas) são agentes da reprodução social fundamentais na construção da hegemonia, ou seja, da afirmação de uma cultura dominante, mas também objetos de crítica e de contraposição por parte de produtores independentes e de segmentos do público.

Um exemplo da dinâmica cultural e dos espaços de resistência e recuperação é a chamada cultura participativa (JENKINS, 2009), que foi bastante intensificada com o advento das tecnologias digitais e das chamadas novas tecnologias de comunicação e de informação. O acesso a tais recursos no âmbito da produção e da circulação de produtos culturais gerou um empoderamento do público, que passou a dispor de novas instâncias para questionar classificações preestabelecidas e a defender suas próprias classificações dos produtos culturais.

Entende-se como cultura participativa ações como comentar, criticar, remixar⁵, parodiar as produções culturais hegemônicas,

5 Na música, o remix é a realização de uma nova mixagem musical, que altera o andamento original ou acrescenta outros elementos sonoros, como batidas

além de criar produtos não hegemônicos originais ou por meio de *mashups*⁶, que são, atualmente, mais facilmente “propagáveis” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

Por conta da sua atuação na criação e circulação de produtos em redes sociais, *blogs*, plataformas de *upload* de vídeo e áudio, “os membros do público são mais do que dados, [...] suas discussões coletivas e deliberações, e seu envolvimento ativo na avaliação do conteúdo em circulação, são geradores” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 221).

No caso das classificações de gênero, o público questiona, com mais facilidade, as rotulações estabelecidas para os produtos culturais e propõe novas, utilizando plataformas das redes telemáticas. Para o filósofo e pesquisador de comunicação espanhol, radicado na Colômbia, Jesús Martín-Barbero, as novas tecnologias “vêm sendo progressivamente apropriadas por grupos dos setores subalternos, permitindo-lhes uma verdadeira *revanche sociocultural*, isto é, a construção de uma contra-hegemonia pelo mundo” (2014, p.18. Grifo do autor). Ele afirma que

talvez o melhor exemplo da inelutável hibridação entre cultura e comunicação encontre-se hoje na relação entre a música e sensibilidades jovens: fazendo parte do negócio midiático mais próspero e parcial, a música é ao mesmo tempo a mais expressiva experiência de apropriação, criatividade cultural e empoderamento social por parte dos jovens. (MARTÍN-BARBERO, 2014, p.23)

eletrônicas criadas pelo autor da remixagem, mantendo-se as referências do produto que serviu de base. A edição de produtos culturais audiovisuais, que altera a configuração destes, é também um processo de remix.

- 6 “Mashup: arquivo digital que contém mais de um ou todos os tipos de arquivos, criando uma nova obra derivada. Textos, desenhos, áudio, vídeo etc.” (BURGESS; GREEN, 2009, p.189). No caso da música, o *mashup* é, comumente, a criação de uma nova composição, a qual utiliza trechos de produções musicais preexistentes.

Com fundamento nesse pressupostos, podemos pensar que os gêneros funcionam como microcosmos da cultura e são lugares de disputas e tensões.

De tal ponto de vista, grande parte dos estudos comunicacionais considera o gênero como uma categoria cultural. Conforme a pesquisadora Itania Gomes, no artigo “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero” (2011), ao se entender o gênero como uma categoria cultural, aplica-se uma perspectiva “em que este não apareça como uma entidade fixa, em que ele não seja apenas classificação ou tipologia da programação televisiva, mas que seja considerado como uma prática de produção de sentido” (GOMES, 2011, p. 113).

Pode-se, então, compreender o gênero como uma estratégia de comunicabilidade. Isso significa que, dentro do ambiente das indústrias culturais e do consumo da cultura pop, prevalece a lógica de reconhecimento para gerar determinadas expectativas e o processo classificatório é um modo de mediação entre as estratégias produtivas e a recepção, uma orientação fundamental para guiar a leitura dos produtos culturais.

Reconhecemos os produtos pelos formatos (canção, música instrumental etc.) e gêneros (*rock*, *samba*, *soul*, *hip-hop* etc.) e isso gera uma reação do espectador ao produto, cria expectativas e um prazer sugerido pelo reconhecimento. Martín-Barbero, em seu livro *Dos meios às mediações*, defende a importância do gênero para dar sentido aos textos de *mass media*: “Os gêneros [...] constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a [lógica] do formato e a dos modos de ler, dos usos” (2001, p. 311).

As condições de produção e reconhecimento dependem das matrizes culturais, das codificações dos gêneros e das comunidades envolvidas (mídia, indústria, criadores, público etc.), ou seja, das mais variadas formas culturais por intermédio por intermédio das quais as mensagens são decodificadas pelos receptores para que elas produzam sentido.

Como categoria cultural, o gênero também está sujeito a questionamento e tensões, como já foi apontado. Muitas vezes, a recepção ou os próprios produtores culturais divergem das classificações propostas pela indústria cultural, pela mídia ou por outros agentes culturais. É preciso salientar que os gêneros não são uma categorização simples e facilmente identificável porque são modelos dinâmicos e estão em constante mutação, deslocamento e negociação.

Como os gêneros não são definidos por uma forma única, mas por diversas formas, como configurações, ações e efeitos, o pesquisador de estudos americanos e mídia Jason Mittell (2001) observa que essa diversidade sugere que o texto está aberto para inúmeras categorias de gênero. Portanto, um *western* pode ser lido como uma comédia também ou uma canção classificada como MPB pode ser rotulada também como samba, ou marcha, ou baião.

Como não há critérios uniformes para essas definições, o autor argumenta que alguns textos, baseados no contexto social, fazem que os gêneros sejam reconfigurados, transformados em outros gêneros: “Textos não podem interagir por conta própria, eles se reúnem apenas por meio de práticas culturais, tais como produção e recepção” (MITTELL, 2001, p.6). Nesse caso, ações de produção, circulação e consumo são fundamentais para a formação e reformatação de um gênero.

O gênero atua na identificação dos produtos culturais e ajuda nas escolhas da audiência porque “permite que faça sentido para nós um vasto número de escolhas” (CREEBER, 2008, p.1). Estão inscritas nas obras as condições de produção e de reconhecimento que encaminham determinados tipos de leitura, mas, como os textos são híbridos e móveis, os gêneros dependem de questões ideológicas e sociológicas para serem reconhecidos como tal. “A teoria do gênero não é um conjunto de leis fixas e intratáveis, mas um sistema de organização do mundo que está sempre aberto ao debate, à discussão e à interpretação crítica” (CREEBER, 2008, p.1).

Tal dinâmica aponta que os gêneros respondem às possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos. Dessa forma, os gêneros não se caracterizam apenas como modelos de produção textual, mas por estratégias de leitura indicadas nos próprios textos.

Pode-se pensar que os gêneros descrevem consumidores, possibilidades de significação, modos de partilhar experiências no ambiente da cultura *pop* e no consumo de produtos midiáticos, eles “ são sistemas cercados de expectativas, categorias, rótulos e nomes, discursos, textos e agrupamento de textos [...]” (NEALE, 2000, p.2).

Da perspectiva apresentada por Steve Neale, os gêneros são constituídos por fatores diversos e cada meio de comunicação e produto cultural institui instâncias fundamentais para gerar determinadas expectativas e fornecer nomes para essas classificações. Agrupados em filmes, programas de televisão, romance, conto, crônica, música popular ou *pop*, entre outros, os gêneros têm suas diferenças indexadas com base no campo em que atuam: cinema, televisão, literatura, música etc. É dentro desses campos, como coloca Neale, que vão surgir diferenças, conflitos, tensões e inter-relações. Ele observa que “os textos que formam gêneros são sujeitos a pressões, influências e formatos do mercado. O gênero é mais do que uma simples forma de classificação, é um fenômeno multidimensional” (NEALE, 2000, p.4). O autor aponta, ainda, para as normas e as condições que regem os gêneros, as quais são reorganizadas e divididas por teóricos, artistas, indústria e audiência. Portanto, um gênero não é (nem deve ser) entendido apenas com fundamento em uma categorização, mas pela forma na qual está sujeito a pressões e influências do mercado e dos fãs.

As funções no ato de comunicação de um gênero são parte de um processo que contribui para que se entenda como se compõe o produto cultural. Klaus Bruhn Jensen (1986, p. 50) entende que:

um gênero é uma forma cultural que apresenta a realidade social em uma perspectiva própria e, ao fazer isso, implica formas específicas de percepção e usos sociais do conteúdo. Assim, o gênero estabelece um modo de comunicação ou, mais especificamente, uma situação comunicativa, entre o emissor e o destinatário (apud GOMES, 2006, p.10).

Esse tipo de organização proposto por Jensen (1986) interessa na medida em que ajuda a compreender, na contemporaneidade, como os gêneros funcionam no processo de circulação da cultura. Para o autor, o gênero carrega consigo uma forma cultural que vai ocasionar determinadas leituras, gerando, assim, um modo de comunicação provocado pela maneira como a audiência percebe aquele formato e pelo modo que é afetada por ele.

Como observa Todorov (1981), regras e leis, quando se trata de gêneros, são transgredidas e/ou substituídas: “O fato de uma obra desobedecer ao gênero não o torna inexistente” (TODOROV, 1981, p. 47). Obras cuja classificação é controversa acabam por motivar a criação de novos gêneros. Para estudiosos da estética da recepção, como o alemão Hans Robert Jauss, da escola de Konstanz, obras que tensionam as fronteiras de seu gênero a ponto de dificultarem a classificação são as que, inicialmente, são consideradas de vanguarda e que, posteriormente, se tornam o que adjetivamos “clássicos”. No contexto do final de 1960, Jauss já afirmava que, quanto mais se negar o horizonte de expectativas de um gênero ou de uma convenção estética, maior é o impacto de uma obra no seu momento de emergência. Mas o autor observa que esse valor não é um parâmetro estável de julgamento: uma criação considerada de vanguarda hoje se tornará, no futuro, uma referência para a constituição de um novo horizonte de expectativa – e até de um novo gênero. Segundo Jauss, se é possível

avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial,

segue-se daí que tal distância – experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentra ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura. É nessa segunda mudança de horizonte que se situa particularmente a classicidade das assim chamadas obras-primas. (JAUSS, 1994, p.32)

As expressões musicais, cênicas, literárias, entre outras, carregam marcas do gênero ao mesmo tempo em que, ao suplementarem as expectativas relacionadas a elas, ampliam ou alargam as fronteiras e o leque das classificações de ordem genérica. Porém, como vem sendo argumentado, não se pode limitar o gênero ao texto, porque aspectos de dimensões sociais, históricas e ideológicas tornam o processo classificatório um ato dinâmico, maleável e sempre passível a ressignificações. Muitas vezes, o suporte ou o cenário nos quais aparecem determinados textos e discursos vão configurar e reconfigurar um gênero.

Para Martín-Barbero, o gênero não é somente uma qualidade da narrativa, “mas um mecanismo de onde se obtém o reconhecimento e, a partir dele, uma chave de decifração do sentido” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.211). Como foi apontando anteriormente, os gêneros caracterizam-se como modelos de produção de textos, e também por estratégias de leitura indicadas nos próprios textos, que remetem às matrizes culturais e aos discursos que circulam historicamente e socialmente. Ao reconhecer os produtos por meio de sua rotulação, o espectador tem determinadas expectativas que demarcam a produção de sentido de um produto cultural, seus significados ideológicos e sociológicos. No momento da produção, as categorizações também projetam consumidores, possibilidades de significação e modos de partilhar experiências. Quando um artista ou uma banda são consumidos

como integrantes de um determinado gênero, isso implica valorações, posicionamentos, demarcações, referências e a negação de outras classificações.

Embora a noção de gênero remeta, na tradição literária, à ideia de um modelo textual, o gênero forma variadas linguagens específicas de acordo com o papel que desempenha nos mais diversos meios e da ênfase comunicacional que cada meio e cada linguagem adotará. Isso ocorre porque o consumo de objetos culturais pressupõe uma partilha de valores entre produção e audiência para dar conta das variações estilísticas que cada objeto cultural possui em virtude de manifestações específicas.

Mikhail Bakhtin, importante teórico da cultura das artes, defendeu a ideia de polissemia – de que produtos culturais têm sempre várias possibilidades de sentidos – mostrando que a situação contextual da recepção é que dá sentido à mensagem. Se o contexto varia, há uma variedade de interpretações para os signos. Em *Estética da criação verbal* (1988), Bakhtin afirma que “a riqueza e a diversidade dos gêneros são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana [...]” (BAKHTIN, 1988, p.262).

Visto desse ângulo, o gênero é um diálogo entre a obra e a audiência. Músicos e ouvintes sabem que existem estratégias que se comunicam como marcas do gênero com base nos pressupostos gerados pela ideia que o produtor tem do receptor ao criar. Esse receptor idealizado pela instância da produção é chamado, pelo teórico da comunicação italiano Umberto Eco, de leitor-modelo. Conforme Eco, no momento da produção, “para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências [...] que configuram o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual” (ECO, 2004 p.39).

Se narrativas obrigam o leitor a optar pelas trilhas propostas pelo texto, como fazer tal escolha com o excesso de possibilidades? Para isso, pode-se tentar entender qual tipo de leitor aquele texto

está sugerindo e qual está negando, quais regras e limites de interpretação ele propõe. Certas gramáticas, em determinadas obras, vão propor tipos de leitura que criam um “horizonte de expectativa” e projetam um estilo, uma ideia, um protótipo. Para um produto cultural materializar-se – ou seja, produzir sentido – é preciso que a audiência compactue com as estratégias discursivas. No momento da leitura, que no caso da música é a escuta, o leitor empírico tem, no mínimo, a tarefa de aproximar seu repertório do universo expressivo de uma canção, de uma música instrumental ou eletrônica, ou de uma peça da chamada música erudita. “Para realizar-se como Leitor-Modelo, o leitor empírico [...] tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente” (ECO, 2004, p.47). Assim, os gêneros atravessam as condições de produção e de consumo e funcionam como modos de endereçamento (GOMES, 2002) dentro da lógica do sistema produtivo da cultura.

As competências textuais e narrativas posicionam-se como uma marca de comunicabilidade estabelecida fundamentada no processo classificatório. Um telespectador precisa ter determinadas competências para conhecer as formas possíveis de interpretar um produto (diferenciar telenovela de minissérie, por exemplo), ele precisa falar o “idioma” do gênero. Também um ouvinte mobiliza certas competências ao interagir com a música. No caso da música ao vivo e da música executada em festas, bailes e outras ocasiões em que se desenrola a interação social, um exemplo claro são as diferenças na maneira pela qual o público dança e se comporta em uma apresentação de *rock*, *samba*, *rap*, em um concerto tradicional, dentre outras situações. No caso da música gravada, as competências envolvem desde os ajustes no volume e na equalização das frequências do aparelho de reprodução sonora até as associações que o ouvinte faz entre a faixa que colocou para tocar e outras músicas que já ouviu, entre o gênero que atribui àquela faixa e os gêneros da qual ela não faz parte.

É corriqueiro falar-se “estou ouvindo um *samba*”, “estou vendo um filme de aventura”, “estou assistindo a uma telenovela”.

Afinal, a dinâmica do gênero vai responder a determinadas condições de produção e reconhecimento que indicam quais as possibilidades de sentido e de classificação cada produto terá ao interagir com a audiência. Essa rotulação é ideológica, social e política, e é fundamental dentro do processo de comunicação dos produtos culturais.

Entretanto, por mais que haja aspectos em comum, não se pode utilizar uma mesma classificação para os diferentes produtos das indústrias culturais. Na música, como veremos com mais detalhes a seguir, o funcionamento dos gêneros difere de outros produtos culturais por causa da ação de músicos, críticos e fãs na sua materialização.

O gênero e a comunicação da música

O musicólogo Franco Fabbri, pioneiro no estudo do gênero com foco na música popular⁷, indica que “uma teoria dos gêneros musicais não precisa ser necessariamente normativa” (2006, mimeo). Ele se opõe, com isso, à definição cristalizada de gêneros adotada pela musicologia, que tem como base convenções de composição e de execução da obra musical. Fabbri sustenta que nem sempre questões formais são determinantes nas classificações de gênero, principalmente no campo da música *pop*. Para ele, o gênero musical é “um conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto de normas socialmente aceitas” (FABBRI 2006, mimeo).

O autor afirma que “são as comunidades musicais que decidem (inclusive de maneira contraditória) as normas de um gênero, que as mudam, que as denominam”. Essas comunidades

7 O primeiro texto sobre o tema divulgado por Fabbri saiu em 1981. Foi o artigo “I generi musicali. Una questione da riaprire”, publicado na Itália, na revista *Musica/Realtà*.

são formadas pelos músicos, ouvintes, críticos e “instituições econômicas” (gravadoras, selos, lojistas, promotores de *shows*, emissoras de rádio etc.). Logo, as normas de cada gênero “estão submetidas a um processo de negociação permanente do qual participam os diferentes componentes da comunidade que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias”. Fabbri observou que, geralmente, os gêneros musicais emergem de três formas: (1) como “reconhecimento ou codificação de práticas existentes”, (2) em oposição a gêneros já existentes, ou (3) da articulação em subgêneros (FABBRI, 2006, mimeo).

Gêneros ligados ao *mainstream*⁸ tendem a incorporar as rotulações surgidas no âmbito das “instituições econômicas”, como rádio, imprensa e gravadoras, de forma menos tensa que os gêneros da música *underground*⁹ – esfera em que o público e os músicos tendem a assumir uma postura ideológica que implica uma visão bastante crítica quanto à legitimidade e a precisão das classificações.

Também Jeder Janotti Jr. adota a visão plural do gênero e faz, ainda, uma relação entre este e as mediações:

[...] os gêneros seriam, então, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem destes através das estratégias de leituras dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e

8 Para Frédéric Martel, autor de *Mainstream: a guerra global das mídias e culturas*, “a palavra [mainstream], de difícil tradução, significa literalmente ‘dominante’ ou ‘grande público’, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo. *Mainstream* é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos; para muitos, é o contrário da arte”. (2012, p. 20)

9 A música considerada *underground*, termo cuja tradução literal remete a subterrâneo, é voltada para um segmento específico de ouvintes.

consumo [...] é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. (2006, p.137-38)

Vale cruzar alguns parâmetros sobre como a classificação de gênero é processada pelas comunidades, associando os escritos de Franco Fabbri (2006 e 1982 apud FRITH, 1996) e Jeder Janotti Jr. (2006a e 2003). Eles mapearam algumas operações constantes na atividade de classificação genérica e chegaram a cinco e três regras, respectivamente.

Duas dessas regras são comuns aos dois autores: (A) *regras técnicas e formais*, que envolvem a opção por um determinado andamento, volume sonoro, o leque de timbres, técnicas de execução, “quais instrumentos são necessários ou tolerados [...] relações entre voz e instrumentos, entre palavra e música” (JANOTTI JR., 2003, p.36); e (B) *regras semióticas*, ligadas ao discurso e à comunicação, pois dizem respeito a “como a música funciona como retórica, as formas como o sentido é convencionalizado” (FABBRI apud FRITH, 1996, p. 91). Segundo Jannotti Jr., tais regras também dão conta do estabelecimento, pela comunidade, de valores com base em parâmetros como “autêntico em detrimento da música ‘cooptada’, do modo como as expressões musicais se referem a outras músicas” (2003, p.36). A definição das regras do grupo B, por Jannotti Jr., abrange aspectos sociais da semiótica¹⁰ e, portanto, abarca o que Fabbri chama de *regras comportamentais e regras sociais e ideológicas* (apud FRITH, 1996, p.92-93).

O terceiro feixe proposto por Jannotti Jr. – (C) *regras econômicas* – pode ser associado ao que Fabbri chama de *regras comerciais e jurídicas*, e compreende: propriedades, direitos autorais, reinvestimento financeiro, relação entre músicos e gravadoras,

10 Na concepção de Eliseo Verón. Ver: *La semiosis social: fragmentos de uma teoria de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

esquemas promocionais” (FABBRI apud FRITH, 1996, p.93); engloba, portanto, “as relações de consumo (e os endereçamentos presentes nesse circuito)” (JANOTTI JR., 2003, p.36).

Janotti Jr. adverte, entretanto, que não se pode afirmar que regras genéricas fixem fronteiras, pois os gêneros estão em constante mutação. Simone Pereira de Sá, do Laboratório de Cultura Urbana, Lazer e Tecnologias da Universidade Federal Fluminense, também considera as regras genéricas “provisórias, instáveis e flexíveis” (SÁ, 2006, mimeo).

Simon Frith, igualmente, defende que o gênero é uma configuração ideológica e social, por conseguinte, ao defini-lo, devemos levar em consideração o conteúdo, as implicações ideológicas e o gosto musical. Por isso, ele propõe reorganizar o pensamento de Fabbri, transformando as regras em: a) *convenções sonoras* (o que você escuta); b) *convenções de performance* (o que você vê); c) *convenções de embalagens* (qual tipo de música é vendida) e d) *os valores incorporados* (a ideologia da música). Desse modo, uma canção não é definida apenas por uma forma ou estilo, mas pela percepção da audiência do significado que ela produz no momento da *performance*, porque as classificações descrevem o sentido que a música tem para os ouvintes, como ela se comunica com a sua audiência.

Quando Frith propõe que a posição do gênero está ligada a questões musicais (o que você está ouvindo?) e a questões de mercado (quem compraria isso?), para o autor, dividir a música em gêneros tem como objetivo organizá-la em três momentos: o ato de consumo, o ato de produzir/executar e o ato de ouvir. “Os gêneros da música popular são construídos – e devem ser compreendidos – dentro de um processo comercial/cultural” (FRITH, 1996, p.89). Os gêneros testam suas “regras” diariamente e flexibilizam-nas, por isso é fundamental discutir os fatores sociais, econômicos e culturais que influenciam a sua distinção para entender como percebemos cada som. A percepção concebida por Frith ajuda a compreender valores e gostos envolvidos nesse universo.

Gêneros musicais diferentes oferecem soluções narrativas diferentes reduzindo a tensões *pop* entre autenticidade e artifício, sentimentalidade e realismo, o espiritual e o sensual, o sério e o engraçado. Gêneros musicais articulam de forma diferente os valores centrais da estética *pop*. (FRITH, 1996, p.276).

Para Frith (1996), cada gênero traz identidades diferentes para os mais diversos grupos sociais. São experiências de modalidades sociais de interação. A música constrói um senso de identidade por meio de experiências oferecidas pelo corpo, pelo tempo e pela sociabilidade. Desse aspecto, questões como para quem essa música é dirigida e quem são os seus consumidores vão sempre ser respondidas com fundamentação nos gêneros. Em estudos dos produtos da cultura *pop*, o gênero tem sido uma das mais fortes possibilidades de significação, uma maneira de partilhar experiências e conhecimentos. Percebemos que a música pode ser consumida como *rock*, *samba* ou *jazz*, porque ela tem um significado para os músicos, para os produtores e para a audiência; mas para quem não faz parte dessa rede de expectativas ou para quem desconhece as classificações instituídas, o gênero pode não ter o mesmo significado.

Se partirmos da perspectiva de que uma obra traz, na sua poética, marcas que vão indicar qual som é esse e quem vai consumi-lo, percebemos que um gênero implica valorações distintas para elementos como estrofe, ponte, refrão¹¹, solo, ou técnicas

11 “O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (‘cantar junto’) do receptor no ato da audição” (JANOTTI, JR. 2006, p.134).

como o *riff*¹², o breque, o *scratch*¹³ etc. É também determinante na escolha de um modo de entoação e de exploração da extensão vocal, na opção por determinadas formações instrumentais, no tipo de andamento de uma canção, no tema e discurso linguístico cancional, dentre outras configurações. A compreensão do receptor sobre cada gênero é fundamental, porque é com base em tal comunicação que se vão definir tipos de consumo e de marcação identitária. Como argumenta e defende Frith, não basta ouvir música, é preciso saber como ouvi-la e isso só é possível com um esquema de interpretação o qual permita que a audiência saiba como escutar determinada canção, acionando competências que envolvem certas classificações: “Gêneros musicais descrevem habilidades musicais e atitudes ideológicas simultaneamente” (FRITH, 1996, p.87). As rotulações são fortemente influenciadas pela percepção da audiência quanto ao “estilo” e ao sentido, o que acontece no momento da *performance*, que pode, assim, formatar, reforçar ou mudar uma classificação. Essa formatação envolve questões como gostar/não gostar e o conhecimento de uma gramática musical, esferas que vão permitir o compartilhamento de experiências e o conhecimento musical para reconhecer e produzir determinado gênero.

O processo classificatório é, portanto, parte essencial da prática da cultura *pop* porque estabelece relações cruciais de julgamento estético, formação de grupo social e consumo cultural.

12 *Riffar* é repetir uma sequência de notas de forma cadenciada. Em alguns subgêneros do *rock* – e também no *mangebeat*, como será assinalado nas análises – são comuns os *riffs* de guitarra. Um exemplo bastante conhecido de *riff* pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção *Satisfaction*, dos Rolling Stones. Nessa e em outras canções do gênero, o *riff* ganha importância comparável ou superior à do refrão. Originário do jazz, o termo é utilizado para identificar “um padrão rítmico-melódico recorrente”, que pode ser executado “às vezes modulando harmonicamente e atingindo, por progressão, tonalidades vizinhas ou estranhas” (DOURADO, 2004, p.281).

13 Na tradução literal do inglês, *scratch* significa “arranhão”. Em gêneros como o *rap*, é uma manobra executada pelo DJ, que altera manualmente a rotação de um disco de vinil produzindo, intencionalmente, um som próximo ao ruído.

Cada gênero tem capital simbólico e condições de produção e de reconhecimento próprios, presentes em suas estratégias de divulgação e de vendas. Segundo Frith (1996), ao etiquetar um gênero, a gravadora traça várias decisões mercadológicas relacionadas a fotos de divulgação, capa, entrevistas (quais mídias), videoclipes, produtor, entre outros aspectos que ajudam a reforçar determinado gênero para o público que gosta desse tipo de música.

Em tal processo, existe uma idealização sobre quem são os prováveis consumidores, levando-se em consideração a faixa etária, o gênero sexual, a etnia, a disponibilidade de e os hábitos de lazer. É o que Frith (1996) chama de “*fantasy consumer* ¹⁴”, um consumidor idealizado, que seria uma espécie de leitor-modelo pela ótica da indústria da música. Os gêneros descrevem não apenas quem são os ouvintes, mas também qual o sentido que a música tem para eles.

Frith (2001) afirma, ainda, que cada gênero possui estratégias discursivas distintas que possibilitam referências musicais diferenciadas e esses aspectos devem ser considerados na análise cultural, afinal o gênero é um campo estratégico de articulação da cultura *pop*. Diferentes gêneros oferecem distintos tipos de relacionamentos entre *performer* e audiências.

Tendo como suporte os estudos de Frith (1996), podemos encontrar as seguintes características em classificações musicais:

1. Instrumentos utilizados (quais têm mais destaque), timbres dos instrumentos, arranjos.
2. Quem é o produtor, quem são os músicos e os arranjadores.
3. Como o artista se comporta no palco, características do vestir-se, do cantar e do portar-se.
4. Material de divulgação para a imprensa, meios de comunicação que veiculam informações sobre o grupo, apresentação de programas, características dos videoclipes.

14 Consumidor fantasia (tradução nossa)

5. Como se dá a circulação da música: internet, celular, lançamento de *singles*, álbum.
6. Quais críticos escrevem sobre o artista e onde circula essa informação.

Apesar da importância das classificações das expressões musicais como gêneros musicais em sentido estrito, com base nas configurações sonoras da música, Frith, Fabbri e Janotti Jr. defendem a ideia de que o gênero mobiliza aspectos sociais e ideológicos, os quais, muitas vezes, se materializam nas formas de apropriação da música ou nos modos de circulação. O termo gênero cultural abrange, portanto, de maneira mais ampla, as complexidades e tensões que envolvem o mundo da cultura *pop*.

Considerações finais

Para os Estudos Culturais, os produtos que circulam no campo da comunicação são reconhecidos pela sua rotulação, o que engloba aspectos ideológicos e sociológicos, um reconhecimento alicerçado na forma particular pela qual ele se reconfigura e que orientará a reação da audiência em relação ao produto. Ao se rotular um produto, garante-se um “horizonte de expectativa” que vai possibilitar à audiência dar um sentido à leitura, ao consumo daquele produto. A rotulação tem um propósito comunicativo que proporciona uma troca comunicativa, mas é também uma construção simbólica ancorada em *performances* e em aspectos ideológicos que atingem, no caso da música, criadores, produtores, agentes de circulação e público.

O espectador tem determinadas reações aos produtos culturais que circulam no campo da comunicação, as quais são orientadas pelas expectativas geradas pelo gênero, que constituem modelos dinâmicos, sem características isoladas, precisas, e que envolvem estilos, temas e convenções. Quando um gênero se

posiciona, ele gera determinadas produções de sentido e aspectos ideológicos que vão apontar para a audiência. Uma rotulação é sempre analisada tomando-se como ponto de partida a negação e a comparação com outra. A configuração de produtos culturais pressupõe regras e rituais compartilhados por produtores, músicos e audiência, definindo, assim, a produção de sentidos e um processo de comunicação.

Vários aspectos em torno da música implicam valores e codificações que impulsionam a produção de sentidos acionada pelas classificações de gênero. Elas funcionam como uma espécie de gramática virtual que é atualizada em cada configuração. A relação com os formatos, as tecnologias e a linguagem musical que cada categoria privilegia também constrói um horizonte de expectativas.

Mas o gênero é parte de um fenômeno complexo, por isso não cabe querer que funcione exclusivamente por meio de determinadas regras e convenções; é um processo de negociação contínua entre diversas comunidades que o adaptam e o transformam de acordo com suas competências. Ele é fundamental nos estudos da música *pop*, porque a produção de sentido acontece em virtude da possibilidade de reconhecimento dos processos classificatórios.

Gostos, valores e identidades culturais precisam acionar o gênero para que uma canção faça sentido. A dificuldade em delimitar um gênero na música popular massiva ocorre porque cada produto musical, ao mesmo tempo em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também alarga as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular. Além disso, é comum, na música *pop*, que um mesmo produto mobilize, em sua produção e consumo, elementos de gêneros diferentes. Como Frith (1996) argumenta, a música informa diversas situações sociais e envolve diversos rituais da vida cotidiana, e o gênero é a forma de entender como a música se comunica com as mais diversas comunidades, assim como é o meio de compreender o principal vetor para a circulação e as negociações dos seus valores.

Não é possível apreender e compreender as rotulações sem estabelecer conexões entre gostos e valores dos consumidores. A música é um produto cultural que gera determinados efeitos em diferentes audiências. As classificações são necessárias para o processo de circulação da música *pop* e têm interferência na criação da obra musical, entretanto não é possível oferecer exemplos puros. Estudos de pesquisadores de música como Simon Frith, Franco Fabbri e Janotti Jr. demonstram a complexidade inerente ao ato de definir o que é gênero no universo da música *pop*. Entender os gêneros de uma perspectiva comunicacional implica transitar tanto pelas regras técnicas e formais (de composição e execução das canções e músicas analisadas), quanto por seus aspectos semióticos e econômicos. Tratar do gênero de um ângulo comunicacional requer encará-lo de forma menos normativa do que se faz, por exemplo, na musicologia. O viés da comunicação propicia uma aproximação com a materialidade dos produtos sem perder de vista sua ligação com a cultura midiática. Também possibilita compreender que as comunidades musicais (FABBRI, 2006) formadas por músicos, ouvintes, críticos, selos, gravadoras, lojistas, promotores de *shows*, emissoras de rádio etc. atuam de forma contraditória na classificação de gêneros, constituindo um campo de forças complexo, controverso e, ao mesmo tempo, aberto a negociações.

Como afirma Frith, o gênero só pode ser claramente definido quando ele deixa de existir (FRITH, 1996). Entretanto, como a experiência musical necessita de mediações, saber como um produto musical é rotulado, o tipo de som que está se ouvindo ou produzindo, é uma questão fundamental para a música ser transformada em mercadoria. Ela se associa a um rótulo que vai ser o definidor do mercado e da circulação midiática, considerando-se várias convenções. Os gêneros classificam, portanto, o processo de comercialização; são levados em conta no processo criativo; servem de parâmetros para a escolha sobre o que escutar em momentos estabelecidos e sempre foram essenciais para as indústrias culturais. No atual cenário de cultura participativa fomentada pela

digitalização completa da cadeia musical e audiovisual (produção, circulação e consumo), de distribuição de música na internet e de escuta em *streaming*, em plataformas telemáticas, os gêneros ainda estão entre os principais organizadores do consumo musical.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Edunesp, 1988.

CREEBER, Glen. What is Genre In: CREEBER, Glen; *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute, 2008.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *Confissões de um Jovem Romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Cartografias – Estudos Culturais e Comunicação. PUC-RS. Porto Alegre, 2000. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2015.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FABBRI, Franco. Tipos, Categorias, Generos Musicales. ¿Hace falta una teoria? Conferência de abertura da International

Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006 (mimeo).

FRITH, Simon. La industria de la Música Popular. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (Orgs.). *La Otra História del Rock*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2001.

FRITH, Simon. Música e Identidad. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Cuestiones de Identidad Cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p.181-213.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Havard University Press, 1996.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero Televisivo como Categoria Cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, janeiro/abril 2011. p.111-130. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8801/6165>>. Acesso em: 10 jan.2014.

GOMES, Itania. Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media. In: GOMES, Itania; JACOB, Maria Carmem Souza. *Media & Cultura*. Salvador: Edufba. 2003.

GOMES, Itania. *Telejornalismo de Qualidade: pressupostos teóricos-metodológicos para análise*. Unirevista – Vol. 1, nº 3. Unisinos. 2006.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: Eco-Pós. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Mídia e Música Popular Massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTHON, Ângela (org.). *Imagens da Cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.131-147.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma Análise Midiática da Música Popular Massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. E-Compós (Brasília), v. 1, 2006a.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Trad. Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em Convergência. In: *Matrizes*, v.8, n.2 jul./dez. 2014. São Paulo: USP, 2014. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/603>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MITTELL, Jason. *Genre and Television: from cop shows to cartoons in american culture*. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

NEALE, Steve. *Questions of Genre*. Screen, vol. 31 nº 1. 1990. p. 44-66.

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006, Bauru-SP. Anais da XVI Compós-GT de Tecnologias da Informação e da Comunicação. Bauru-São Paulo: Unesp/Compós. p.1-15.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.

VERÓN. *La Semiosis Social: fragmentos de una teoria de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Percurso do som:

uma metodologia para compreender o fluxo sonoro dentro da cadeia produtiva musical

Macello Medeiros

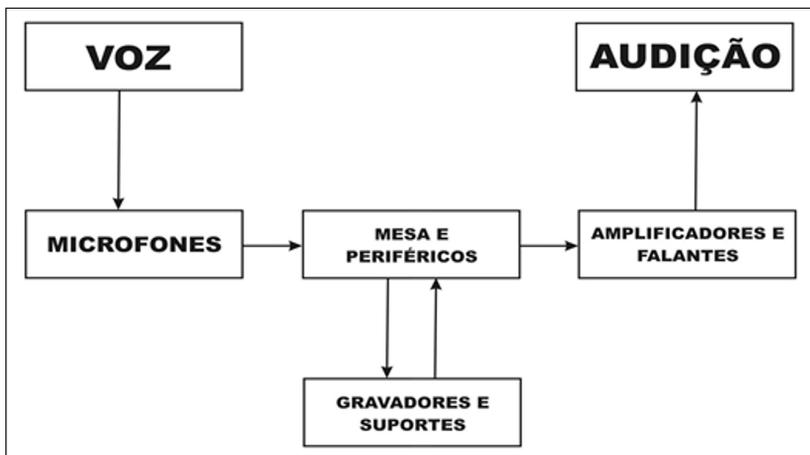
O que se passa na cabeça de alguém que tem um primeiro contato com o departamento de som em uma produção audiovisual ou em um estúdio de produção fonográfica? Muitas perguntas devem surgir como, por exemplo: O que são todos aqueles equipamentos depositados num carrinho sob o olhar (e o ouvir) atento de um profissional? E num estúdio? Como aqueles equipamentos que estão sobrepostos se interligam e qual a importância disso? São tantos botões de diferentes cores, luzes que piscam e barras que se movem para cima e para baixo, uma hora verde, outra hora amarela, e, em outros momentos, vermelha. De onde vem o som e para onde ele vai?

Foi partindo desse panorama e de alguns questionamentos que poderiam permear o raciocínio de alguns alunos ainda não familiarizados com “o mundo do som” e o ambiente em que ele é produzido de forma artística e/ou comercial, que surgiu a ideia de criar um mecanismo capaz de melhor esclarecer essas questões. Uma dificuldade que, mesmo os profissionais atuantes na área estão sujeitos a encontrar, principalmente quando interpelados sobre o caminho o som percorre, a partir do momento em que ele é emitido de uma fonte sonora até chegar aos ouvidos mais próximos ou mais distantes, ou até mesmo num momento assíncrono àquele da emissão de um produto fonográfico, por exemplo.

Neste artigo, nossa proposta é desvendar os mistérios que estão escondidos entre a fonte sonora e a recepção desse estímulo através do conceito do Percurso do Som. A ideia é apresentar uma forma clara e objetiva, e com eficácia comprovada em sala de aula, o entendimento do fluxo do som que parte de um ponto emissor – a fonte sonora – para

um ponto receptor – a audição. Esse encadeamento sonoro foi dividido em seis etapas (Figura 01) para um melhor entendimento do caminho percorrido pelo som. Já que teremos uma aplicação desse conceito numa situação prática de produção sonora, e levando também em consideração a característica da maioria das atividades em produção audiovisual, iremos tomar a “Voz” e seus diferentes uso/formatos, como exemplo de uma fonte sonora ou objeto sonoro, como afirma Rodriguez (2006, p. 56): “[...] qualquer som que isolamos fisicamente ou com instrumentos conceituais, delimitando-o de forma precisa para que seja possível estudá-lo”.

Na maioria das produções da área do audiovisual e da fonográfica, os cantos, falas e locuções são os elementos principais para a composição de um produto como um CD/DVD, um comercial, um filme, um documentário, etc. Portanto, a primeira etapa do Percurso do Som será o Aparelho Fonador, na qual veremos o processo de produção do som a partir das cordas vocais e, conseqüentemente, a produção da voz. Além disso, veremos algumas de suas propriedades como a diferença entre o timbre e o tom da voz ou outro tipo de fonte sonora; o mascaramento, fruto da relação entre sons emitidos ao mesmo tempo; a inteligibilidade, relacionada à compreensão da informação numa emissão sonora; entre outros.



O Percurso do Som

Fonte: Macello Medeiros

Por uma questão didático-metodológica, iremos apresentar após o Aparelho Fonador, a última etapa do Percurso do Som, o Aparelho Auditivo, tendo em vista que essas duas etapas possuem propriedades semelhantes que devem ser relacionadas antes de dar continuidade no caminho percorrido pelo som. Nela, veremos como o som é capturado pelo pavilhão auditivo e conduzido até o tímpano para então ser transformado em impulsos elétricos, para então serem interpretados pelo cérebro. Dentre as propriedades do Aparelho Auditivo conheceremos o espectro de frequência ou espectro de audição, as diferenças entre as faixas de frequências – graves, médios e agudos – e sua representação por meio da curva senóide, a definição de volume e a psicoacústica, dentre outras.

Nesse encadeamento de etapas, consideramos a dos Microfones a porta de entrada do trajeto percorrido eletronicamente pelo som. É o momento em que o som deixa de ser um “objeto sonoro” para se tornar uma corrente elétrica ou, mais pontualmente nessa etapa, pulsos elétricos. É também a fase em que ocorre o processo de transdução sonora, ou seja, a conversão do estímulo acústico, proveniente do ambiente, para o elétrico que percorrerá as demais etapas até ser reconvertido pelos falantes no final do Percurso do Som.

A etapa das Mesas e Periféricos é considerada a mais complexa por se tratar de um momento no trajeto em que podem ocorrer diversas alterações no som em formato de corrente elétrica. Primeiramente, temos uma mudança na direção do som que pode seguir continuamente pelo sentido do percurso, mas também pode ser desviado para a etapa dos Gravadores e Suportes (vide Figura 01) para ser armazenado e transportado. A segunda mudança tem a ver com a sonoridade daquela corrente elétrica, ou seja, são alterações na constituição perceptiva do som, no que se refere ao volume, ao timbre, à orientação do som no espaço, etc.

Podemos afirmar que é nela em que nossos maiores esforços serão concentrados no intuito de compreender o Percurso do Som, sobretudo quando nos referimos às conexões entre a mesa de som e

os equipamentos que podem estar ligados a ela como, por exemplo, os periféricos. Resumidamente, o Percurso do Som fica restrito ao entendimento das entradas e saídas (inputs e outputs), já que é um ponto central que realiza um trabalho muito semelhante ao que o coração realiza no corpo humano, controlando o fluxo sanguíneo. Nesse caso o som, é controlado por uma mesa, e conduzido, da melhor forma, pelas entradas e saídas para promover uma qualidade sonora.

Seguindo em direção ao final do Percurso do Som, temos a etapa dos Amplificadores e Falantes, cuja principal função é devolver ao ambiente o som no seu formato acústico, adequando-o à forma pela qual ele deverá ocupar o ambiente. Em outras palavras, se esse som necessita ocupar um estádio, um teatro ou um estúdio, a energia requerida por cada local será distinta, em decorrência da diferença da dimensão dos espaços físicos. É nesse ponto da etapa que surgem os amplificadores (ou potências) para elevar o nível de energia e propagar o som adequado a cada espaço.

Como mencionamos anteriormente, no fim do percurso o som em formato elétrico retoma sua forma acústica novamente pelo processo de transdução que ocorre desta vez nos falantes. Portanto, microfones e falantes realizam o mesmo procedimento, porém de maneira inversa: enquanto o microfone converte energia acústica em elétrica, o falante transforma a energia elétrica em acústica servindo de porta de saída para o som no fim do percurso.

No entanto, podemos afirmar que existem outras portas de entrada e saída do som nessa cadeia sonora, localizadas, por exemplo, na etapa dos Gravadores e Suportes, ligada à etapa da Mesa e Periféricos, porque é nela que ocorrem os “desvios” do som para que este possa ser armazenado e transportado num suporte físico (quando necessário), utilizando um processo de gravação. Mais adiante veremos como tal conexão ocorre para alcançar um resultado satisfatório sem perder a qualidade sonora na gravação.

Por fim, veremos como o som se comporta dentro de uma produção musical, levando em consideração o Percurso

do Som, identificando, numa situação real, tais etapas. Para isso, apresentaremos um relato de uma pesquisa de campo realizada por estudantes universitários durante uma atividade de extensão, cujo objetivo foi identificar as etapas do Percurso do Som em uma rádio comunitária, a Rádio Barreiros FM, localizada no distrito de Barreiros, próximo a Riachão do Jacuípe, no interior da Bahia. Esta experiência foi relevante porque os alunos puderam fazer a verificação das etapas do percurso, mesmo em situações adversas, como é o caso de uma rádio comunitária, localizada no sertão da Bahia.

Aparelho Fonador e Aparelho Auditivo

Como já foi mencionado, tendo escolhido a “voz” como fonte sonora do percurso, neste tópico, iremos tratar das etapas responsáveis pelo seu início e pelo seu fim, respectivamente: o aparelho fonador e o aparelho auditivo. Podemos considerar a primeira como o lugar onde a voz é produzida, ou seja, parte fundamental do percurso quando consideramos uma produção fonográfica, por exemplo. O órgão responsável por essa produção são as cordas vocais, também conhecidas como pregas vocais formadas por um conjunto de quatro músculos que se contraem e se distendem conforme a necessidade vocal na emissão sonora. A mecânica como estes músculos trabalham é muito semelhante à da brincadeira da “bexiga” (ou bola de assoprar) quando, ao soltarmos o ar contido nela, esticamos sua abertura para gerar um som mais agudo, e quando afrouxamos a boca da bexiga obtendo um som mais grave.

Iremos agora destacar três propriedades ou características do aparelho fonador, fundamentais para uma melhor compreensão do funcionamento dessa etapa do percurso. A primeira é a inteligibilidade que está relacionada diretamente com a questão do tempo e do texto. Por quê? Na prática, tal relação “tira o sono”

de muitos redatores publicitários e produtores quando é preciso dimensionar o tamanho do texto ao tempo em que ele deve ser falado, muito comum nos *spots* de rádio, cabeças e passagens jornalísticas (ORTIZ & MARCHAMALO, 2005; McLEISH, 2001; FERRARETO, 2007). Quando essa propriedade do aparelho fonador não é levada em consideração, temos um problema de compreensão da mensagem que está sendo transmitida, ou seja, aquele produto não atinge o seu propósito: comunicar.

A segunda característica ou propriedade gera muita confusão quando precisamos classificar ou escolher um determinado “tipo de voz”. Qual o timbre daquela cantora? Em que tom será a música? Depois de programas televisivos como *The Voice* e *Ídolos*, esses termos ficaram mais populares, e hoje é possível ouvir discussões sobre timbre e tom em qualquer esquina. Porém, apesar de parecerem a mesma coisa e estarem profundamente relacionados, timbre e tom são aspectos bem diferentes da voz, mas também de outras fontes sonoras como os instrumentos (RODRIGUE, 2007; CÉSAR, 2009; McLEISH, 2001).

Começando pelo timbre, este é definido como uma sensação, é algo que faz parte daquele determinado som, seja uma voz ou um instrumento. Cada instrumento, cada pessoa tem um timbre único, como se fosse uma impressão digital. Num coral, por exemplo, quando classificamos uma voz, podemos separar em vozes agudas e vozes graves, ou seja, vozes masculinas e femininas. Porém, dentro desta separação, podemos ter ainda as vozes masculinas mais graves, os Baixos; as masculinas medianas, os Barítonos; e as vozes masculinas agudas, os Tenores. Da mesma forma acontece com as vozes femininas: as Contraltos, as *Mezzo Sopranos* e as Sopranos (seguindo a sequência de grave para agudo). O mesmo pode ser verificado em um instrumento como o saxofone que, numa sequência do mais grave para o agudo, pode ser do tipo: Baixo, Barítono, Alto, Tenor, Soprano e Sopranino, todos definidos pelo seu timbre.

O tom é um aspecto do aparelho fonador que pode ser definido tecnicamente por meio de uma escala musical.

Tecnicamente, o tom é um intervalo entre as notas musicais. A escala de Sol, por exemplo, é composta de cinco tons (Dó-Ré, Ré-Mi, Fá-Sol, Sol-Lá, Lá-Si) e dois semi-tons (Mi-Fá e Si-Dó), distribuídas em um pentagrama, figura representada por cinco linhas paralelas (Figura 2).

Na parte de cima destas linhas, ocupadas por uma escala de Sol, ficam as notas agudas e na parte de baixo as notas graves. A distância entre duas notas (mesma notação) posicionadas em partes diferentes (alta e baixa) é denominada de oitava (WISNIK, 2009).

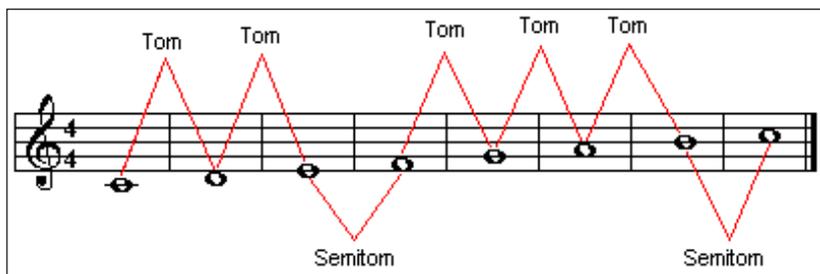
Outro termo muito utilizado nas produções sonoras decorrente do posicionamento das notas na escala é chamado de entonação. É muito comum que os produtores de áudio publicitário dirijam uma locução, orientando o locutor como vai ser a entonação numa determinada peça. Nas peças de varejo, a entonação é mais pra cima, ou seja, aguda. Nas peças conhecidas como institucionais, a entonação é mais para baixo, ou seja, grave, sempre tendo como referência uma escala musical.

No caso do aparelho auditivo sua principal função é captar o som que está em um ambiente, utilizando o processo de transdução, ou seja, converter uma energia em outra, no caso, a energia acústica que se encontra no ambiente, em energia elétrica, em forma de pulsos, que seguirá um caminho dentro do aparelho auditivo até ser entendida pelo cérebro. O principal órgão responsável por esse procedimento é o tímpano, uma finíssima membrana que vibra com estímulos acústicos captados pelo pavilhão auditivo (a orelha) no ouvido externo, transformando-os em pulsos elétricos que serão encaminhados ao centro do sistema nervoso através do ouvido interno, juntamente com seu complexo mecanismo formado por ossículos e reações químicas (SILVA, 2002).

O primeiro aspecto do Aparelho Auditivo que apresentaremos está relacionado também como o Aparelho Fonador, porém chama mais a atenção da audição: o espectro auditivo ou espectro de frequências. É importante definir o

que é frequência para um melhor entendimento desse aspecto. (RODRIGUEZ, 2007; McLEISH, 2001; FERRARETO, 2007); WISNICK, 2009). No campo da Física, a frequência está relacionada à onda sonora e sua representação gráfica é feita por meio de uma senoide. Num gráfico de coordenadas x/y, a senoide é uma curva contínua que tem início no ponto 0 (zero) e percorre um determinado tempo, oscilando em picos e declives e criando um movimento ondulatório, tal qual percebemos numa corda de violão, por exemplo. O ciclo que compreende a vibração da onda, iniciando no ponto 0 e retornando a este, é chamado de frequência e medido em Hertz (Hz). Ou seja, a cada ciclo completado dentro de um tempo de 1 segundo, temos 1 Hz, ou um ciclo por segundo (ciclo/seg). Assim, 20 Hz é igual a 20 ciclos por segundo (em um segundo, 20 ciclos são completados), 100 Hz é igual a 100 ciclos por segundo, 20.000 Hz (20 KHz) é igual a 20.000 ciclos por segundo... etc.

O espectro de frequência ou espectro auditivo possui dois limites: 20 Hz e 20 KHz.



A escala de Sol

Entre essas duas medidas, o espectro é dividido em faixas de frequências: graves, médios e agudos. Portanto, a frequência mais grave audível ao ouvido humano é a de 20 Hz, e a mais aguda é a de 20.000 Hz ou 20KHz. Abaixo e acima dessas frequências, temos os sub-sons e os ultra-sons,

respectivamente, podendo ser identificados por outros animais como o golfinho, o cachorro e o morcego, por exemplo. Não existe uma divisão fixa entre estas faixas de frequências de graves, médios e agudos, pois elas podem variar conforme instrumentos (timbres) e diferentes formas de propagação. Por isso, algumas subdivisões são encontradas para intercalar estas frequências intermediárias, conhecidas como médio-graves e os médio-agudos.

Outra característica ou propriedade do Aparelho Auditivo é o mascaramento. A definição de mascaramento é muito simples, basta perceber que determinados sons que ocupam um determinado espaço e/ou são emitidos simultaneamente, podem estabelecer relações de mascarador e mascarado. Esclarecendo: quando um som é mais perceptível que outro, num mesmo ambiente, dizemos que ele está “mascarando” o som, fazendo que o mascarado fique “escondido”. Numa mixagem, por exemplo, estamos o tempo todo evitando os mascaramentos dos sons por causa do seu efeito destrutivo, quando, por exemplo, a voz de um cantor(a) fica “mais baixa” que os demais instrumentos. Mas pode haver o mascaramento construtivo se, por uma necessidade criativa, um som encobre o outro para gerar um efeito de suspense ou mistério, geralmente utilizando uma trilha do tipo e/ou sons ambientes.

Outro aspecto relacionado ao mascaramento é o volume. Medido sempre em decibéis (dB), o volume deve ser entendido como a intensidade do som. É importante ressaltar que a questão do volume passa por uma compreensão do que seria o “nível ideal” de volume em um determinado sistema de produção sonora. Para um melhor entendimento desse nível, é necessário estabelecer um parâmetro de volume para diversas situações: o 0 dB (zero dB). Na verdade, o Zero dB não significa o silêncio, mas uma medida de equilíbrio entre o som que está entrando no sistema e o som que sai dele, em qualquer etapa do percurso do som.

O 0 dB, portanto, é a medida em que o som permanece inalterado, ou seja, um ponto de partida para começar, por exemplo,

uma mixagem. Assim é possível perceber os sons que estão mais altos ou com mais volume (acima de zero dB) e os sons mais baixos ou com pouco volume (abaixo de zero dB). Por essa razão, o volume é uma propriedade bastante utilizada quando queremos evitar os mascaramentos, ao diminuir o volume de um som mascarador ou aumentar o volume do mascarado.

Por fim, temos o *headroom*, uma propriedade que também está associada ao volume ou intensidade do som. Em qualquer ambiente existe som, mesmo que em forma de ruído. O único lugar absolutamente silencioso é chamado de câmara anecoica, instrumento encontrado em centros de pesquisas avançadas como na NASA, cujo objetivo é realizar experimentos de altíssimo nível onde é necessário um ambiente totalmente controlado. Por outro lado, o som pode alcançar altos níveis de intensidade, atingindo o limiar auditivo, o que resulta na distorção ou saturação do som, na maioria das vezes, com efeito destrutivo. O *headroom* é a faixa dinâmica audível que preenche o espaço entre o ruído e a saturação do som em um ambiente e onde está situado o nível ideal ou Zero dB (ORTIZ & MARCHAMALO, 2005; FERRARETO, 2007; DO VALLE, 2009).

Microfones

No Percurso do Som, a etapa dos Microfones é considerada o início da sua trajetória elétrica, ou seja, a partir desse ponto o som fará o percurso em diferentes grandezas da eletricidade até chegar à etapa dos Falantes quando retornará a seu estado acústico. Por essa propriedade, os microfones e falantes são considerados transdutores, pois realizam a conversão do som em estado acústico (energia acústica) para o estado elétrico (energia elétrica) e vice-versa. Assim como no ouvido humano, existe no microfone um componente responsável por essa conversão, o diafragma, uma membrana localizada na

cápsula que se comporta da mesma forma que o tímpano. Isso não é por acaso, pois Graham Bell, quando pesquisava o invento do telefone, baseou-se na estrutura do ouvido para criar o que seria o microfone atual.

O microfone pode ser classificado quanto à sua cápsula, quanto ao seu diagrama polar e quanto ao seu uso. Tais classificações não são excludentes, ou seja, elas podem ser combinadas e definir, por exemplo, sua aplicação (uso). Quanto à cápsula, os microfones podem ser dinâmicos e condensadores ou capacitores. Os dinâmicos são microfones cuja transdução é feita por indução eletromagnética, ou seja, fruto do movimento da bobina (outro componente que está dentro da cápsula). Devido a esse modo de transdução, eles são considerados microfones “duros”, resistentes e menos sensíveis aos ruídos.

No caso dos microfones condensadores ou capacitores, o seu modo de transdução baseada na capacitância elétrica, e precisam de uma fonte externa de energia para alimentar seu processo de transdução. Essa fonte de energia é chamada de *phantom power* ou +48v, e é geralmente fornecida por uma mesa de som ou baterias (pilhas) inseridas na estrutura do microfone. Tal procedimento faz com que esse tipo de microfones seja conhecido por ser mais “macios”, frágeis e mais sensíveis aos ruídos (DO VALLE, 2001; McLEISH, 2001; HOLMAN, 2010).

Os microfones também podem ser classificados com base no diagrama polar de cada um. O diagrama polar de um microfone é um gráfico que permite a visualização do ângulo de captação, utilizando um desenho composto de uma combinação de nível de intensidade e direção da cápsula (Figura 3). Seguindo esse tipo de classificação, podemos encontrar os seguintes diagramas na maioria dos microfones: os cardioides, os supercardioides e os hipercardioides, compondo a família dos direcionais; os omnidirecionais; e os bidirecionais ou figura de oito (Figura 4).

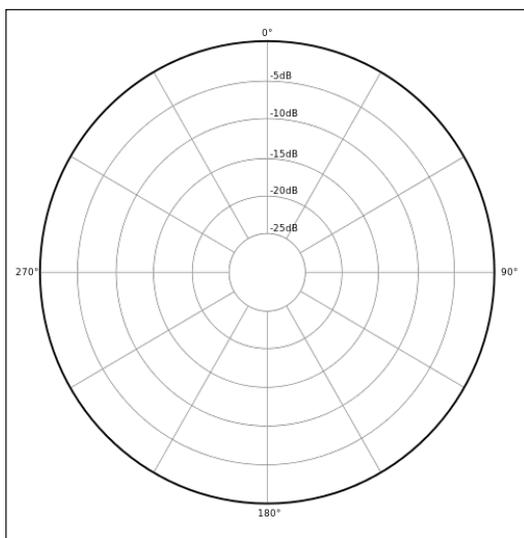
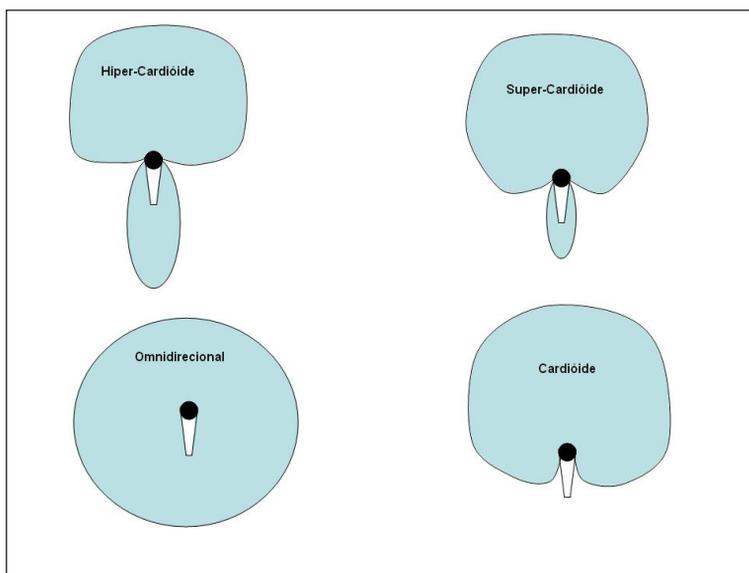


Diagrama Polar

Fonte: Wikimedia Commons



Tipos de Microfone

Fonte: Wikimedia Commons

Como podemos observar na Figura 4, cada diagrama polar caracteriza o tipo de microfone a partir do seu ângulo de captação. Por exemplo, os direcionais (cardioides, supercardioides e hipercardioides) são microfones cuja captação se dá sempre na parte frontal da cápsula, ou seja, na direção do ângulo de 0° do diagrama polar, com pequenos vazamentos em 180° nos super/hipercardioides. Os bidirecionais captam tanto pela parte da frente, quanto pela parte do fundo (0° e 180°) com o mesmo nível de captação, porém, nas laterais, não há captação, nem vazamentos. Por fim, os omnidirecionais, como o próprio nome diz, os sons são captados por todos os lados (*omne*, em latim, que dizer: tudo/todos/inteiro).

Quanto ao uso/aplicação, os microfones são classificados com base na combinação entre o tipo de cápsula (dinâmicos e condensadores) e o diagrama polar (direcionais, bidirecionais e omnidirecionais). Por exemplo, a captação em um ambiente ruidoso exige um microfone mais duro ou menos sensível para minimizar a ação dos ruídos, ou seja, um microfone dinâmico. Se nesta situação, a captação for feita levando em consideração apenas uma fonte sonora (um locutor ou um instrumento), utilizamos um microfone direcional/cardioide, cuja característica é captar em apenas uma direção.

Por outro lado, se a captação é realizada em um ambiente controlado, sem ruídos (num estúdio, por exemplo), o microfone mais indicado seria um condensador, por ser mais sensível e “macio”. Numa situação de gravação de um coro de vozes (mais de uma fonte sonora), por exemplo, o diagrama polar exigido seria do tipo omnidirecional. Portanto, a aplicação de cada microfone dependerá sempre da proposta da captação, sempre levará em conta o ambiente, a quantidade e o timbre de cada fonte sonora (microfones com cápsulas maiores são mais indicados para timbres graves, por exemplo).

Mesas e Periféricos

Essa etapa é considerada o coração do percurso do som. É o lugar onde os fluxos sonoros confluem e defluem através da mesa de som. Inicialmente, vamos saber qual o papel desempenhado por esse equipamento no encadeamento do som, que, resumidamente, pode ser entendido como uma simples questão de compreensão das funcionalidades do conjunto de “entradas” e “saídas” (*in/out*) em cada mesa. Isso acontece porque a principal função da mesa é concentrar os sons que entram no percurso do som via microfones, ou outra forma de captação através das entradas, e, em seguida, distribuir esses sons captados por diferentes caminhos como a etapa dos Gravadores e Suportes e a etapa final dos Amplificadores e Falantes, que desvia e dá continuidade ao percurso do som, respectivamente (observem na Figura 1, que a etapa dos Gravadores e Suportes é um desvio do percurso).

As mesas de som podem ser compreendidas mais facilmente, se entendermos as seções e elementos que as compõem. Em termos gerais, as mesas analógicas podem ser divididas em seção de entrada, seção de saída e controle geral. As entradas e saídas podem ser classificadas com base na função que elas exercem (*Line, Mic, Insert, Rec, Play, Tape In/Tape Out*, etc.), o tipo de conexão (XLR, RCA, TRS, TS) e o balanceamento (balanceado, não-balanceado). Assim, cada fonte sonora que é captada deve ser direcionada para uma entrada específica, por exemplo, o microfone dinâmico que mencionamos no tópico anterior deve ser conectado numa entrada MIC, XLR, balanceada para que seja preservada a qualidade da captação da fonte sonora (MACHADO, 2001; RATTON, 2005; McLEISH, 2001; ORTIZ & MARCHAMALO, 2005).

No caso das saídas, seguem as mesmas regras, porém a relação será com o equipamento que fará conexão com a mesa. Portanto, se o equipamento a ser conectado tiver uma entrada RCA e desbalanceada (um gravador, por exemplo), a saída da mesa deverá corresponder a esse equipamento, ou seja, uma saída *Tape Out*,

RCA e desbalanceada. Esse procedimento manterá as características do som, para que não ocorram problemas como a saturação do sinal, consequentemente a sua distorção. Para que isto seja feito de maneira organizada, as mesas de som possuem elementos que realizam diferentes operações, como o controle de volume e o envio do som para os equipamentos. Esses elementos estão dispostos uniformemente nos canais da mesa de som e são considerados fundamentais para o seu manuseio.

Dentre os principais elementos podemos destacar: os *Faders*, responsáveis pelo controle de volume no canal; o *Pan*, que define a estereofonia do som; o *Mute/Solo*, que silencia o canal ou o destaca dentre os demais; os *Equalizadores* com os quais realizamos ajustes de frequências; os *Auxiliares*, cujo papel é permitir a entrada e saída de sinal de áudio por um caminho alternativo; o *Ganho* (ou *Trim*), responsável pelo ajuste de volume extra, mas que deve ser utilizado com bastante cautela, pois é capaz de sensibilizar a cápsula dos microfones, e assim gerar microfônias. Alguns periféricos, por exemplo, fazem parte dessa etapa e estão associados à mesa através dos auxiliares, como os processadores de efeito.

Os periféricos são equipamentos que, como o nome já indica, têm um posicionamento periférico à mesa e realizam operações de modo a auxiliá-la em determinadas situações como a compressão da voz do cantor mencionada anteriormente. Eles são divididos em Processadores de Sinal e Processadores de Efeito.

Os primeiros são responsáveis pelos ajustes no sinal de áudio, ou seja, fazem correções no som que entra no percurso. Dentre os Processadores de Sinal mais usados temos os Compressores, responsáveis por dar uniformidade ao som, e desse modo, evitam os picos de distorção/saturação; os Equalizadores Gráficos, que fazem correções acústicas no ambiente; os *Expander/Gates*, que atuam como redutores de ruídos durante as gravações ou apresentações ao vivo (uma espécie de “filtro” programável); os Pré-amplificadores, que servem para “esquentar” o som antes de entrar na mesa de som (ou direto no gravador); e os *Crossovers*, que são periféricos de

característica peculiar, utilizados como divisor de frequências, e são posicionados, geralmente, na saída geral da mesa.

Os Processadores de efeitos são periféricos utilizados para recriar algumas representações acústicas como um ambiente reverberante, simulando, por exemplo, o som ambiente em uma celebração de uma missa numa igreja. Isso só pode ser realizado se gravarmos no referido espaço ou então se aplicarmos o efeito gerado por esse tipo de processador. Outros exemplos mais conhecidos são a “simulação de voz de robô” por meio de um efeito conhecido como Phase ou Flanger e a mudança de timbre (agudo para grave e vice-versa), utilizando um efeito chamado de Pitch.

Na prática, as funcionalidades dos elementos se relacionam de uma maneira encadeada, começando, por exemplo, com a voz de um cantor (fonte sonora) captada por um microfone dinâmico. Ela entra na mesa de som pela entrada MIC, que é balanceada e do tipo XLR, e o seu volume é controlado pelo Fader. Seu posicionamento será centralizado (nem para esquerda, nem para a direita), conforme é visualizado no PAN do canal e o timbre da voz ajustado pelos equalizadores. Através dos auxiliares pode ser adicionado um efeito do tipo Reverb, que simula um prolongamento do som, ou um Delay, criando uma repetição dessa voz (DO VALLE, 2009; HENRIQUES, 2008).

Amplificadores e Falantes

Essa etapa final do percurso do som é responsável pela transdução do som em seu formato elétrico para o acústico, retomando seu estado original. Essa etapa é reversa à do Microfone. Ao deixar a etapa das Mesa de Som e Periféricos por meio da saída estéreo (L/R), o som segue o percurso passando pelo *Crossover* que tem o papel de fazer a distribuição das frequências, que são enviadas para os respectivos amplificadores e, por conseguinte, para os falantes correspondentes. Mas, afinal, qual a função do amplificador?

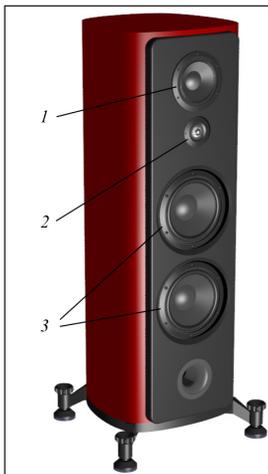
Também conhecidos como “potência”, os amplificadores servem para elevar a tensão da corrente elétrica que sai da mesa de som. Com isso é possível ampliar o alcance do som, como também, melhorar a sua qualidade percebida, em alguns casos, por sua definição sonora.

Para que os amplificadores desempenhem melhor sua função, eles são divididos em classes com base em duas características: seu rendimento e sua qualidade. O rendimento do amplificador está relacionado à energia utilizada para o deslocamento das frequências no ambiente; a qualidade está relacionada à definição das frequências. O amplificador do tipo Classe “H” é recomendado às frequências graves, portanto o seu rendimento é maior que a qualidade; o tipo Classe “AB” é dedicado às frequências médias, com rendimento equivalente à qualidade; e, por fim, o tipo Classe “A”, que é muito utilizado para as frequências agudas as quais necessitam de menor energia para seu deslocamento (comprimento menor), assim o rendimento é menor que a qualidade.

Depois dessa etapa de separação dos diferentes timbres sonoros pelo crossover (conhecido também como divisor de frequências), cada amplificador será responsável por “empurrar” sua respectiva frequência no ambiente, combinando sempre o rendimento e a qualidade (MOSCAL, 2001; MACHADO, 2001; RATTON, 2005). Mas para realizar essa propagação no ambiente, os amplificadores necessitam de um equipamento que favoreça esse procedimento: os falantes. Já mencionamos que os falantes realizam a tarefa inversa do microfone, ou seja, transformar a energia elétrica que transitou todo o percurso do som até este ponto, em energia acústica, devolvendo-a ao ambiente.

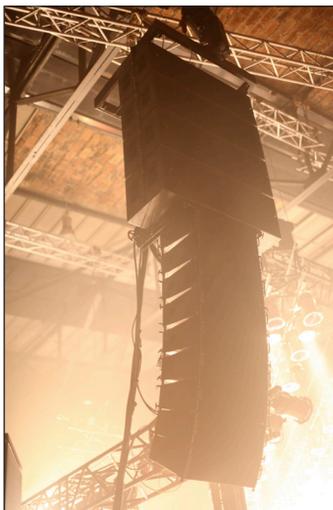
Por isso, os falantes são transdutores, assim como os microfones. Esses equipamentos de propagação do som também seguem uma lógica de correspondência entre o tipo de falante e a faixa de frequência que será propagada. Dentro do Percurso do Som, os falantes são posicionados após os amplificadores, geralmente compondo as caixas de som. Para as frequências sub-graves e graves, temos os falantes *sub-woofer* e *woofer*, respectivamente; as

frequências médias são propagadas pela combinação do *driver* e da corneta; e as frequências agudas são propagadas pelo *tweeter*.



Caixa Full Range

Fonte: WikiMedia Commons



Line Array

Fonte: WikiMedia Commons

Esses falantes são montados em estruturas conhecidas como caixas de som e possuem diferentes configurações. Com base da composição dos falantes nelas é definida a sua aplicabilidade e disposição dentro do sistema. Por exemplo, as caixas de retorno (ou monitores de palco) são um tipo de caixa *Full Range* (Fig. 5), ou seja, precisam propagar diferentes faixas de frequências (graves, médios e agudos, através dos *woofers*, cornetas+*drives* e *tweeter*, respectivamente) e ficam dispostas geralmente no palco para orientar os músicos. Os monitores de referências também têm essa configuração, porém servem de orientação para os técnicos de som que estão trabalhando em estúdio.

Os conhecidos P.A (*Public Address*) são os conjuntos de caixas que compõem um sistema de som para ser “endereçoado ao público” em um evento ao vivo, por exemplo. Nesse caso, podemos ter combinações destas caixas com diferentes falantes ou, atualmente, todos os falantes reunidos em uma caixa do tipo *Full Range*, porém controladas por um processador de sinal para dar direcionamento às propagações pelos falantes. Esse sistema é conhecido como *Line Array* (Figura 6) e as caixas ficam sobrepostas verticalmente em colunas ao lado dos palcos.

Esse é o fim do Percurso do Som, se considerarmos um fluxo contínuo que vai da fonte sonora (neste caso, a voz produzida na etapa do Aparelho Fonador), passa pelos Microfones, segue para a Mesa de Som, que pode se valer dos processamentos dos Periféricos, para depois chegar aos Amplificadores e Falantes, e, por fim, atinge o Aparelho Auditivo. Em outras palavras, segue um caminho que vai direto do emissor ao receptor, sem sofrer desvios. Mas, e se fosse necessário armazenar este som para ouvi-lo *a posteriori*? Para realizar essa tarefa, são utilizados diferentes gravadores com os seus respectivos suportes de gravação.

Gravadores e Suportes

Durante o caminho entre a fonte sonora e a audição, pode ser necessário o registro do som e, para isso, ele é desviado na etapa da Mesa de Som e Periféricos para a etapa dos Gravadores e

Suportes. A função de armazenar o som para uma futura audição (ou manipulação) é feita pelos gravadores. A ideia de “gravar o som” é fruto de uma demanda da área médica, conhecida hoje como Psiquiatria, que necessitava de um invento para registrar as sessões realizadas com os pacientes para depois serem analisadas com mais cautela.

O primeiro dispositivo a realizar esse feito foi chamado de fonógrafo, cujo inventor, Thomas Edison, também foi responsável por outros brilhantes inventos como o kinetoscópio, que permitiu o nascimento do cinema, e o gramofone, que deu origem ao mercado fonográfico em todo o mundo. Tal “magia” de captura e armazenamento do som só foi possível a partir do final do século XIX, por volta de 1877, quando temos os registros das primeiras experiências como estes artefatos (COSTA, 2009; STRAUBHAAR & LaROSE, 2004).

Inicialmente, esses registros sonoros eram feitos em cilindros revestidos de cera, que eram girados para captar as vibrações do som que vinha de um funil e passava por uma fina agulha em contato com a superfície do cilindro. Portanto o som era literalmente gravado em formato analógico, ou seja, aquilo que estava sendo “falado” no funil era análogo ao que estava sendo gravado no cilindro. Depois de sofrerem uma grande evolução desde então, os gravadores podem ser classificados hoje, basicamente, por duas formas: quanto a sua tecnologia de gravação (analógica ou digital) e quanto à quantidade de canais (mono/estéreo ou multipista/*multitrack*).

Nos gravadores analógicos, a tecnologia baseia-se no eletromagnetismo, ou seja, na sua maioria, usam suportes em fita magnética. Temos como exemplos mais recentes, o disco de vinil, a fita cassete, os gravadores de rolo e algumas fitas de vídeo, como Super 8 e SVHS que serviram, durante algum tempo, como suporte para gravações de áudio. Os gravadores digitais têm como principal tecnologia a utilização de inscrições em *laser* nos suportes óticos para o registro de som em formato de código binário (dígitos). Os principais exemplos de gravadores digitais são os gravadores de

CD (*Compact Disc*), os gravadores DATs (*Digital Audio Tape*), os gravadores MDs, os gravadores ADAT (*Alesis Digital Audio Tape*), os gravadores HD (*Hard Disc*), os gravadores de DVD e *Blu-ray* (mais voltados ao audiovisual).

Nos gravadores mono/estéreo, o número de canais é restrito a, no máximo, dois: esquerdo e direito (L/R). Geralmente esses gravadores são utilizados para armazenar os produtos finalizados, que podem, então, ser transportados para execução e transmissão numa rádio, por exemplo. Os gravadores do tipo *tape deck* e os gravadores de 7 ½ polegadas (muito utilizados em masterização/finalização de fonogramas) são alguns exemplares analógicos desse tipo de gravador mono/estéreo. Os gravadores multipista (ou *multitrack*), como o próprio nome indica, têm mais de dois canais e são empregados tanto no processo de gravação, quanto na mixagem, pois permitem a manipulação de diversos canais ao mesmo tempo. Os exemplares analógicos mais comuns são os gravadores de rolo de 1" ou 2" polegadas que permitem a gravação de até 24 canais em cada rolo e o pioneiro gravador digital ADAT, que grava até 8 canais por equipamento (é possível fazer junções entre eles para aumentar o número de canais numa gravação).

No caso dos suportes, para cada tipo de gravador, existe um suporte específico que serve para armazenar o som gravado, seja para a finalidade de finalização (fitas cassete, rolos de 7 ½ polegadas, fitas DAT, MD, CD, etc.), seja para a mixagem de um grande número de canais (fitas de 1" e 2" polegadas, HD, Fitas SVHS, Fitas Super 8, etc.). Os modelos e marcas destes equipamentos são variados e os mais conhecidos são os das marcas Tascam, Sony, Alesis, Fostex, Nagra, cada qual com sua característica e finalidade a depender do tipo de gravação que será realizada. Por exemplo: para gravar o som direto de um filme ou um vídeo, pode-se utilizar um gravador Tascam estéreo, tendo como suporte uma fita DAT; ou um gravador Nagra multipista (quatro canais) com suporte de rolo de fita magnética.

Atualmente, podemos encontrar esses elementos da etapa dos gravadores e suportes reunidos em um só sistema digital conhecido como *workstation*. Ele é composto, na sua maioria, por um computador e alguns *hardwares/software*s que realizam os procedimentos de gravação, edição e mixagem em um só lugar (por exemplo, ProTools, Soundforge, Audacity, etc.). Tais sistemas disponibilizam uma grande quantidade de simuladores de mesas de som e periféricos, conhecidos como *plug-ins*. No entanto existe ainda uma necessidade de conversão dos sinais de áudio analógicos em sinais digitais, capturados, por exemplo, pelos microfones. Isso é feito por intermédio de placas de som e interfaces de áudio com conexões USB ou *Fireware* que garantem a qualidade de transmissão/conversão digital entre os equipamentos (HENRIQUES, 2008; RATTON, 2009; McLEISH, 2001).

Aplicando o Conceito

Neste último tópico, iremos apresentar um relato feito por alunos da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), do Campus XIV, em Conceição do Coité, durante uma atividade de extensão denominada Doutores do Som. A atividade previa a visita a uma rádio comunitária em que era aplicado um formulário para detectar os problemas relacionados ao som naquele ambiente. Para isso, os alunos utilizaram o conceito do Percurso do Som como base teórica para realizar a “anamnese”, e depois a análise das informações obtidas durante a visita para obter um “diagnóstico”. Por fim, foi entregue um relatório apontando os problemas encontrados com sugestão de possíveis “remédios” ou ajustes para a melhoria na qualidade do som produzido naquele ambiente. A intenção da divulgação desse relatório é apresentar uma possibilidade de aplicação concreta do conceito estudado por meio de uma experiência na prática.

Relatório de Visita:

No dia 14 de abril de 2014, sob coordenação do professor Macello Medeiros, a equipe do Projeto SOS SOM composta pelos estudantes Antonio Adatao, Izaque Lucas, Leonardo Costa, Márcia Oliveira e Marcone Reis, denominados Doutores do Som saíram do Campus XIV da UNEB de Conceição do Coité, com destino à Rádio Comunitária Barreiros FM, localizada no Distrito de Barreiro, município de Riachão do Jacuípe a 252 km da capital baiana. O projeto visou formar uma equipe capaz de realizar diagnósticos com base no percurso do som em ambientes de produção sonora.

A visita à rádio foi acompanhada pelo ex-diretor Diego Sandes, que apresentou os atuais gestores e colaboradores da rádio, Daniel Carneiro, Diretor; Leandro Magno, Locutor; Elimário Santana, Locutor; Adriano Junior, Repórter; Gilvani Maia, Locutora; Dionísio Amâncio, Repórter; Hélio Queiroz, Repórter; Everaldo Pinheiro, Repórter. Os mesmos relataram as seguintes queixas em relação ao seu ambiente de trabalho. Sendo elas de natureza humana e técnica.

De natureza humana, destacou-se a falta de qualificação profissional dos integrantes da rádio, problemas relacionados à regularização da rádio e ainda outros com a parte financeira. E nas queixas de natureza técnica foi observado que o ambiente sonoro apresenta características não recomendáveis para a prática da atividade exercida. O ambiente é composto por paredes lisas, mesas de madeira, piso liso, janela de vidro, portas de madeira, teto de PVC, desse modo o ambiente se caracteriza como vivo, ocorrendo assim reverberação e ruídos provocados por falta de isolamento acústico.

Como forma de remediar os problemas decorrentes da falta de tratamento acústico, sugerimos que sejam utilizados tapetes, sobretudo na área dos microfones, como forma de absorver os ruídos do ambiente, assim como as paredes que poderiam ser revestidas com cortinas, principalmente por traz do locutor. A utilização de puffs e sofá que possam absorver mais os sons do ambiente. No caso dos ruídos, o ideal seria fechar a janela, utilizando gesso acartonado, utilização de condicionadores de ar (substituindo o atual ventilador) e a substituição das portas por uma estrutura de “porta dupla”.

Microfones:

As aparelhagens são, na grande maioria, improvisadas, possuindo três microfones, sendo dois dinâmicos cardioídes e um condensador omnidirecional. Aplicados essencialmente à locução, os microfones atendem ao desejável para determinada função.

Mesas e Periféricos:

Possuem duas mesas, (Boebringer modelo ENYX 12020, Oneal Áudio OMX-8). Como características, identificamos na mesa Boebringer, 2 entradas Balanceadas XLR, 8 Entradas TS. Quanto as saídas identificamos 6 saídas desbalanceadas TS, totalizando 10 canais. Possuem equalizador Tonal e um processador de efeito e já embutido um phantom power + 48 V, tudo isso proporcionando uma melhor qualidade tanto da voz, pois permite a utilização de efeitos, quanto em recriar ambientes. Quanto à mesa Oneal Áudio OMX-8 identificamos 8 entradas desbalanceadas Ts. Equalizador Tonal, e 8 entradas Line TS. Existem conexões diretamente ligadas aos microfones e entre as mesas, interligados ao software e transmissão via WEB. De acordo a proposta de utilização as mesas atendem à necessidade da rádio.

Amplificadores e Falantes:

Falta ao local a utilização de amplificadores o que pode acarretar perda de qualidade na transmissão, outro ponto observado pela equipe foi o uso da impedância como forma de retorno, estes são pontos que podem ser solucionados através da compra de um amplificador, que dará uma qualidade melhor aos falantes possibilitando assim aos retornos uma qualidade audível melhor.

Os falantes da Barreiros FM, são duas unidades compostas por Drivers, Woofer, SubWoofer. Devido ao desgaste dos falantes pela ação do tempo, seu desempenho sofreu perda considerável de qualidade. Sugerimos que seja efetuada a aquisição de novos equipamentos para a garantia de retorno satisfatório ao locutor/operador.

Gravadores e Suportes:

A rádio possui dois tipos de gravadores, o portátil, e o telefone dos membros da associação. São utilizados os Softwares Audacity, SoundForge e Vegas para edição e mixagem do áudio. O Hardware atende de maneira razoável, de modo que sugerimos apenas a aquisição de outro microcomputador como suporte e garantia de funcionamento em situação de falha emergencial. Então concluímos que a Rádio Barreiros FM, por ser uma rádio em processo de regularização junto ao ministério das comunicações, precisa de algumas modificações no quesito do tratamento acústico, pois o ambiente influencia muito na prática desta atividade, e a aquisição de novos equipamentos para possibilitar uma melhor qualidade no áudio. (Equipe “Doutores do Som” Uneb/2013).

Portanto, é possível concluir que ao utilizar o conceito do Percurso do Som durante a atividade proposta, os alunos puderam constatar numa aplicação prática a sua validade e compreender melhor o fluxo do som numa produção musical, seja qual for a sua finalidade.

Referências

CÉSAR, Cyro. *Como falar no rádio: prática de locução AM e FM*. São Paulo: Summus, 2009.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DAMÁLIO, Wladnei. *Áudio conceitos e aplicações*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2010.

DO VALLE, Sólon. *Manual prático de acústica*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2009.

DO VALLE, Sólon. *Microfones*. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2001.

FARJOUN, Daniel. *Mix: o poder da mixagem*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2009.

FERRARETO, Luiz Athur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Dora Luzzato, 2007.

HENRIQUES, Fábio. *Guia de mixagem v. 1 e 2*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2008.

HOLMAN, Tomlinson. *Sound for film and television*. Burlington: Focal Press, 2010.

MACHADO, André Campos et al. *Sound forge 8.0 – computação musical gravação ao vivo, restauração de sons de lps e masterização áudio digital*. São Paulo:Érica, 2005.

MACHADO, Renato Muchon. *Som ao vivo – conceitos e aplicações básicas em sonorização*. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2001.

McLEISH, Robert. *Produção de rádio: um guia abrangente de produção radiofônica*. Traduzido por Mauro Silva. São Paulo: Summus, 2001.

MOSCAL, Tony. *Sound-Check: o básico de som e sistemas de sonorização*. Traduzido por Joel Brito. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2001.

ORTIZ, Miguel Ángel; MARCHAMALO, Jesús. *Técnicas de comunicação pelo rádio: a prática radiofônica*. Traduzido por Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2005.

RATTON, Miguel. *Fundamentos do audio*. Rio de Janeiro: Music-Center, 2005.

RATTON, Miguel. *Guia completo para soundforge 8*. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2009.

RODRIGUEZ, Angel. *Dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1999.

SILVA, Pérides. *Acústica arquitetônica e condicionamento de ar*. Belo Horizonte: Edtal, 2002.

STRAUBHAAR, Joseph; LaROSE, Robert. *Comunicação, mídia e tecnologia*. Traduzido por José Antonio Lacerda Duarte. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

Polifonias da música popular massiva: a afrociberdelia de mangues, caranguejos, geografias e guitarras

Armando Castro
Tatiana Rodrigues Lima

“Afrociberdelia de África, o ponto de fusão do maracatu, da cibernética e da psicodelia. Afrociberdelia é um comportamento, é um estado de espírito, é uma ficção, é a continuação de Da Lama ao Caos (primeiro álbum). Afrociberdelia é tudo isso. Que mais? É o nosso novo disco”.

Chico Science

“A fome é, conforme tantas vezes tenho afirmado, a expressão biológica de males sociológicos”.

Josué de Castro

Na obra *Guernica*, o artista espanhol Pablo Picasso registra, principalmente, um protesto contra a guerra civil espanhola e a ditadura franquista, que, entre outros feitos, arruinou *Guernica*, sua aldeia natal, em abril de 1937 (PRESTON, 2011). Aos desavisados, mais uma obra de um artista criativo, excêntrico e europeu. Aos que se debruçam sobre o tema mais detidamente, um artista e obra exercendo a sua função social, retratando os horrores e a barbárie da guerra, da destruição, procurando fomentar o repúdio a um ato desumano, violento e tirano. Passível a inferências e interpretações subjetivas, não se descarta, contudo, nessa obra de arte, a presença

de elementos simbólicos que evocam a violência ao vilarejo, mas, também, a esperança, a inocência e a possibilidade de recomeço.

Tendo como ponto de partida esse breve e único exemplo – a história da arte registra milhares deles –, é possível afirmar que uma obra de arte, em qualquer formato ou linguagem, registra – explícita ou implicitamente – um conjunto significativo de informações, e, não raro, muitas delas são incompreendidas ou completamente ignoradas. Diversos motivos, argumentos e justificativas poderiam dar conta de tal questão e somente uma investigação minuciosa, caso a caso, é que poderia apresentar diagnósticos mais conclusivos sobre essas ausências e incompletudes. O fato é que a experiência e recepção da obra artística pode locupletar-se de mais assuntos, mergulhos – epistemológicos, inclusive – e conceitos, reduzindo a superficialidade ofertada por inúmeros rótulos genéricos, essencialistas e, quase sempre, reducionistas.

O que afirmar, então, de vanguardas e movimentos artísticos complexos e diretamente influenciados por um ambiente tecnológico do pós-guerra, como a música eletroacústica, a música concreta e o nosso próprio movimento tropicalista? Seria este último apenas um movimento musical? É evidente que não, embora parte significativa da população brasileira assim o compreenda. E de movimentos musicais ambientados na telemática dos últimos vinte/trinta anos, como a arte sonora e o *manguebeat*, o que sabemos efetivamente?

O que pensar da pluralidade de temas, influências e correntes que afloraram (e ainda afloram) das obras de artistas que protagonizaram esses fenômenos no século XX, o que procuramos compreender, se, quase sempre, a recepção é meramente casual, fugaz, concomitante a outros movimentos do cotidiano e, principalmente, se ainda não encontramos, largamente, tais sentidos e fenômenos dispostos nos contextos educacionais de base?

O que dizer da polifonia pulsante e presente nas obras, álbuns e performances que alinham e aguçam propostas estéticas, sensoriais, mas também de discursos acerca da condição humana,

da economia política, dos desafios da experiência coletiva em um nordeste urbano e estratificado socialmente? Nesse contexto, seria o *manguebeat* apenas um gênero produzido por meio dos encontros sonoros e timbrísticos arregimentados sob a base percussiva do maracatu e da cultura popular?

Neste breve estudo, abordaremos a polifonia¹ não apenas em seu sentido exato – aquele dos fenômenos físicos –, mas, acima de tudo, pelas potencialidades metafóricas do termo e sua aplicabilidade, interdisciplinar, ao fenômeno musical. Assim, polifonia estará relacionada à pluralidade de sons e também às suas possibilidades relacionais com as correntes da Geografia crítica, da Comunicação e da Musicologia, com base no movimento musical recifense, nordestino e brasileiro, denominado *manguebeat*.

O *manguebeat* entre a cena local e o gênero cultural

Na primeira metade da década de 1990, uma nova geração de músicos pernambucanos, apresentada sob o rótulo de *manguebeat*, ganhava visibilidade para além dos palcos da cidade do Recife. O estopim foi o lançamento, em 1994, dos primeiros álbuns das bandas Chico Science & Nação Zumbi (*Da lama ao caos*) e Mundo Livre S/A. (*Samba esquema noise*), concomitante à realização de *shows* dos grupos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras capitais do Brasil, às inserções de imagens na mídia e à participação das bandas em festivais nos Estados Unidos e na Europa.

Com uma proposta que tensionava as lógicas comerciais e criativas da produção musical, os grupos pernambucanos acrescentavam também novas matrizes ao leque de sonoridades agenciadas no chamado BRock – gênero até então estabilizado em um discurso linguístico que fazia referência a questões locais,

1 Em música, a polifonia é a capacidade de alguns instrumentos emitirem, simultaneamente, uma pluralidade de sons, vozes ou melodias distintas.

porém sem uma presença marcante dos índices de nacionalidade na configuração sonora e bastante vinculado a técnicas do *rock* norte-americano e britânico.

Na esteira de Chico Science & Nação Zumbi e do Mundo Livre S/A, diversos grupos e jovens artistas pernambucanos projetaram-se para além do *underground*² recifense. Alguns desses grupos tiveram trajetória meteórica. Outros, a exemplo dos conjuntos Mestre Ambrósio, Cascabulho, Faces do Subúrbio, Cordel do Fogo Encantado e Mombojó, e dos músicos Otto (ex-MLSA³) e Silvério Pessoa (ex-Cascabulho), para citar alguns, garantiram seus espaços no cenário nacional⁴, levando adiante o gesto de se valer dos dispositivos e estratégias usuais da indústria cultural para produzir um discurso de rasura aos estereótipos e às fórmulas estabelecidas.

A trilha aberta pelas duas bandas não foi percorrida apenas por músicos da sua geração. O *manguebeat* trouxe também à audibilidade e visibilidade midiáticas expressões até então circunscritas à redoma do chamado folclore. Nomes como o da cirandeira Lia de Itamaracá, do mestre de maracatu Salustiano, dos emboladores Caju e Castanha,

-
- 2 A música *underground* volta-se para um segmento específico de ouvintes, por isso a instância da produção (autores-músicos) relaciona-se de maneira mais direta com a instância do consumo (o público). Para Cardoso Filho e Janotti Jr., “um produto *underground* é quase sempre definido como ‘obra autêntica’, ‘longe do esquemão’, ‘produto não comercial’. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc.” (2006, mimeo). Por estar fora da grande indústria no momento de sua produção, essa parcela da música dispõe de certa liberdade para *tensionar* os limites das convenções musicais vigentes. Os produtores estão menos sujeitos à pressão de gravadoras ou selos quanto ao cumprimento de fórmulas já testadas e aprovadas pelo público.
 - 3 Os autores adotam as abreviações MLSA para Mundo Livre S/A e CSNZ para Chico Science e Nação Zumbi em alguns momentos deste texto a fim de dar fluidez à leitura.
 - 4 O grupo Cascabulho vem fazendo *shows* com frequência nos EUA, Europa e Canadá. Otto, Silvério e o Cordel do Fogo Encantado também excursionam no exterior.

de Selma do Coco, dentre outros, emergiram do terreno do que se convencionou chamar de “música de raiz”, chegaram ao suporte CD e fizeram apresentações em palcos nacionais e do exterior. E mais: a moda, o cinema, a literatura, as artes gráficas e outras formas de expressão dos produtores recifenses ganharam visibilidade e espaço em mercados mais amplos de trocas materiais e simbólicas.

Outro fato simultâneo à emergência do *manguebeat*, e que movimentou o mercado da música no segmento juvenil, foi implantação da MTV no Brasil. Inaugurada em 1990, com transmissão para o Rio e São Paulo, a MTV expandia seu sinal para outras capitais, ao mesmo tempo em que abria espaço para os produtos nacionais. A emissora levou a música do Recife ao conhecimento do público jovem antes mesmo que as bandas chegassem ao suporte CD.

Em seguida, os jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo, e também as revistas musicais, enviaram jornalistas a Recife para cobrir a primeira edição do festival Abril Pro Rock, que tinha como atrações as duas bandas citadas e outros grupos da cena local. Dois meses depois, a Sony contratou Chico Science & Nação Zumbi para o selo Chaos e o Mundo Livre S/A assinou contrato com o selo independente Banguela Records, criado pelo produtor e crítico musical Carlos Eduardo Miranda e por músicos da banda Titãs.

Da perspectiva da Sony, produções distintas como o *manguebeat* de Chico Science & Nação Zumbi; o *pop rock* do Skank e Jota Quest; o *rap* carioca do Planet Hemp e Gabriel O Pensador; o *reggae pop* do Cidade Negra – todos lançados em 1994 pelo selo Chaos – estavam iguados em termos promocionais e mercadológicos como um tipo de produto que podia ser classificado como *pop rock* – urbano, dançante, feito por jovens, musicalmente próximo a modelos bem-sucedidos nos mercados dos EUA e Europa. Enfim, eram produtos passíveis de atingir um patamar de vendas satisfatório entre consumidores jovens, de uma forma geral.

Por outro lado, a inclusão do Mundo Livre S/A no *cast* do selo Banguela sugere uma classificação da banda como produto destinado

a uma parcela mais reduzida dos jovens – um segmento que busca produções alternativas ao *mainstream*⁵; um nicho de ouvintes abertos ao ruído, à dissonância e mais interessados na atitude ideológica e musical contestatória que nas harmonias palatáveis.

As classificações dos lojistas variaram entre a inclusão das duas bandas estudadas na prateleira de *pop rock*, nas grandes cadeias; a exposição dos álbuns em seções com o nome do estado de Pernambuco, em lojas menores, e a classificação como *world music* ou *brazilian music*, no exterior.

Os críticos, da imprensa especializada e da academia, usaram a palavra *manguebeat* como rótulo genérico. Chegaram a (literalmente) generalizar as peculiaridades sonoras de Chico Science & Nação Zumbi, como o uso de matrizes da cultura popular não midiaticizada (maracatu, coco, embolada etc.), como uma regra aplicável ao *manguebeat* como um todo.

Ao se comparar o álbum de Chico Science & Nação Zumbi com o do Mundo Livre S/A, percebe-se que esta segunda banda quase não mobilizava matrizes da música dita “folclórica” no CD de estreia, o que permite entender que o *manguebeat* não constitui um gênero musical com regras técnicas e formais rígidas. A materialização sonora das duas bandas aponta para o fato de que o rótulo *manguebeat* está mais próximo da ideia de gênero cultural, originado em uma cena

5 O *mainstream* é definido como “fluxo principal”. Nessa parcela da música popular massiva, que abriga os líderes de vendas de gêneros como, para ficar no universo da música brasileira, o sertanejo, o pagode, a axé-music etc., a produção é comumente realizada em estúdios pertencentes às *majors* (ou contratados por elas), com mão de obra técnica de produtores e outros profissionais remunerados por essas empresas e acompanhada passo a passo por seus executivos de confiança. No subgrupo da música *mainstream*, a instância da produção (autores/artistas) fica bastante atrelada às determinações do aparato humano e material das *majors* e relaciona-se, de forma indireta, com a instância do consumo. Um artista ou grupo musical consumido massivamente, cujos CDs e DVDs são vendidos aos milhares, tem uma expectativa de público tão vasta que dados sobre as preferências musicais, opções políticas, estrato social, faixa etária etc. dos ouvintes só são viáveis em termos estatísticos.

– um tipo de associação que engloba tanto a partilha de referências quanto a autonomia expressiva, tanto a “fertilização mútua” quanto a “diferenciação estilística”, conforme Straw (1997).

Observa-se em *Samba esquema noise*, do MLSA, uma tendência ao discurso niilista de descrença na humanidade e de ironia diante da inevitável hegemonia do modelo ético capitalista – atitude bastante próxima dos traços ideológicos do *punk rock*. A banda adota o tom irônico para fazer crítica social e denunciar os valores aos quais se opõe ideologicamente, mas sem apresentar uma possibilidade de reversão do quadro. Para os personagens configurados nas canções, a única saída é estar do lado de onde “saem das balas” e ter “grana”, como na canção *Livre iniciativa*; explorar o próximo sem pudores antes de ser surpreendido pela morte (como na faixa-título *Samba esquema noise*), conformar-se com a própria condição social (como em *A bola do jogo*). A faixa de abertura, *Manguebit*, fala da disseminação musical, mas termina com uma questão no ar: “Qual é a música?”. Nem no plano afetivo, individual, há um alento: embora algumas situações de conjunção tragam distensão à audição, como em *Musa da Ilha Grande*, *Mulher com w* e o *Rapaz do b... preto*, ao final dessas canções não há uma conjunção plena, o que reforça o teor crítico e pouco esperançoso do discurso da banda.

Em *Da lama ao caos*, a afirmação da identidade e a valorização das heranças africanas, que marcam algumas das vertentes da *black music* presentes na esfera sonora, retornam no movimento de trazer um pouco da fertilidade do mangue e da força dos heróis evocados na faixa de abertura, *Monólogo ao pé do ouvido* (Lampião, Zapata, Sandino, Antonio Conselheiro, Zumbi e os Panteras Negras). Apesar do diagnóstico sobre a situação de desigualdade e injustiça social (em canções como *Banditismo por uma questão de classe*, *A cidade e Rios, pontes e overdrives*), os sujeitos configurados nas canções seguintes, como os jovens de *A praia* e o “maioral” de *Samba Makossa*, usam sua ginga para envenenar a embolada, o samba e o maracatu; desorganizam o estabelecido para organizar algo que lhes é favorável (como na letra de *Da lama ao caos*) e lucram com o paradoxo (como em *Computadores fazem arte*).

No que tange à plástica sonora, ambas as bandas configuram suas canções na hibridação de matrizes musicais, associando marcas locais (da música brasileira e regional) a gêneros do mundo *pop*, mas diferenciam-se nas matrizes escolhidas. Enquanto *Da Lama ao caos* mobiliza muitas expressões da tradição popular não midiaticizada do Brasil, como maracatu, coco de embolada, pastoril profano, ciranda, entre outras, *Samba esquema noise* traz células de maracatu em apenas uma faixa (*O rapaz do b... preto*), porém executadas pelo baixo e bateria de forma mais acelerada que o andamento tradicional. No álbum do Mundo Livre S/A, as marcas locais estão relacionadas aos instrumentos e à dicção do samba urbano. Ouvem-se, por exemplo, pandeiro, tamborim e cavaquinho, e variações do samba que vão do breque e do partido alto ao samba-soul e samba-rock.

Por caminhos diferentes – privilegiando a dicção regional rural não midiaticizada, no caso do *Da lama ao caos*, e a dicção urbana midiaticizada, em *Samba esquema noise* – ambas as bandas convergem em direção ao uso de marcas nacionais/locais. A forte presença de tais marcas na configuração plástica do *manguebeat* tem relação com o contexto da música jovem brasileira da década de 1990, porque, durante o *boom* do BRock (1980), havia certa “ressaca” gerada pela apropriação dos signos indicadores de nacionalidade pelo regime militar. Pelo fato de o rock acionar valores ideológicos contestatórios, a ausência de marcas locais na sonoridade da maioria dos grupos dos anos 1980 era uma atitude coerente, na época: opunha-se ao uso político dessas marcas pelo discurso nacionalista autoritário.

A volta dos elementos locais à música jovem, na década de 1990, representava tanto uma superação do “trauma” provocado pelo governo militar e a consequente ressignificação do nacional, quanto uma sintonia com o movimento mundial de globalização – em que outras expressões marginais aos centros de produção e difusão também tiveram maior visibilidade e audibilidade.

O uso de *sampler* e de timbres eletrônicos é uma opção comum às bandas, a qual as conecta com os processos de produção usuais na música popular massiva global e contemporânea. O

mesmo ocorre com a presença de instrumentos eletrificados. Em ambos os álbuns, a guitarra e o baixo quase sempre assumem papéis ligados à configuração de matrizes do *rock* ou da *black music*. Em um plano macro, o *rock* e outros gêneros midiaticizados ligados à diáspora africana perpassam os dois álbuns e, em um plano micro, há diferenciações baseadas nos gêneros e subgêneros mais constantes em cada um dos álbuns.

No leque de gêneros musicais urbanos e “folclóricos”, nacionais e globais compartilhados pelas bandas em seus *crossovers*⁶, estão sonoridades associadas a valores ideológicos e plásticos ligados à ideia de autenticidade: os *rocks* brasileiro, britânico e norte-americano, gêneros associados à rebeldia, contestação e crítica; os gêneros pós-coloniais, como o samba urbano brasileiro, o *african pop*, o *reggae* e o *ska* caribenhos, por se afirmarem em lugares de exclusão econômica, social e cultural; o *rap* e outras vertentes da *black music* norte-americana, por incluírem, no seu ideário, a afirmação dos direitos civis dos afro-americanos. O agenciamento das tradições não midiaticizadas pernambucanas aciona também valores relacionados à resistência e à autenticidade.

Isso permite inferir que as bandas CSNZ e MLSA confluem no sentido de estabelecer um cânone diferenciado, no qual a cena manguê se inclui e elege como pares expressões ligadas a contextos e discursos periféricos, mas cosmopolitas, e também expressões antes não midiaticizadas, que passam a ser introduzidas pelas bandas num contexto cosmopolita (como as expressões ligadas ao dito folclore). As duas bandas inserem-se no que Angela Prysthon (2004) define como cosmopolitismo periférico, um fluxo em direção a “outros” centros: polos descentrados em relação aos modelos hegemônicos do *mainstream*, mas que são pontos de convergência e ligação das redes *underground*.

6 Na música *pop*, aplica-se o termo *crossover* para designar a mobilização de gêneros musicais distintos numa mesma composição.

A polifonia afrociberdélica e sua ligação com a geografia crítica

Na versão mais conhecida do release-manifesto *Caranguejos com cérebro*, publicada no encarte do CD *Da lama ao caos*, do CSNZ⁷, a afinidade ideológica entre produtores e consumidores do *manguebeat*, marcante na música *underground*, se confirma. De forma geral, o texto defende o fomento de condições propícias à produção musical e de outras linguagens artísticas (como artes gráficas, cinema e vídeo, artes plásticas etc.), mas a maioria de suas linhas é dedicada a questões locais – principalmente ao meio ambiente⁸ e ao contexto histórico e contemporâneo do Recife, revelando as posições ideológicas do grupo.

Ordenado por meio de subtítulos, o manifesto começa delimitando os sentidos do termo mangue, como anunciado na seção intitulada “Mangue – o conceito”, em que o estilo de narração remete a um verbete de dicionário ou a uma descrição científica:

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

7 A primeira versão foi distribuída à imprensa e a gravadoras, entre 1991 e 1992, em um *press-kit* que incluía outros materiais de divulgação. Escrito por Fred Zero Quatro, o texto trazia ilustrações feitas em computador por Helder Aragão, o DJ Dolores (TELES, 2000. p.255). A versão que aparece no encarte do CD *Da lama ao caos* traz algumas modificações e é a adotada pelos autores por se tratar da versão mais recente do manifesto, uma vez que o álbum foi lançado em 1994.

8 Nesse caso, meio ambiente refere-se tanto ao ambiente natural quanto ao ambiente urbano. Os dados sobre o mangue foram pesquisados por Zero Quatro, quando ele realizou um vídeo sobre manguezais para a produtora independente TV Viva.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Mesmo que não tenha sido redigido com essa intenção, o texto permite uma relação com as operações de configuração cancional realizadas pelos grupos. A imagem do contato entre diferentes fluxos aquáticos (rios, lagoas e mar) no mangue, como um fenômeno produtivo, pode ser associada à hibridação de referências musicais que as bandas promovem. O fato de essa troca ser prolífica em diversidade de espécies é indício de que também os resultados das combinações de fluxos sonoros devem ser variados. Ao contrário de gêneros cujas configurações são delimitadas no campo musical, a exemplo da bossa nova⁹, no caso do *manguebeat*, não há uma cartilha rígida ou programática que indique: juntou-se um gênero A e B com outros C, ou D e obteve-se um resultado X.

Mas se o manifesto, em suas duas versões (a divulgada na imprensa e a impressa no encarte), serviu como fonte para a composição das letras do grupo – como revelou o próprio Fred Zero Quatro: “quase todas as músicas que fizemos depois disso continham palavras extraídas dos manifestos” (Apud. TELES, 2000, p. 274)

9 A bossa nova é uma combinação de dois gêneros nascidos do hibridismo de culturas – o samba (afro-brasileiro) e o jazz (afro-americano), ambas expressões em que a harmonia tonal tradicional é alterada por fundamentos modais.

–, em se tratando do formato canção, em que melodia e canto são indissociáveis, também as imagens de cruzamento de fluxos diversos podem ter sido sugestivas para a hibridação instrumental, rítmica e melódica na produção de algumas das bandas pernambucanas daquele momento.

Na arregimentação sonora de CSNZ, há um encontro entre os instrumentos do *rock* (guitarra e baixo) e da música eletrônica (*samplers* e sintetizadores) com as alfaias (tambores de maracatu). No “estuário” do MLSA desembocam instrumentos de samba (cavaquinho, pandeiro e tamborim), o arsenal do *rock* (incluindo a bateria, ausente no primeiro álbum do CSNZ) e da música eletrônica.

A referência a espécies distintas que se nutrem da vegetação do manguezal está, portanto, coerente com a liberdade de configuração instrumental das bandas. Sugere ainda que o mangue musical seja o epicentro para a divulgação de expressões diversas, o que de fato ocorreu. Nas excursões internacionais do CSNZ e do MLSA, por exemplo, havia também apresentações de músicos de vertentes mais ligadas à tradição popular de Pernambuco, como Mestre Salustiano, Selma do Coco, entre outros, concomitantemente aos *shows* das bandas.

No parágrafo final do trecho citado anteriormente, ao minimizar os desconfortos proporcionados pelos insetos comuns nos manguezais diante da valorização científica do mangue, o recorte conceitual do termo mangue fica ainda mais claro: marca a opção por um certo “naturalismo” vocabular próximo ao do médico e geógrafo Josué de Castro. Vale lembrar que a novela *Homens e caranguejos*, de Castro, foi lida por Chico Science pouco antes da eclosão midiática de seu grupo.

Convém ressaltar que, no manifesto, não há menção alguma à acepção popular de mangue dicionarizada como “zona de baixo meretrício” (FERREIRA, 1999, p.1.271), nem à gíria decorrente dessa acepção, que associa mangue com bagunça, balbúrdia, confusão, desorganização etc. A ausência é reveladora de uma postura que ressurgirá em versos como “posso sair daqui para me

organizar / Posso sair daqui para desorganizar / Da lama ao caos / Do caos à lama”¹⁰.

O caos, nesse caso, não estaria na lama do manguezal, ordenada naturalmente de forma prolífica. É associado às consequências da interferência humana no ambiente natural. Esse ponto de vista fica claro na segunda parte do manifesto, em que temos uma breve releitura da história do Recife, iniciada com o subtítulo “Manguetown – A cidade”:

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de progresso, que elevou a cidade ao posto de “metrópole” do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos, a síndrome de estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Subjazem ao texto a relação entre a decadência da economia agrária pernambucana e a mudança no fluxo populacional para a capital. Conforme Saldanha Neto,

10 Versos iniciais da canção *Da lama ao caos*, de Chico Science (álbum *Da Lama ao Caos*, Chaos/Sony Music, 1994, faixa 7).

O processo de pós-modernização pernambucano, notadamente no período de 1970-90, deslocar-se-á de uma sociedade eminentemente agroindustrial (alavancada pela crise do petróleo em 1973), para uma sociedade mista (agrícola, de serviços e com um pólo tecnológico em andamento) que lhe dará uma feição pós-moderna – não no sentido das sociedades pós-industriais do primeiro mundo, mas de uma sociedade ‘ecléctica e híbrida’, arcaica, moderna e pós-moderna. [...] levará o abandono e expulsão definitiva do homem do campo, através das secas, violência política (latifúndios), falência do ciclo da cana, e pela sedução das mídias (principalmente a televisão) para a área litorânea, agora detentora do poder econômico e decisório. [...] Caos, exclusão social, mão-de-obra em excesso e desqualificada, infra-estrutura urbana falida e violência serão os sintomas mais gritantes da mudança no modo de produção arcaico-moderno para o pós-moderno (SALDANHA NETO, 2004, p.10-12).

Se o Recife do passado era uma metrópole econômica e também cultural, por ter sido sede da segunda Faculdade de Direito em atividade no Brasil, para onde confluíam intelectuais bem-nascidos de todo o Nordeste¹¹, agora era o destino de quem não encontrava alternativas no campo. A fim de minimizar o quadro econômico e social caótico dos anos 1990, os caranguejos com cérebro do manifesto concluem o diagnóstico e propõem uma ação, inserindo-se como personagens, a partir do subtítulo “Mangue – A cena”:

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra [sic] saber que a maneira mais simples de parar o coração de um

11 Os poetas Augusto dos Anjos, da Paraíba, Castro Alves, da Bahia, entre muitos outros, passaram pelos bancos da velha faculdade e fizeram referências ao Recife em suas obras.

sujeito é obstruir suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paraliza[sic] os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 1991 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias[sic] pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Os manguelboys e manguelgirls são indivíduos interessados em quadrinhos, tv interativa, antipsiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Se até então o texto do manifesto buscava a referencialidade de um discurso científico ou histórico, sua última parte ganha ares de ficção. A antropomorfização da cidade e dos seres do manguel torna-os atores de uma “encenação psicodélica”.

Conectando o manifesto ao som das duas bandas, percebemos que as matrizes musicais empregadas pelo CSNZ e MLSA confluem no sentido de estabelecer um cânone diferenciado, no qual a cena se inclui e elege como pares: a) expressões ligadas a contextos e discursos periféricos, mas também cosmopolitas; b) expressões antes não midiaticizadas que passam a ser inseridas pelas bandas em um contexto cosmopolita (como as expressões ligadas ao dito folclore). Em texto sobre a cena manguel, Angela Prysthon pondera que,

se o cosmopolitismo é definido pelo acesso à diversidade metropolitana, por um Centro, que fornece e legitima referências, a periferia teria que se definir então como seu avesso. Essa definição acarreta o reconhecimento de certas impossibilidades virtuais, um oxímoro: o que se pode chamar de cosmopolitismo periférico [...]

Se o indivíduo periférico pode afirmar-se como esse ser cosmopolita da definição tradicional, ele pode também operar no sentido de transformar sua produção cultural local em parte constituinte do cânone universal. [...] O cosmopolita periférico é um dos sujeitos principais da construção de uma nova instância do conceito de cosmopolitismo. É um sujeito, então, que opera através de uma certa instabilidade do(s) Centros(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios. (2004, p.37)

Os álbuns do CSNZ e MLSA ingressam e engrossam um fluxo em direção a “outros” centros: polos descentrados em relação aos modelos hegemônicos do *mainstream*, mas que são pontos de convergência e ligação das redes *underground*. Nas últimas décadas do século XX, período em que emergiu no cenário nacional e global a cena *manguebeat* uma das transformações marcantes no campo cultural mundial foi a

experiência do descentramento – em vários sentidos e não apenas territorial. Descentramento dos sujeitos provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas que se intensificam a partir da década de 1980.

Tais descentramentos supõem também a dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração entre ‘mundos’ e discursos. Mundo tecnológico e mundo natural. ‘Primeiro’ e ‘Terceiro’ mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos

‘originais’ e hibridismos. (PRYSTHON, 2004, p.34)

Sem dúvida, os “mundos” e “discursos” elencados aos pares por Prysthon estão presentes no discurso e na plástica do *manguebeat*, tanto no release-manifesto quanto nos álbuns, operando “através de uma certa instabilidade do(s) Centro(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios” (PRYSTHON, 2004, p.37).

O *rock* brasileiro produzido em vários pontos geográficos do país ganhou, naquele período, um acento urbano-periférico. Basta lembrar o *crossover* de baiano, baladas populares classificadas como “brega” e *hardcore* promovido pelos candango-paraibanos Raimundos ou do retorno em diferença à dicção tropicalista, como ocorreu na estreia da banda mineira Pato Fu, que dialoga abertamente com Os Mutantes e com Tom Zé.

O *manguebeat* surge completamente imerso nesse contexto internacional popular, em que “a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações” (PRYSTHON, 2004, p.39). Está sintonizado com a cultura *pop*, mas mantém valores ligados à autenticidade e a pluralidade de estilos que o aproximam da cena do *indie rock*, das marcas nacionais e de expressões regionais; aceita e incorpora o rótulo genérico *manguebeat*, surgido em outras instâncias da comunidade musical (principalmente na imprensa), mas produz álbuns em que os traços distintivos entre as bandas estão não só preservados, como também enfatizados, o que reafirma seu caráter de cena e de gênero cultural.

O *manguebeat* e Josué de Castro

É possível afirmar que, além de promover uma mudança significativa na indústria cultural nacional, apoiando-se no deslocamento

da histórica relação centro-periferia, enquanto fenômeno, o *manguebeat* também propicia outras leituras desse quadro e provocações referentes a ele. Uma delas está ancorada em um de seus substratos mais relevantes: Josué de Castro e sua luta por travar uma discussão sobre a fome no Brasil, em prol de uma melhor condição humana. É esse lastro, amparado na Geografia crítica e nos estudos sobre a fome e pobreza em Recife, que envolve Chico Science e seus colegas de movimento. Castro é mencionado nos versos da faixa-título do álbum *Da lama ao caos* do CSNZ: “Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça”.

A relação estabelecida entre Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ) e a base conceitual do médico e geógrafo recifense Josué de Castro se alicerça na própria condição humana rebaixada nos mangues do Capiberibe e Beberibe, na metáfora homem-caranguejo, que serve de mote para parte considerável das letras do grupo musical pernambucano. Portanto, a experiência humana degradante que irrompeu na infância do médico é trazida para o campo lírico, pautada pelos escritos e estudos indicadores sociais que apontam o Recife e sua Região Metropolitana como detentoras de baixos índices de desenvolvimento humano, chegando a ser considerada a “quarta pior cidade do mundo para se morar” (SHARP *apud* PICCHI, 2010, p.270).

Em outras palavras, é a percepção crítica acerca do próprio modelo de desenvolvimento, baseado, substancialmente, no crescimento econômico, que une esses dois pensadores de temporalidades distintas. Com lentes voltadas para uma realidade marginal, que inscreve exclusão, opressão e decepção no mesmo plano, Chico Science e Josué de Castro falam de um Recife da perspectiva da função social da arte, aquela que evoca os sentidos, mas, de igual forma, convoca a uma plena cidadania e cultura política. Na letra da canção *Antene-se*, do CSNZ, essa aproximação fica patente:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo /
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos

/ Entulhados à beira do Capiberibe / Na quarta pior cidade do mundo / Recife, cidade do mangue / Incrustada na lama dos manguezais / Onde estão os homens caranguejos [...]

Nascido em 1908, Josué de Castro teve uma formação e trajetória profissional inter/multidisciplinar, tornando-se um dos cientistas brasileiros mais renomados internacionalmente, ainda na primeira metade do século XX. Num breve retrospecto: em 1929, formou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro; em 1932, tornou-se Livre-Docente em Fisiologia pela Faculdade de Medicina de Recife, defendendo a tese *O problema fisiológico da alimentação no Brasil*. Em 1935, retornou ao Rio de Janeiro para assumir a Cátedra de Antropologia da Universidade do Distrito Federal e, em 1940, assumiu o cargo de Catedrático de Geografia Humana da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil¹².

Foi nesse período que publicou duas obras que sinalizam a sua preocupação com a questão da nutrição, da fisiologia e da geografia humana: *A alimentação brasileira à luz da geografia humana*, em 1937, e o clássico *Geografia da fome*, em 1946. Segundo Picchi (2010), em tais trabalhos, Castro procurou registrar sua vinculação teórica ao possibilismo geográfico¹³, explicando o fenômeno da

12 Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro.

13 Escola francesa de Geografia também conhecida como escola “possibilista” ou “possibilismo geográfico”. Seu precursor foi Paul Vidal de La Blanche, que acreditava na possibilidade de haver influências recíprocas entre o homem e o meio natural, encarando este último, também conhecido como *Natureza*, como um fornecedor de possibilidades para a modificação humana, mas sendo o homem o principal agente geográfico. La Blanche incorporou, aos estudos da Geografia, a relevância do tempo e da história e é considerado, por isso, um dos grandes responsáveis pela difusão da Geografia humana. Defendia, ainda, a prática de uma Geografia regional, de forma que os conhecimentos e os conceitos só deveriam ser aplicados em realidades específicas e com um método sistemático que valorizava a sequência observação, comparação e conclusão.

fome no Brasil – e em Recife especialmente – com fundamento em um conjunto de fatores, tais como econômicos, sociais, culturais, naturais, étnicos, identitários etc. (ver tabela a seguir).

Livro	Ano/Publicação Original
<i>O problema fisiológico da alimentação no Brasil</i>	1932
<i>O problema da alimentação no Brasil</i>	1933
<i>Condições de vida das classes operárias do Recife</i>	1935
<i>Alimentação e raça.</i>	1935
<i>Therapeutica dietética do diabete</i>	1936
<i>Documentário do Nordeste</i>	1937
<i>A alimentação brasileira à luz da geografia humana</i>	1937
<i>Fisiologia dos tabus</i>	1939
<i>Geografia humana</i>	1939
<i>Alimentazione e acclimatazione umana nel tropici</i>	1939
<i>Geografia da fome</i>	1946
<i>La alimentación em los tropicos</i>	1946
<i>Fatores de localização da cidade do Recife</i>	1947
<i>Geopolítica da fome</i>	1951
<i>Três personagens</i>	1955
<i>A cidade do Recife – ensaio de geografia humana</i>	1956
<i>O livro negro da fome</i>	1957
<i>Ensaio de geografia humana</i>	1957
<i>Ensaio de biologia social</i>	1957
<i>Sete palmos de terra e um caixão</i>	1965
<i>Ensayos sobre el sub-desarrollo</i>	1965
<i>Adonde va la América Latina?</i>	1966
<i>Homens e caranguejos</i>	1967
<i>A explosão demográfica e a fome no mundo</i>	1968
<i>El hambre – problema universal</i>	1969
<i>Latin american radicalism</i>	1969
<i>A estratégia do desenvolvimento</i>	1971
<i>Mensagens</i>	1980
<i>Festa das letras</i>	1996
<i>Fome: um tema proibido</i> (org. Anna Maria de Castro)	2003

Em outras palavras, Castro defendeu a necessidade de compreensão da fome no Brasil como fenômeno multidisciplinar e sob a égide do método geográfico, pois, segundo ele,

só a Geografia, que considera a Terra como um todo, e que ensina a saber ver os fenômenos que se passam em sua superfície, a observá-los, a agrupá-los e classificá-los, tendo em vista a sua localização, extensão, coordenação e causalidade, – pode orientar o espírito humano na análise do vasto problema da alimentação, como um fenômeno ligado, através de influências recíprocas, à ação do homem, do solo, do clima, da vegetação e do horizonte de trabalho. (CASTRO, 1937, p. 25-26).

Cientista renomado, publicado e traduzido internacionalmente em mais de 25 idiomas, Castro elegeu, como preocupação central de seus trabalhos e investigações, a condição humana tendo como suporte temas como a fome, o subdesenvolvimento, o meio ambiente e o crescimento demográfico. Assim, em 1954, foi eleito Deputado Federal e, em 1964, com o golpe militar que depôs o presidente João Goulart, teve seus direitos políticos cassados e foi exilado na França permanecendo lá até setembro de 1973, quando faleceu após algumas tentativas de retorno ao Brasil (PICCHI, 2010).

Vale ressaltar que a trajetória de formação acadêmica/profissional de Josué de Castro está assentada numa infância pobre nos arredores recifenses, quando conheceu, de perto, muito da desigualdade na distribuição de renda no Brasil e em Recife, especialmente. Testemunhou a exclusão social vivida no mangue pelos “homens-caranguejos”, assinalada também por dificuldades do acesso à saúde, ao saneamento básico, à moradia, à educação etc.

Citando indicadores sociais da década de 1930, Castro (2001, p.132) informa que “[...] dos 700 mil habitantes que o Recife possui, 230 mil vivem em habitações do tipo de mocambos, plantados nos mangues e nos arredores da verdadeira cidade” .

Não obstante, neste trabalho, Castro alerta sobre os problemas ambientais causados pela expansão da cultura da cana-de-açúcar na área do Nordeste do Brasil, região marcada por uma contradição que expunha a alma humana: de um lado, o solo de massapê, rico em nutrientes e de alta diversidade de culturas agrícolas; do outro, uma área assolada por uma “fome endêmica”¹⁴.

No inquérito que realizamos na capital pernambucana encontramos em 1932 um salário médio diário de Cr\$ 3,60 o qual, estudado à luz da capacidade aquisitiva do nosso dinheiro naquela época, se revelava como um salário de fome. Pois bem: na zona rural, Giléno De Carli, levando a efeito em 1939 um inquérito em oito usinas pernambucanas, encontrava para o trabalhador do campo, que constitui o grosso da população, salários que variavam entre 2 e 3 cruzeiros e meio. A falta de opção com outras espécies de trabalho obrigava o trabalhador rural a se submeter irremediavelmente à terrível exploração ou a emigrar para as cidades ou para outras zonas econômicas do país. Atualmente estes salários foram sucessivamente majorados por lei, mas em compensação o custo da vida subiu de tal forma que a carne, o leite e os ovos continuam inacessíveis à capacidade aquisitiva do trabalhador rural da zona açucareira (CASTRO, 2001, p.137).

Esses indicadores apresentados por Castro sinalizam, consideravelmente, muito do que se encontra registrado nas letras

14 Castro cita Thales de Azevedo e suas descobertas de desnutrição na zona açucareira do Recôncavo Baiano, com indicadores de desigualdades muito próximos aos encontrados na capital pernambucana no mesmo período. A obra citada é *Padrão alimentar da população da cidade do Salvador*, que foi apresentada no I Congresso Brasileiro de Problemas Médico-Sociais, em 1942. Cita, também, algumas obras de Jorge Amado para explicitar a condição “avassalante” e violenta da latifundiarização na região da zona do cacau baiano, as carências nutricionais que a caracterizam etc.

do *manguebeat*: exclusão, desigualdades, diversas formas de violência à condição humana, além de um modelo econômico utilitarista e esbanjador dos recursos naturais e potencialidades locais.

Ao passar para a década de 1990 – já encontrando um sistema mais sofisticado e regular de captação de dados da vida social, por intermédio de censos estatísticos –, pode-se perceber que, em Recife¹⁵, embora os números apresentem avanços em diversas variáveis, é a desigualdade econômica, ainda, um grande desafio. Esse panorama e seus desdobramentos na violência estão presentes em letras dos álbuns de estreia do MLSA e do CSNZ, como nos versos de *Banditismo por uma questão de classe*, de Chico Science: [...] “Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco favela / A polícia atrás deles e eles no rabo dela / Acontece hoje, acontecia no sertão / Quando um bando de macaco perseguia Lampião”.

De acordo com a PNUD¹⁶ (2013), entre 1991 e 2010, o IDHM¹⁷ de Recife passou de 0,576, em 1991, para 0,772, em 2010 e a educação foi a dimensão cujo índice mais cresceu em termos absolutos (crescimento de 0,289), seguida por longevidade e por renda. No cômputo nacional, ocupa a 210ª posição entre os 5.565 municípios brasileiros, segundo o IDHM (PNUD/IPEA/FJP, 2013, p.02).

Com alta densidade urbana (GUIMARÃES, 2003), Recife registra declínio de sua mortalidade infantil¹⁸, passando de 42,8 por mil nascidos vivos, em 1991, para 15,6 por mil nascidos vivos,

15 O censo demográfico (IBGE) realizado em 2010 contabilizou, para a cidade do Recife, uma população de 1.537.704 habitantes distribuídos em um território de 218,50 km².

16 Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento.

17 Índice de Desenvolvimento Humano Municipal. Assim como o IDH, o IDHM leva em conta a renda *per capita*, a educação (média de anos de estudo) e a expectativa de vida das pessoas das regiões estudadas. Esse índice também varia de 0 a 1 e, quanto mais próximo de 1, melhor o desempenho.

18 Aquela ocorrida em crianças com menos de um ano de idade.

em 2010. A esperança de vida ao nascer cresceu 5,9 anos na última década, passando de 65,6 anos, em 1991, para 74,5 anos, em 2010.

No quesito Educação, o *Atlas do desenvolvimento humano no Brasil* informa que, em Recife,

[...] a proporção de crianças de 5 a 6 anos na escola é de 95,26%, em 2010. No mesmo ano, a proporção de crianças de 11 a 13 anos frequentando os anos finais do ensino fundamental é de 86,10%; a proporção de jovens de 15 a 17 anos com ensino fundamental completo é de 58,51%; e a proporção de jovens de 18 a 20 anos com ensino médio completo é de 46,66%. Entre 1991 e 2010, essas proporções aumentaram, respectivamente, em 30,01 pontos percentuais, 40,91 pontos percentuais, 33,47 pontos percentuais e 27,50 pontos percentuais (PNUD/IPEA/FJP, 2013, p.02).

Para a população adulta, entre 1991 e 2010, esse percentual passou de 45,67% para 66,35%. Em 2010, considerando-se a população municipal de 25 anos ou mais de idade, 8,49% era analfabeta, 63,94% tinha o ensino fundamental completo, 49,62% possuía o ensino médio completo e 19,11%, o superior completo.

O mesmo relatório informa que a renda per capita média de Recife cresceu 92,44% nas últimas duas décadas, passando de R\$ 594,62, em 1991, para R\$ 778,39, em 2000, e para R\$ 1.144,26, em 2010. A taxa média anual de crescimento foi de 3,04%, entre 1991 e 2000, e 3,93%, entre 2000 e 2010.

Ainda nesse componente, segundo o PNUD/Ipea/FJP (2013, p.03),

A proporção de pessoas pobres, ou seja, com renda domiciliar per capita inferior a R\$ 140,00 (a preços de agosto de 2010), passou de 35,70%, em 1991, para 25,67%, em 2000, e para 13,20%, em 2010. A evolução da desigualdade de renda nesses dois

períodos pode ser descrita através do Índice de Gini¹⁹, que passou de 0,67, em 1991, para 0,67, em 2000, e para 0,68, em 2010 .

Para renda, pobreza e desigualdade,

Renda, Pobreza e Desigualdade - Recife – PE			
	1991	2000	2010
Renda <i>per capita</i> (em R\$)	594,62	778,39	1.144,26
% de extremamente pobres	14,51	8,53	4,77
% de pobres	35,70	25,67	13,20
Índice de Gini	0,67	0,67	0,68

Fonte: PNUD, Ipea e FJP

Apesar de a renda per capita em Recife registrar avanços numéricos (ver tabela anterior)²⁰, o índice de Gini encontra-se, praticamente, elevado e estagnado. O salto verificado em duas décadas é de apenas 0,01. Isso reforça o registro histórico de estatísticas significativas de desigualdade no município, com pouca alteração nas últimas décadas. Não obstante, essa mesma desigualdade pode mascarar a real situação dos mais pobres, como denuncia Chico Science na canção *A cidade*:

A cidade se encontra prostituída / Por aqueles que
a usaram em busca de saída / Ilusora de pessoas de

19 É um instrumento usado para medir o grau de concentração de renda. Ele aponta a diferença entre os rendimentos dos mais pobres e dos mais ricos. Numericamente, varia de 0 a 1: 0 representa a situação de total igualdade, ou seja, todos têm a mesma renda, e o valor 1 significa completa desigualdade de renda.

20 Para uma melhor compreensão deste quadro, há que se considerar as reposições de perdas salariais, inflação e perda de poder aquisitivo. Em outras palavras, a variação numérica positiva, em termos de salário, não significa aumento da qualidade de vida.

outros lugares / A cidade e sua fama vai além dos mares / No meio da esperteza internacional / A cidade até que não está tão mal / E a situação sempre mais ou menos / Sempre uns com mais e outros com menos / A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce...

O rendimento domiciliar per capita dos dez bairros mais desenvolvidos do Recife aumentou, em média, 31,8% na década passada, contra apenas 17,7% dos dez menos desenvolvidos. Assim, a renda média da unidade mais rica passou a ser 22 vezes maior que a da mais pobre em 2000 (era 17 vezes maior em 1991). A concentração de renda aumentou também no conjunto do município. Resumindo: 25 das 62 UDHs do Recife, a desigualdade de renda diminuiu na década passada. Nas outras 37, a concentração aumentou.

No *Atlas do desenvolvimento humano no Brasil* (2013), as variáveis trabalho, vulnerabilidade social e habitação também registram avanços consideráveis. Compreendendo os 94 bairros de Recife, as áreas mais ricas são a orla de Boa Viagem/Pina (índice 0,964) e os bairros residenciais de Graças/Aflitos/Derby/Espinheiro (0,953).

Das 62 UDHs do Recife, vinte estão na faixa considerada de IDH alto, ou seja, acima ou igual a 0,8. Os bairros que registram índices altos de desenvolvimento humano se concentram em duas regiões do Recife: em Boa Viagem e num conjunto de bairros do entorno das Graças e Aflitos, localizados à margem ou próximos do rio Capibaribe. É nessas áreas que se localizam a maior renda familiar per capita (R\$ 1.863,64 em Boa Viagem/Pina), a maior expectativa de vida (78,7 anos na mesma área), a maior taxa de alfabetização (98,2% na área de Boa Viagem próxima ao *shopping*) e a maior taxa bruta de frequência à escola da cidade (115% em Graças/Aflitos).

Assim como em outras capitais brasileiras, bem próximas desses bolsões de qualidade de vida, estão as áreas de baixo

desenvolvimento como Ilha Joana Bezerra, das favelas de Brasília Teimosa, João de Barros e Santo Amaro, entre outros (RECIFE, 2005).

Exemplificando: a diferença de expectativa de vida/longevidade entre os bairros de Boa Viagem/Pina e das Zeis de Santo Amaro e João de Barros é extremamente alta. Embora tenha declinado nas últimas décadas, é, atualmente, de 25%. Em números: 15,8 anos, ou seja, os moradores de Boa Viagem e Pina vivem, em média, quase 16 anos mais (RECIFE, 2005).

Considerações finais

Proporcionar o encontro entre a música, a Geografia crítica de Josué de Castro e a função social da arte era um dos objetivos deste breve trabalho, que não objetiva encerrar a complexidade dos temas nele entrecruzados. A polifonia pulsante do *manguebeat* tem ancestralidade, conceitos, timbres, guitarras, mas também é engajamento político perante o mundo apresentado como “moderno”. Está entre as expressões contemporâneas eivadas de hibridismos estéticos, que fomentam pulsações e sensorialidades na defesa do outro, da condição humana, de uma nação que entenda o sentido de promoção da equidade.

Para quê e a quem interessa a estratificação socioeconômica impetrada ao Nordeste brasileiro? Neste contexto, cremos ter conseguido apresentar o *manguebeat* não apenas como um gênero produzido pelos encontros sonoros e timbrísticos arregimentados sob a base percussiva da cultura popular, mas como ato político e libertário.

A polifonia encontra sustento, também, nos indicadores sociais, ainda que estes, não raro, apresentem lacunas consideráveis entre o registro e a realidade. Entre o ser e o que é preciso ser. No campo social, acadêmico e político, Josué de Castro, ao passo em que reverbera, é mais silêncio que som. Um silêncio conveniente a grupos

e interesses utilitaristas que ditam a base do progresso e daquilo que convencionaram ser a modernidade. Os trabalhos científicos de Castro empreenderam uma árdua missão de desnaturalização da fome no Brasil e ainda estimulam a compreensão e a valorização da diversidade ambiental, cultural e humana. Os indicadores e estatísticas sociais apresentados nesta discussão reafirmam a conveniência de que sejam lidos de uma perspectiva que vá muito além do estereótipo, da superficialidade e da perversidade.

A contemporaneidade e a diversidade das obras de Josué de Castro e do *manguebeat* aliam o simbólico e a função social e política da arte. “Da lama ao caos”, o refrão, pode, portanto, funcionar como uma chave para acessar as reflexões da Geografia crítica.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR, Jeder Silveira. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*, 2006 (mimeo).

CASTRO, Josué de. *A alimentação brasileira à luz da geografia humana*. Porto Alegre: Livraria da Globo, 1937.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da Lama ao Caos*. São Paulo: Chaos/Sony Music, 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. São Paulo: Chaos/Sony Music, 1996.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário de língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GUIMARÃES, Maria José B. et al. Condição de vida e mortalidade infantil: diferenciais intra-urbanos no Recife, Pernambuco, Brasil. *Cad. saúde pública*, Rio de Janeiro, 19(5):1413-1424, set-out, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v19n5/17814.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

NETO. Moisés. *A rapsódia afrociberdêlica*. Recife: Comunicarte, 2000.

NETO. Moisés. *Chico Science, Zeroquatro & Faces do Subúrbio: a cena recifense*. Recife: edição do autor, 2004.

PICCHI, Bruno. As duas novas leituras do homem-caranguejo de Josué de Castro. In: GODOY, Paulo R. Teixeira de. (org.). *História do pensamento geográfico e epistemologia em geografia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PRESTON, Paul. *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO (PNUD); INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO (FJP). *Atlas do desenvolvimento humano no Brasil*. 2013. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/recife_pe>. Acesso em: 17 jan. 2015.

PRYSTHON, Angela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do movimento mangue. Revista *Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. VI, nº 1. Porto Alegre: Unisinos, 2004. p. 33-46.

MUNDO LIVRE S/A. *Samba esquema noise*. São Paulo: Banguela /Warner Music, 1994.

RECIFE. Prefeitura et al. *Desenvolvimento humano no Recife*: atlas municipal. Recife, 2005. CD-Rom.

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: Compós – Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006, Bauru-SP. *ANAIS da XVI Compós-GT de Tecnologias da Informação e da Comunicação*. Bauru-São Paulo: Unesp/Compós. p.1-15.

SALDANHA NETO, Manuel Romário. *Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana – estética do mangue*. Pernambuco: UFPE, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (org.). *The subcultures readers*. Londres: Routledge, 1997. p. 494-505.

TELES, José. *Do Frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural - o espetáculo como espaço social*: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

Pedagogia musical brasileira: o legado de Manuel Tranquilino Bastos no recôncavo Baiano

Juvino Alves Filho

Muito se tem estudado, refletido e discutido sobre o termo “pedagogia”, pois é vasta e complexa a discussão sobre esse assunto, havendo, nesse âmbito, opiniões que se assemelham e discordam entre si. O ponto de semelhança é aquele em que estudiosos concordam em que a Pedagogia cuida do ato educativo no que concerne à conjugação da prática e da teoria no esforço da ação educativa.

Alguns autores que escreveram sobre o tema, como Schmied-Kowarzik, citado por Libâneo (2005, p. 30), chamam a Pedagogia de ciência *da e para* a educação, teoria e prática da educação. O pedagogo francês *Jean Housaye* confirma o posicionamento de Schmied-Kowarzik afirmando: “a pedagogia busca unir a teoria e a prática a partir de sua própria ação. É nessa produção específica da relação teoria-prática em educação que a pedagogia tem sua origem, se cria, se inventa e se renova”. (LIBÂNEO, 2005, p. 30). Para Libâneo (2005), Pedagogia é, então, o campo do conhecimento que se ocupa do estudo sistemático da educação, isto é, do ato educativo, da prática educativa concreta que se realiza na sociedade como um dos ingredientes básicos da configuração da atividade humana. No caso de Manuel Tranquilino, debruçamo-nos sobre as práticas educativas para a formação de músicos, desenvolvidas no interior de bandas e filarmônicas, conforme as concebeu e organizou esse mestre de bandas da Bahia na passagem do século XIX para o século XX, até o final da primeira República.

Entendem também diversos autores (ver, a respeito, SCHEUERL, 1985; MENEZES, 2007; p.155; SAVIANI, 2005) que a Pedagogia supõe, nesta sua relação entre teoria e prática, uma visão de mundo, uma visão de homem e uma visão de processo de aprendizagem, que lhe permitem propor e conduzir procedimentos (métodos e técnicas) educativos. Portanto, no que concerne à música, traz uma visão do que deveria ser um músico, do que ele necessitaria para ser competente o suficiente para fazer parte de coletivos musicais e de que conjunto de saberes, habilidades e valores próprios da profissão de músico ele deveria ser possuidor.

Nosso trabalho de pesquisa foi localizar, no conjunto da obra de Manuel Tranquilino Bastos, esse conjunto de saberes, habilidades e valores. Analisamos também a presença de uma preocupação com a formação de músicos enquanto trabalhadores, na sua condição de artistas e artífices, e sua organização em entidades de defesa mútua, na passagem do sistema escravista para o trabalho livre no Brasil.

Com base na averiguação desses conceitos sobre pedagogia e na análise da literatura produzida e do material didático composto e consultado por Tranquilino ao longo de seus 65 anos de atividade como pedagogo na condição de Mestre de Banda, podemos afirmar que ele desenvolveu uma pedagogia própria, por meio da elaboração e composição de novos materiais com fundamento em estudos e análises de materiais didáticos e partituras de diversos compositores brasileiros e estrangeiros. Exemplares desse material foram encontrados no acervo da coleção Manuel Tranquilino Bastos, um montante de nove obras didáticas compostas por Bastos e de 14 de outros autores estrangeiros, por ele colecionadas.

Reflexões Metodológicas

Como já foi mencionado, este trabalho de pesquisa teve como objetivo central conhecer e analisar a pedagogia de Manuel

Tranquilino Bastos, músico, maestro, compositor, criador de bandas e filarmônicas na Bahia, entre os anos 1870 e 1935.

Para conhecer a pedagogia desse mestre, trabalhamos com seu acervo pessoal, depositado na Subgerência de Obras Raras e Valiosas da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Trata-se de uma coleção que foi adquirida pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, na década de 1970, de Almerinda Bastos, filha e herdeira de Manuel Tranquilino Bastos, sucessora única dos direitos patrimoniais das obras musicais constituintes dessa coleção, por meio de parecer do Conselho Estadual de Educação.

O estudo da pedagogia de Tranquilino é trabalhada com orientação em alguns pontos:

- Sua atividade como criador e organizador de bandas e filarmônicas no Recôncavo Baiano, com as decorrentes:
 - seleção de membros ;
 - preparação destes para o trabalho como artistas – nesse caso, na concepção de artífices, tomando a banda de música como “corporação” de músicos;
 - a coleta e preparação sistemática de material para o uso das bandas, como composição e adaptação de peças musicais, seleção, aquisição e manutenção de instrumentos;
 - o papel de Tranquilino como compositor, na produção de peças adequadas a diversos momentos da vida da cidade de Cachoeira e dos membros das bandas – obras ligadas a momentos cívicos, religiosos, de lazer e artísticos;
 - também o papel exercido por ele de divulgador do que então se produzia na música no Brasil e no mundo (em momento histórico em que a indústria fonográfica era inexistente ou incipiente e o sistema de radiotransmissão estava por se desenvolver) e de antecipador dada inclusão social por meio das sociedades filarmônicas, até hoje existente.
- O desenvolvimento de atividades de ensino da música, no interior das bandas e filarmônicas e, correlatas a elas, o desenvolvimento de atividades tais como:

- utilização de instrumentos específicos e aperfeiçoamento nessa prática;
 - leitura e interpretação de textos musicais;
 - capacidade de trabalho em grupo, na execução em conjunto de peças musicais;
 - habilidade de afinação dos instrumentos e a sua combinação e interpretação coordenada, mantendo a visão de conjunto.
- A coleta, composição, tradução e adaptação de manuais de ensino de música e de funcionamento e organização de bandas.
 - A produção de uma literatura didática própria, voltada para o ensino de música.

Na análise desses aspectos, considerou-se que uma pedagogia, para ser, deve compreender não apenas a montagem de um conjunto de procedimentos para a aprendizagem nem o desenvolvimento de uma tecnologia para tanto, mas precisa estar voltada para o desenvolvimento da aprendizagem. Para isso, tem de levar em conta a relação aprendiz – aquele que aprende – com o mestre – aquele que, dominando determinado campo do saber, oferece o seu conhecimento ao outro. Necessita, ainda, trazer embutida uma concepção de aprendizagem – como o outro aprende e como se ensina e, nessa relação, passar conhecimentos e valores que se expressam no resultado do trabalho: a maior ou menor virtuosidade no manejo dos conhecimentos adquiridos, desde a sua amplitude até a *performance* na execução.

Além da concepção de aprendizagem, uma pedagogia abrange também a própria seleção do currículo – ou seja, daquilo que deve ser aprendido; sua relevância – e dos fins a que se destinam os conhecimentos a serem adquiridos. Por isso, para além do conhecimento específico do que deve ser aprendido e dos métodos para a sua aquisição, inclui uma visão de mundo na qual se embute o conjunto dos conhecimentos, habilidades e valores a serem adquiridos, bem como uma visão do cidadão a ser formado.

Ancorados nessa perspectiva de pedagogia, procuramos demonstrar a existência de uma atividade pedagógica na ação educativa do Mestre Tranquilino Bastos, na sua condução das várias bandas e filarmônicas que criou e ajudou a manter no interior da Bahia.

Bandas, Filarmônicas, Sociedades Cívicas e o Ensino de Música

Aliados a essas corporações culturais, às bandas e filarmônicas estão os mestres de banda, que são verdadeiros guias, dedicados ao ensino da música e atuam também como regentes, compositores, arranjadores, conduzindo eticamente seus discípulos na sociedade e, assim, formando cidadãos e profissionais da música. Na filarmônica, a hierarquia de tutores e pupilos é estabelecida da seguinte maneira: um mestre, um contramestre, um professor, os discípulos e os aprendizes.

O mestre rege a banda e prepara o repertório, com arranjos próprios, arranjos de outros compositores e composições próprias. O contramestre é um músico experiente, de destaque entre os demais, que afina a banda, ensaia os trechos mais difíceis com os colegas e substitui o mestre na sua ausência. O professor de música é uma pessoa, às vezes músico veterano, com especial talento para a pedagogia, responsável pela escolinha de música que irá prover o corpo musical de novos executantes. Os discípulos são músicos de destaque que o mestre seleciona para transmitir seus conhecimentos de regência, instrumentação e liderança. Finalmente, os aprendizes são os alunos matriculados na escola de música mantida pela sociedade filarmônica.

As bandas e filarmônicas funcionavam, como foi relatado anteriormente, como corporação musical. Vindas das Irmandades de Santa Cecília, funcionariam ainda mais adiante no tempo, como semente das práticas de ajuda mútua¹.

1 Um dos livros encontrados no acervo de Manuel Tranquilino, o de Clodomir (ver adiante descrição do exemplar), uma espécie de manual para a organização

Essas organizações dos músicos tomavam a forma de irmandades religiosas porque, durante todo o período colonial, qualquer forma de organização social era vedada, a não ser as provenientes da Igreja Católica. Tal recurso valeu também para abrigar as juntas de alforria, citadas por Manoel Querino, assim como foi o caso da Sociedade Protetora dos Desvalidos, em Salvador, que começou em 1832 como irmandade, com o objetivo de juntar dinheiro para comprar a liberdade. As Irmandades negras todas faziam isso. Em suma, as organizações eram vigiadas, para controlar e prevenir sublevações – de negros contra a escravidão ou de “colonos” contra o império português.

Literatura Didática Existente na Coleção Manuel Tranquilino Bastos

Tranquilino Bastos, ao longo de sua vida, formou um notável acervo de documentos musicais com 2.099 obras, intitulado Coleção Manuel Tranquilino Bastos – (CMTB), que contém partituras manuscritas, autografadas e impressas, livros de teoria da música em forma de manuscritos, também de sua autoria, e impressos, tendo como autores, além de Bastos, outros brasileiros e estrangeiros. A maioria das obras existentes na coleção, no entanto, é da autoria de Tranquilino.

Além das partituras, esse mestre de banda compôs vários métodos e livros didáticos que o auxiliava na atividade de educador. Essa literatura abordava assuntos de teoria musical, didática, composição e estrutura de formação das sociedades musicais, as filarmônicas.

No que concerne à quantidade, foram encontradas dez obras didáticas de Tranquilino, nove de outros compositores estrangeiros e sete de compositores anônimos. São elas:

das bandas, trata muito especificamente do papel de ajuda mútua e de corporação das bandas de música.

1) Obras de Manuel Tranquilino Bastos:

- a) *Carta de a-b-c musical ou compendio de leitura musical;*
- b) *Methodo para afinar, com arte, uma banda musical;*
- c) *Methodo para afinar banda: aconselhado por hábeis praticas;*
- d) *Contraponto e fuga. Philosophia da harmonia e composição;*
- e) *As Cinco Cartas Musicaes;*
- f) *[As Cinco Cartas Musicaes – systema fácil e breve, onde se aprende os conhecimentos preliminares da musica sem que seja preciso decorar e cantar as leccões;*
- g) *Methodo extraído das cartas musicaes de Manuel Tranquilino Bastos;*
- h) *Methodo extrahido das cartas musicais de Manuel Tranquilino Bastos;*
- i) *[Lições para acordeon];*
- j) *Caderno de música – recreativas para acordeon.*

2) Outros Autores

- a) *Manual completo de diretor de música ou tratado de organização das sociedades musicaes civis. Autor: T. Clodomir;*
- b) *Método completo de solfejo sin acomp Tranquilinoañamento. Autor: Don Hilarion Eslava;*
- c) *Escuela de composicion – tratado primeiro de la armonia. Autor: Don Hilarion Eslava;*
- d) *Tratado d'armonia. Autor: Catel;*
- e) *Método de armonia compuesto. Autor: D. Pascual Perez e Gascon;*
- f) *A música ao alcance de todos, ou noticias succinta de tudo o que é necessário para ajuizar e fallar d'esta arte, sem a ter profundado. Autor: François-Joseph Fétis;*

- g) *Méthodo rapide pour apprendre à moduler dans tous les tons d'apes trois principes par Augusto Mercadier*. Autor: Augusto Mercadier;
- h) *Methodo elementar de guitarra*. Coordenado por César A. P. das Neves;
- i) *Méthodo de tambour*. Autor: H. Joly.

Além dos manuais didáticos já listados, encontram-se outros, sem identificação de autor, que descrevemos a seguir:

3) Anônimo

- a) *Documento sem indicação de título, compositor;*
- b) *Lições para contrabaixo;*
- c) *Fragmentos de música indicando exercício de escrita de sinais musicais;*
- d) *Licções para acordeon;*
- e) *Fragmentos de música indicando didaticamente a execução de trinados;*
- f) *Principes de la musique;*
- g) *Métodos.*

De acordo com análise realizada nas obras didáticas de autoria de Tranquilino encontradas na CMTB, o referido compositor teve como modelo as estruturas observadas nas obras didáticas dos autores estrangeiros achadas na coleção. Seguem os tipos de obras didáticas produzidas por Tranquilino:

- Leitura musical:
 - Método de afinação de banda;
 - harmonia;
 - composição;
 - teoria;
 - estudo prático.

Essas obras podem ser estruturadas nos seguintes tipos de literatura didática:

- Método:
 - Compêndio;
 - Cartas musicais (esse nome é particularmente dado por Tranquilino, não é encontrado em nenhum outro autor);
 - Tratado;
 - Lições;
 - Caderno.

Tranquilino organizava suas obras didáticas de maneira gradativa, de acordo com o desenvolvimento, conhecimento e aprendizado do aluno. Para tanto, o referido autor estabelecia:

- Organização de conteúdo:
 - Grau de dificuldade;
 - Assunto.

A leitura dos métodos – em especial das *Cartas musicas* – mostra uma sistemática de ensino que divide o conteúdo a ser ensinado segundo o grau de dificuldade, do mais simples para o mais complexo. Percebe-se que se fundam na concepção do que seria o conteúdo a ser aprendido por um músico, tendo como elemento principal o ritmo, e mostram de que maneira se estrutura o conhecimento: os andamentos, as figuras (breve, semibreve, mínima, semínima, etc.) como modos de divisão do tempo, segundo os tipos de compasso. O aluno deveria aprender a leitura das notas na pauta sem, entretanto, entoar os sons e realizar a leitura segundo os tempos e figuras ou acidentes, que modificavam o tempo e o ritmo da leitura.

A cada lição, era introduzido o novo elemento, que era explicado. Em seguida, dava-se uma demonstração do uso daquele novo elemento. O exemplo era repetido pelo aluno para, por

fim, incluir o novo elemento no conjunto de conhecimentos já aprendidos, o que permitia ao aluno incorporá-lo ao seu repertório. O funcionamento de tal esquema era mais ou menos assim: estímulo apresentado, resposta do aluno, correção, se fosse o caso; repetição do exercício, para dominar a aprendizagem; incorporação no todo aprendido. Não se tratava, entretanto, da simples memorização, já que o aluno-aprendiz, ao repetir, interagia com o conteúdo ensinado.

O músico aprendiz – depois de certo tempo de prática e de domínio da teoria e do instrumento – passava a ser incluído na prática de conjunto, ou seja, começava a tocar com outros do grupo. Cabia ao mestre da banda decidir em que momento o aluno estava “pronto” para isso e, mais, para participar das bandas nas suas apresentações públicas.

O trabalho de Manuel Tranquilino, como maestro significava, como vimos no seu acervo, a seleção e a adaptação de um vasto repertório de músicas para as bandas. Estas, por sua vez, cumpriam a função de expressão cultural – de entretenimento, de festa, de espaços de aprendizado e de exercício profissional. Por isso, elas demandavam um nível de desempenho compatível, não somente no que se refere à variedade e novidade do repertório como também a certa amplitude, para atender a gostos distintos e espaços determinados: missas, música de câmara, música de óperas, marchas para eventos cívicos e até para manifestação política, como o “Hymno Abolicionista” composto pelo maestro. Havia, assim, também um trabalho de formação da própria plateia e de ação político-cultural.

Nos textos selecionados do livro *Minhas percepções*, Tranquilino reafirma a importância do regente da orquestra, a necessidade de obediência e de liderança, a preocupação com o conjunto, valores que eram incluídos no processo de formação dos músicos, além do rigor na execução e o respeito para com o público.

Como pode ser observado na elaboração de sua literatura didática, o mestre tomava como referência estruturas de manuais didáticos de autores estrangeiros, mas criava novas, que fossem adequadas à realidade do seu contexto sociocultural. Os livros

didáticos estrangeiros encontrados são, principalmente, de autores franceses e espanhóis, fato que mostra a inserção Tranquilino num conhecimento de ponta no momento – o que não implicava apenas uma repetição ou cópia desses conteúdos, já que adaptações eram feitas e a execução ocorria ao lado de peças musicais compostas por eles e por autores brasileiros e baianos, inclusive com ritmos muito próprios, característicos da cultura musical brasileira, como lundus, chulas, passeatas e dobrados.

Ser músico, formar músicos no Recôncavo da Bahia, requeria um conhecimento, de certa forma, erudito, uma vez que exigia a leitura da linguagem musical na execução de peças elaboradas e requintadas, com instrumentos de ponta, naquele momento. A cidade de Cachoeira, cosmopolita, porto de saída da produção de fumo de corda e de charutos fabricados por empresas estrangeiras como a Dannemann e a Suerdick, comunicava-se não apenas com a cidade de Salvador, mas também com outros portos do Brasil e de outras partes do mundo, o que permitia acesso à produção de partituras, de instrumentos musicais e, portanto, trocas culturais.

A literatura considerada anônima poderia ser atribuída a Manuel Tranquilino Bastos, por causa da caligrafia e da estrutura, contudo, para tal afirmação, são necessários estudos específicos sobre a autoria das referidas obras.

Considerações finais

Ao longo de mais de duzentos anos, conhecimento musical e cidadania foram transmitidos de geração a geração pelas hábeis mãos dos mestres de banda e de suas corporações (bandas e filarmônicas) organizadas em sociedades civis sem fins lucrativos. Durante todo esse tempo, mestres como Manuel Tranquilino Bastos elaboraram e/ou reelaboraram maneiras de transmitir esse conhecimento, buscando, pedagogicamente, por meio da prática e teoria, os melhores caminhos para essa transmissão.

Esta pesquisa, que buscou compreender a pedagogia e o pensamento de Manuel Tranquilino Bastos pelo estudo de seu maravilhoso legado de obras, pode afirmar a existência de toda uma criação pedagógica apoiada numa vasta e intensa atividade prático-musical e teórico-pedagógica.

Todavia, o trabalho de análise revelou, ainda, o lado do mestre como músico-educador de grande estirpe, com uma organização e criação musical muito elaboradas e subsidiadas por horas de labor e estudo, dedicadas à educação de cidadãos cachoeirenses e baianos, à criação de sociedades cultural-musicais civis e outros movimentos sociais, como o abolicionismo.

A literatura didática produzida e consultada por Tranquilino dá norte para entendermos que a transmissão do conhecimento via bandas e filarmônicas era feito dentro de uma prática pedagógica consequente e experimentada pelo tempo de mais de setenta anos por ele, seguindo os rigores de uma tradição educacional-musical que tem como modelo as bandas de música da Europa.

Por fim, chamou-nos a atenção a composição das bandas por homens negros, (como pudemos verificar nas fotos das bandas de Cachoeira, Bahia) na sua maioria. Músicos eram, assim, trabalhadores, membros das classes populares. Negro também era Manuel Tranquilino Bastos, mestiço, filho de ex-escrava, autodidata, que aprendeu o seu ofício na irmandade com outros músicos. Ser músico, naquele momento pós-abolição, significava uma possibilidade de trabalho, embora não necessariamente de prestígio ou de riqueza. Significavam as artes, em especial no nosso caso, a música, um nicho de trabalho para os negros e, na Bahia, a alegria, a festa, a beleza não eram só formas de expressão, mas também formas de ganhar a vida.

Referências

CLODOMIR, Pierre. *Manual completo do director de musica ou tratado de organização das sociedades musicas civis*. Traduzido por Manuel Tranquilino Bastos. Cachoeira: Não Editado.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 8. ed. São Paulo: Cortez, 2005. 200p.

MENEZES, Jaci Maria F. As duas pedagogias: formas de educação dos escravos; mecanismos de formação de hegemonia e contra hegemonia. *Revista HISTEDBR On-line*, v. 28, 2007. p. 145-163.

SANTOS FILHO, Juvino Alves dos. *Recreio Cachoeirano*: catálogo da coleção Manuel Tranquilino Bastos. Não publicado, 2013.

SANTOS FILHO, Juvino Alves dos. *A clarineta pelas bandas da Bahia*: o legado de Manuel Tranquilino Bastos. São Luís: Edufma, 2012.

SAVIANI, Dermeval. *As concepções pedagógicas na história da educação brasileira*. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Dermeval_Saviani_artigo.pdf2005>. Acesso em: 20 de março de 2015.

SCHEUERL, Hans. *Antropologia pedagógica*: introducción histórica. Barcelona: Herder, 1985.

Parte III

POLÍTICAS E GESTÃO CULTURAL

Políticas culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade

*Laura Bezerra
Mariella Pitombo*

Muito se tem celebrado o fenômeno da centralidade da cultura na conformação das sociedades contemporâneas. Os argumentos parecem ser convincentes, uma vez que o aspecto cultural passou a ser fator significativo para a compreensão de uma série de fenômenos sociais contemporâneos, de diferentes feições e qualidades. Os exemplos são inúmeros e variados, tanto quanto são diversas e multifacetadas as manifestações culturais que brotam atualmente como que para desafiar os esquemas cartesianos e pouco flexíveis de que se dispõe para analisá-las, geralmente utilizados pelos cientistas sociais.

Ao dedicar-se à análise dos usos da cultura na contemporaneidade, George Yúdice (2005) defende a ideia de que a cultura tem sido acionada como uma espécie de recurso que vale para diferentes conveniências, a depender de quem a utiliza e do uso que se faz dela. Segundo o autor, a questão cultural expande-se, como nunca, para a esfera econômica, ao mesmo tempo em que noções clássicas vão sendo esvaziadas (cultura como aperfeiçoamento do espírito ou como distinção, ao modo de Pierre Bourdieu, e mesmo o conceito antropológico de cultura) na contrapartida da ascensão do entendimento da cultura como um recurso, como reserva disponível para obtenção de melhoria sociopolítica e econômica.

Em virtude disso, utiliza-se a chave analítica baseada no aspecto cultural para entender a conformação e ressignificação de identidades, sejam elas de gênero, classe ou raça; para celebrar o crescimento da produção econômica dos bens simbólicos, para compreender as novas formas da produção e do consumo de bens

culturais, para reivindicar a necessidade de políticas culturais destinadas à valorização das tradições e expressões culturais dos povos, festejada, por sua vez, pelo discurso da diversidade cultural.

No Brasil, mais contemporaneamente, tal disposição vai expressar-se mediante o fortalecimento das políticas públicas para a cultura, as quais evidenciam tanto a tendência da estreita correlação entre cultura e economia como também a filiação à episteme em torno da diversidade cultural.

É nesse cenário, em que se celebra a ascensão do papel da cultura traduzido em seus múltiplos usos, com assim sugeriu Yúdice, que se pretende, neste estudo, analisar os diferentes atores sociais que compõem o sistema cultural contemporâneo e colaboram para a tessitura de políticas culturais. Com essa finalidade, serão eleitos alguns aspectos para serem analisados, a saber: a discussão das metamorfoses do papel do Estado no contexto da globalização; a pluralidade de atores sociais que compõem a esfera da cultura e da política, e que hoje se articulam e negociam na formulação e no desenvolvimento das políticas culturais.

A constelação político-institucional global: a redefinição do papel do Estado e a emergência de novos atores

A dinâmica do sistema político mundial que marcou a modernidade esteve ancorada nos pilares e na lógica de ação característica da organização dos Estados nacionais. Concebida, sobretudo, como um sistema interestados a constelação política moderna, erigida sob o tratado de Vestfália¹, girou, por dois

1 O Tratado de Vestfália, também conhecido como Paz de Vestfália (1648), celebra o fim da Guerra dos Trinta Anos, conflito que envolveu nações europeias (especialmente a França e a Alemanha) em torno de questões religiosas e políticas. Trata-se de um acordo que é um marco histórico fundamental para o sistema político internacional, uma vez que inaugura, ao mesmo tempo em que afirma, noções como Estado Moderno e Soberania Nacional, representando, assim, um esforço inaugural de se estabelecer uma ordem política para o mundo moderno.

longos séculos, em torno do Estado-nação e dos corolários que lhe são decorrentes, quais sejam: soberania, fronteiras fixas, nação, identidade nacional. Nesse contexto, os Estados nacionais operaram como atores que portavam uma relativa autonomia na tomada de suas decisões e, como ressalta Habermas (2001, p. 89), a imagem que até então prevalecia na cena política era a de uma interação estratégica de poderes que atuavam com certa independência.

Contudo, o processo de globalização fez reverberar suas consequências no modo de organização do sistema político mundial. No ambiente da globalidade, marcado pelo entrecruzamento de espaços ilimitados, pela variedade de fluxos (de capital, de signos, de gente), as fronteiras, sejam elas territoriais ou simbólicas, têm-se tornado mais tênues e provocado, assim, a debilidade do sistema amparado na cartografia geopolítica dos Estados nacionais.

Com tal afirmação, não se pretende ignorar o fato de que os Estados se constituem, ainda, entidades políticas referenciais para o engendramento econômico e social dos países, mas é inevitável reconhecer que eles vêm sofrendo “cada vez mais a concorrência de outras orientações, identidades e lealdades igualmente fundamentais para a configuração dos processos sociais” (COSTA, 2001, p. 6).

A articulação, cada vez mais imbricada, entre atores sociopolíticos emergentes (representados pelas ONGs, associações corporativas, redes sociais de resistência) com tradicionais atores sociais, como os Estados nacionais e organismos internacionais, resultam numa intensa remodelação dos contornos dos clássicos espaços de poder que marcaram a modernidade, levando à formação de verdadeiras ágoras políticas de dimensões transnacionais.

Para Ulrich Beck (2003), um novo cenário social parece despontar, dinamizado agora por uma engrenagem em que antigos e novos atores, velhas e novas regras se misturam e interagem apontando para a conformação de novos espaços de poder cujas fronteiras, regras e lógicas ainda se encontram pouco definidas e

delimitadas. Beck vai definir o processo de mundialização² como uma transformação histórica na qual a formação dos espaços de poder não mais obedece à dinâmica baseada na lógica de ação própria à organização dos Estados-nação.

O sociólogo alemão vai denominar essa nova dinâmica de “metajogo da política mundial”, um fenômeno no qual as fronteiras, as regras e as distinções fundamentais que marcaram a delimitação de espaços clássicos à modernidade (economia mundial, Estado, movimentos da sociedade civil, organizações supranacionais e governos nacionais) estão sendo objeto de renegociação. Ao tecer seu construto teórico, o autor explicita, ainda, que, na dinâmica que engrena o jogo da política mundial, os Estados, sozinhos, não mais determinam o espaço nem as regras dos sistemas do agir político.

Nesse compasso, a mundialização faz surgir novos espaços para a ação política, pois ela se libera das fronteiras territoriais dos Estados nacionais. Consequentemente, emergem novos atores, novos papéis, novos recursos, regras desconhecidas, acompanhados de novos conflitos e paradoxos. Tal contexto leva o sociólogo alemão a concluir que o mais novo Príncipe da era da mundialização, uma vez que é conformado pela simbiose entre sociedade civil, economia mundial e Estado, caracteriza-se como um ator coletivo e delinea assim, um novo espaço de poder (ainda em formação) denominado “Estado cosmopolita”.

Jürgen Habermas, em sua obra *A constelação pós-nacional*, irá também debruçar-se sobre a análise dos efeitos do processo de mundialização na organização do sistema político mundial. Segundo o autor, com a intensificação dos entrelaçamentos, sejam

2 A categoria mundialização é eleita, neste artigo, em detrimento do conceito de globalização, o qual evoca uma ideia de totalidade, cuja ênfase se dá na intensificação dos fluxos econômicos. O conceito de mundialização, como sugerem autores como Ortiz (2007) e Tardif&Farchy (2002), contempla mais satisfatoriamente a complexidade da configuração social contemporânea, marcada pelo entrecruzamento de fluxos não apenas econômicos como também de pessoas, ideias, imagens e visões de mundo.

eles de ordem econômica ou cultural, torna-se cada vez mais raro que as decisões tomadas isoladamente pelos Estados, portanto circunscritas a suas fronteiras e a um determinado contexto social, sejam coincidentes com a dimensão das suas consequências. Em outras palavras, a depender da natureza de determinadas decisões tomadas no âmbito de nações específicas, efeitos não programados poderão ocorrer em escala transnacional. A emergência de blocos militares – Otan –, de acordos de integração regional – União Europeia, Mercosul –, de instituições econômicas supranacionais – OMC, FMI, Banco Mundial – e de fóruns transnacionais político-econômicos – G7/G8, G20 – é ilustrativa da tendência de perda gradual do protagonismo do Estado-nação na orquestração da ação política internacional em contrapartida à emergência de novos atores sociopolíticos.

Há que se mencionar, ainda, a proliferação de uma variedade de formas de ação coletiva que vem sendo forjada em escala transnacional, o que envolve uma multiplicidade de agentes sociais não estatais de natureza diversa (ONGs, *advocacy networks*, movimentos sociais transnacionais) como fenômeno significativo da reestruturação do mundo político. Essas novas modalidades de organização social têm-se constituído como espécies de fóruns internacionais, dedicados, sobretudo, a formular, fortalecer, implementar e monitorar normas internacionais.

Intervenções como as manifestações e protestos contra os acordos comerciais no âmbito da OMC, ocorridas em Seattle, em 1999, a constituição de movimentos sociais antiglobalização, como o Fórum Social Mundial, a configuração das *advocacy networks*, destinadas a defender causas específicas, e uma infinidade de outros eventos são sintomas evidentes da formação de novas arenas para a ação política, espaços esses em que fronteiras entre local e global se tornam esmaecidas (KHAGRAM *et al*, 2002, p. 4).

Como sustentam Karns e Mingst (2004), a tendência que vem se forjando para a ação política nesse contexto de mudanças é a cooperação entre governos e os novos protagonistas sociais não

governamentais na gestão dessas ameaças e desafios de natureza global que povoam o tempo presente. Tal articulação entre estados nacionais e atores sociopolíticos emergentes tem sido chamada de governança global.

Ao analisarem o processo de formação da chamada governança global, *Karns e Mingst* (2004, p.4) esclarecem que o referido regime não se confunde com uma espécie de governo global nem se constitui por estrutura verticalmente hierarquizada, fechada e autorreferida. Para os autores, a governança global é um arranjo político-institucional variado, composto por uma multiplicidade de mecanismos, atividades e atores sociais, tais como as normas internacionais (as chamadas *soft powers*), organizações internacionais (regionais e globais), organizações não governamentais, *think tanks*, conferências globais, cortes internacionais, regimes internacionais de poder (esferas especializadas de decisão que regulam temas específicos) que denotam, em última instância, o grau acentuado de interdependência que se presencia nos tempos contemporâneos.

Diante desse cenário de mudanças, o que se constata é que o Estado teve o seu papel afetado no que se refere à centralidade que antes ocupava na concertação do jogo político mundial. O surgimento de atores e práticas políticas revelam também novos modos de se construírem políticas em escala internacional, o que, por consequência, acaba atingindo a dinâmica política em escala nacional.

No que se refere às políticas para a cultura, tendo em vista essa configuração, impõe-se a seguinte pergunta: em que medida a alteração do papel do Estado e a proliferação de novos atores sociais afetam a dinâmica de funcionamento do sistema cultural?

A constelação político-institucional nacional: a Constituição de 1988 e redefinição do papel do Estado nas políticas culturais brasileiras

Quando se pensa em políticas culturais, a correlação imediata que se estabelece é com o Estado, um clássico ator social

formulador de políticas públicas. Entendido como ordenamento político de determinada sociedade, o Estado pode assumir diferentes modelos de atuação na organização da vida social. Nesta discussão, interessa destacar dois deles: o social e o liberal.

O Estado Social caracteriza-se por um maior grau de intervenção na sociedade, seja na esfera política, seja na econômica. Sua atuação está amparada no princípio da dignidade da pessoa humana, cuja materialização acontece pela garantia dos direitos sociais dos cidadãos. Guiado por essa ética, o Estado acaba desenvolvendo políticas públicas que viabilizem e garantam os direitos sociais, como também se propõe a estimular³ a participação social dos cidadãos na vida política. Assim, as políticas públicas acabam sendo o caminho privilegiado de ação do Estado na regulação e organização da vida social, nas suas mais variadas esferas, tais como educação, saúde, economia, entre outras. O campo da cultura também não escapa de ser regulado pela ação estatal. Em países com tradição de um modelo de Estado social, como a França, por exemplo, foram se consolidando modos específicos de atuação estatal na cultura, traduzidos em políticas de preservação do patrimônio histórico, fomento às linguagens e expressões artísticas de baixo apelo mercadológico (óperas, ballets, orquestras etc.), criação e manutenção de equipamentos culturais (bibliotecas, museus, arquivos públicos etc.).

Outro modelo de atuação que se perenizou em alguns países é aquele conhecido como Estado Liberal. Baseia-se no princípio de intervenção mínima do Estado na vida social, de maneira que se garantam as liberdades individuais, sobretudo a liberdade à propriedade privada, o que implica a prevalência do individualismo como *ethos* que orienta esse modo de ação do Estado. Orientado

3 Há autores que apresentam um contraponto a esse argumento e defendem que o Estado Social acaba por gerar um efeito indesejado, qual seja: o enfraquecimento de uma cultura político-democrática ao estimular uma relação paternalista entre Estado e cidadão (COELHO; NOBRE, 2004).

por esse princípio, o Estado não deve intervir nas relações entre os indivíduos, mas, sim, garantir segurança para o desenvolvimento de suas atividades, sobretudo as econômicas.

A prestação de serviços públicos, mediante a implementação de políticas públicas, é bastante restrita no Estado liberal. Portanto, a cultura, como os demais campos sociais, pouco sofre intervenção por parte do Estado e o sistema cultural desenvolve-se baseado na livre-iniciativa. A intervenção estatal é entendida como uma espécie de dirigismo que porta ameaças às liberdades de expressão individuais – princípio fundamental do liberalismo.

O Brasil, por ser uma jovem República, ainda caminha na consolidação dos princípios do regime político democrático. Em sua história recente, conheceu distintos modelos de atuação estatal: do autoritarismo, plasmado em longos regimes que, somados, acumulam cerca de trinta anos (os governos getulistas e a ditadura militar), passou pela experiência de modelo liberal na década de 1990 (governos Collor e FHC) e chega ao século XXI trilhando ainda o caminho de fortalecimento de sua democracia, no qual o modelo social de atuação estatal vem ganhando prevalência desde que Lula assumiu o poder em 2003.

Não por acaso, é justamente a partir desse período que se começa a desenhar mais claramente os contornos de um modelo no qual o papel do Estado é fundamental para a garantia de direitos sociais, sobretudo mediante políticas distributivas. O campo da cultura não passa incólume a essa tendência e é justamente nessa fase que o Brasil vem a conhecer um dos períodos mais significativos no florescimento de políticas públicas para a cultura. A experiência brasileira na construção de políticas públicas no século XXI apresenta algumas especificidades que merecem destaque, em especial a relevância das questões relativas à participação e deliberação, que “por sua dimensão e vitalidade, ganharam um lugar de destaque no cenário internacional” (COELHO; NOBRE, 2004, p. 11).

A Constituição Brasileira de 1988 dedicou atenção especial à cultura e, no seu Art. 215, assegura que “O Estado garantirá a

todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (BRASIL, 1988). Cabe salientar que, dentro do ordenamento jurídico do país, a Carta Magna está no topo de uma hierarquia normativa: leis e decretos somente estão subordinados aos princípios constitucionais, que lhe são superiores.

Por conseguinte, ao afirmar a cultura como um direito e, ao mesmo tempo, postular a legitimidade de intervenções do Estado nesse campo, a Constituição apresenta o fundamento sobre o qual as políticas culturais brasileiras devem assentar-se. Para Rodrigo Vieira Costa (2012, p. 115), a Constituinte “estabeleceu um consenso sobre a unidade axiológica e teleológica de seu conteúdo material e procedimental” e, assim, no caso brasileiro em questão, pode-se falar em uma “constituição dirigente”, na medida em que:

enuncia programas, motivos, meios e fins, vinculando a atuação do Estado, através de pautas formais e materiais, que sujeitam negativa e positivamente a conduta de cada um dos três Poderes, coordenando uma ação estatal no domínio jurídico, político, social, econômico e cultural, com fundamento na implementação dos direitos fundamentais, considerados em unidade, bem como conforma, conquanto em outra medida, grau e qualidade, os cidadãos, a sociedade. Compreende-se a diretividade como identificadora do projeto sócio-estatal basilar. (OLIVEIRA apud COSTA, 2012, p. 115).

Entretanto, se entendemos a política cultural para além de uma relação administrativa organizada e centralizada por parte do governo sobre a cultura, como o “interesse e a tensão existentes entre o poder político e o campo da cultura e da arte” (BOLÁN, 2006, p. 54), então não somente suas diretrizes mais gerais, mas também a implementação efetiva de uma determinada política cultural dependem das estruturas de poder vigentes, das instituições

atuantes e das relações políticas, sociais, econômicas, culturais etc. que vigoram em determinado momento e em um espaço específico (FREY, 2000).

Um exemplo expressivo das contradições advindas desses processos de disputa e de negociação é a relação entre o texto constitucional vigente e as ações governamentais no campo da cultura no processo de redemocratização do Brasil: os governos entre 1985 e 2002 caminharam no sentido oposto ao que está escrito no texto da chamada “Constituição Cidadã”. Houve uma retração do Estado no campo da cultura, que refletia o momento em que o ideário neoliberal, pregando as vantagens do “Estado Mínimo”, adquiria força e disseminava-se pelo mundo.

Nesse contexto, nem mesmo se colocava a discussão sobre direitos culturais e, menos ainda, sobre a atuação do Estado para garanti-los. Entretanto, sabe-se que não é suficiente que direitos sejam postulados ou reconhecidos, é necessário que se empreendam esforços palpáveis para que eles sejam efetivados, pois “sem a práxis concretizadora [atuação legislativa e ações executivas], corre-se o risco de se ver letra morta os interesses sociais consubstanciados na Constituição” (COSTA, 2012, p. 117).

Considerando-se os cinco princípios específicos para a atuação estatal no campo da cultura, que podem ser inferidos do texto constitucional brasileiro, segundo o jurista Humberto Cunha (2004, p. 74) – “Pluralismo Cultural; [...] Participação Popular na Concepção e Gestão de Políticas Culturais; [...] Atuação do Estado no Setor Cultural como de Suporte Logístico⁴; [...] Respeito

4 Para Cunha (2004, p. 76), “as iniciativas das práticas culturais devem ser essencialmente da sociedade e dos indivíduos, cabendo ao Estado dar o suporte necessário”. Com isso, busca-se delimitar o papel do Estado Democrático no campo de tensão entre o dirigismo cultural e a atuação propriamente dita, garantida e legitimada pela Constituição. No mesmo sentido vai Anita Simis (2007, p. 135), ao sublinhar que “assim, se de um lado se rechaçam as iniciativas que favorecem a ‘cultura oficial’, a imposição de uma visão monopolizada do Estado do que deva ser cultura brasileira, por outro, não se pode eximir o

à Memória Coletiva; e [...] Universalidade” – percebe-se que as determinações constitucionais só começaram a ecoar nas políticas culturais do país a partir de 2003, quando ocorreu uma mudança dos paradigmas de atuação do Ministério da Cultura (MinC).⁵ O MinC passou a operar com a ideia da cultura como direito, defendendo a necessidade de retomar o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, agora pensadas como política pública focada na sociedade como um todo e não apenas nos artistas.

Essas mudanças trouxeram à tona questões complexas como a necessidade de inclusão de grupos e setores anteriormente não contemplados nas políticas de cultura; a descentralização regional das ações; a ampliação dos recursos disponíveis, bem como o fortalecimento de instâncias participativas e procedimentos democráticos. De tal perspectiva, o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁶ pode mesmo ser considerado como

Estado de prover esse direito social, de estimular e animar o processo cultural, de incentivar a produção cultural, sem interferir no processo de criação, e preservar seu patrimônio móvel e imóvel”.

- 5 Ainda que alguns elementos neoliberais tenham permanecido, a exemplo das leis de incentivo na sua forma atual, que continuam formando a base do financiamento da cultura no Brasil.
- 6 O SNC propõe um modelo de gestão compartilhada, que implica a adesão de estados e municípios, a criação de subsistemas em todos os níveis federativos e nos diversos setores artístico-culturais. O funcionamento do Sistema prevê a atuação de “instâncias de articulação, pactuação e deliberação” (como conselhos e conferências de cultura), e quatro “instrumentos de gestão”, a saber: planos de cultura; sistemas específicos para o financiamento da cultura; sistemas de informação e indicadores culturais; além de um Programa Nacional de Formação na Área da Cultura. Entre seus componentes obrigatórios, estão os Planos (setoriais, municipais, distritais, estaduais e nacional) de Cultura. Com vigência de dez anos, eles são elementos fundamentais do sistema, por garantir a continuidade das ações a despeito da troca de governos a cada quatro anos, estimulando, assim, a construção de políticas de Estado e não apenas de Governo. Para cumprir esse papel, os planos precisam ter não somente consistência técnica, mas também “legitimidade política, só possível de ser

garantia institucional das determinações constitucionais (COSTA, 2012).⁷

Entretanto, a implementação do SNC demonstra, mais uma vez, como os conteúdos de uma política cultural (*policy*) são influenciados pela dimensão processual (*politics*), pelas disputas de poder no campo simbólico e pelas disputas concretas por recursos. Rodrigo Vieira Costa (2012) finaliza sua dissertação de mestrado sobre o Sistema Nacional de Cultura como garantia de efetivação dos direitos culturais apontando as descontinuidades de tal processo. De fato, a regulamentação da Emenda Constitucional nº 71/2012, que “acrescenta o art. 216-A à Constituição para instituir o Sistema Nacional de Cultura”, não se efetivou até o presente momento (início de 2015), colocando em risco o projeto. Além disso, seu funcionamento efetivo depende de uma ampliação substancial dos recursos do Fundo Nacional de Cultura destinados ao repasse para Estados e Municípios. Nessa problemática, observa-se que a centralidade da cultura na vida contemporânea não necessariamente encontra expressão nas políticas culturais brasileiras, que padecem, nos diversos níveis federativos, de insuficiência crônica de recursos – a qual é um grave limitador para sua concretização.

obtida se contarem com ampla participação da sociedade em todas as etapas.” (PEIXE, 2013, p. 35).

7 Mesmo assumindo que o conceito de garantia institucional é controverso, Costa (2012, p. 125) pontua que “é assente que as instituições previstas na Constituição não podem ser suprimidas pelos poderes constituídos, pois são conteúdos normativos que protegem realidades objetivas de natureza política, econômica, social, comunitária e cultural, dos quais os direitos fundamentais dependem para ser efetivados [...]”.

Pluralidade dos atores e governança: tensões, disputas e desafios nas políticas culturais

Mesmo reconhecendo que o Estado é um ator privilegiado das políticas culturais, entendemos que ele não é o único nem o único relevante. Como pontua Potyara Pereira (s.r),

Política pública não é sinônimo de política estatal. A palavra ‘pública’ que acompanha a palavra ‘política’, no sentido aqui tratado, não tem identificação exclusiva com o Estado, mas sim com o que em latim se expressa como *res publica*, isto é, coisa de todos, e, por isso, constitui algo que compromete tanto o Estado quanto a sociedade.

A pluralidade de atores das políticas públicas é questão debatida intensamente nos tempos atuais, pois “o fenômeno da globalização [...] impulsionou [...] a discussão sobre os novos meios e padrões de articulação entre indivíduos, organizações, empresas e o próprio Estado, deixando clara a importância da governança em todos os níveis.” (GONÇALVES, 2005, p. 4).

Márcio Souza (2000, p. 31), por exemplo, inclui os artistas como agentes das políticas culturais ao lado do Estado. Esse acréscimo é importante na medida em que pensa a política como algo relacional, mas não abarca a complexidade da questão por reduzir a política cultural a uma política para as artes, personalizada nos seus criadores.

José Teixeira Coelho Neto (1997, p. 293) refere-se a “Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários” e, ao considerar explicitamente as “entidades privadas”, chama a atenção para as empresas enquanto atores de políticas culturais.⁸ É uma

8 Jim McGuigan (2004, p. 132) cita a diferenciação de Rifkin entre “state, market and civil society” e refere-se a “three general discourses of cultural policy – state, market and civil/communicative”.

importante observação visto que, com a ascensão do pensamento neoliberal em todo o mundo, houve uma tendência de retração do Estado e transferência de parte de suas responsabilidades para o mercado (característica do chamado “Estado-mínimo”). Na contemporaneidade, diversos autores incluem também a sociedade civil como agente de políticas culturais, o que reflete, por um lado, a utilização de um conceito ampliado de cultura (em substituição à noção restrita e elitista que reduz a cultura às artes institucionalizadas e ao patrimônio histórico, tratados por “especialistas”) e, por outro, o reconhecimento da legitimidade da atuação das organizações civis.⁹

Pensar nesses diferentes agentes das políticas culturais colocamos diante de algumas questões complexas. Primeiro: se pensamos na cultura como campo de disputas, temos de perceber que os grupos que mencionamos anteriormente não são homogêneos. O Estado não é somente marcado por disputas entre diferentes partidos e entre as instâncias municipais, estaduais e federais: também cada uma dessas instâncias possui suas próprias articulações e divergências internas. Mesmo dentro de uma única instituição, um Ministério, por exemplo, constatam-se, em determinados momentos, ações desencontradas, desarticuladas e mesmo contraditórias.¹⁰

A institucionalização deficiente das políticas de cultura no Brasil abre espaço para que relações de força, que variam com a conjuntura, levem à formação de arranjos institucionais instáveis,

9 Para mais informações sobre a complexa expressão “sociedade civil” e suas relações com o Estado, ver BOBBIO 1987 e 1998. Tópicos relativos à participação e deliberação no Brasil podem ser encontrados em COELHO; NOBRE, 2004.

10 No artigo *Política cultural no Brasil: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura*, Paula Félix dos Reis (2011) explana sobre as dificuldades para o desenvolvimento do Plano e do Sistema Nacional de Cultura advindas da falta de articulação entre as ações da Secretaria de Articulação Institucional (responsável pelo Sistema) e da Secretaria de Políticas Culturais (responsável do Plano) no primeiro mandato do Ministro da Cultura Gilberto Gil.

singulares e de curta duração (FREY, 2000). Mas, não só o Estado é marcado por disputas internas, também a sociedade civil e o mercado possuem diferenciações significativas.¹¹

Se, por um lado, a Constituição Federal de 1988 aponta para uma vocação do Estado brasileiro para um determinado modelo de política cultural, por outro, a pluralidade dos atores envolvidos na construção de políticas públicas, com suas contradições e disputas, pode ser um dos indicadores para entendermos por que a centralidade da cultura, claramente perceptível na vida contemporânea, não se manifesta de maneira tão explícita nas políticas públicas.

Nessa esfera, nota-se a permanência de uma visão da cultura como acessório, algo de importância secundária, que não é, em si, essencial. Mesmo no que tange aos direitos culturais – e direitos não permitem uma hierarquização – a cultura ainda é vista como “não prioritária” em relação ao direito à saúde ou à educação (COSTA, 2012, p. 87-88). A baixa relevância da cultura nas políticas públicas brasileiras é visível, por exemplo, quando procuramos intersecções entre os planos estratégicos de governo e a cultura. Reflexo disso é também o fato de as instituições públicas de pesquisa só muito recentemente terem começado a refletir sobre informações e indicadores culturais, e isso por pressão do MinC na gestão dos ministros Gil/Juca. A pouca importância da cultura nas políticas públicas se expressa, ainda, não somente nos reduzidos recursos orçamentários para esse setor, mas também no seu recorrente contingenciamento. Lembremos que “toda política cultural, para ser concretizada, implica obrigatoriamente no acionamento de recursos financeiros, materiais e legais” (RUBIM

11 Um sindicato, uma ONG internacional, um fórum em defesa dos direitos LGBT e um coletivo de artistas possuem posturas, valores e interesses bem distintos. O mesmo vale para o mercado: os interesses de um conglomerado midiático internacional, de uma grande empresa brasileira ou de uma pequena indústria regional podem ser, em determinados aspectos e momentos, não somente diferentes, mas completamente divergentes.

apud NUSSBAUMER, 2007, p. 152). Sem eles, mesmo um projeto de garantia constitucional como o SNC não se efetivará.

Em segundo lugar: transitamos, na contemporaneidade, num espaço complexo e denso, “glocalizado”, no qual vemos a emergência de novos espaços de atuação (instâncias macrorregionais como a União Europeia e o Mercosul, ao lado dos Estados-nação e de organismos internacionais como a Unesco), bem como o surgimento de novos atores, a exemplo do Fórum de Autoridades Locais (que lançou uma *Agenda 21 da Cultura*, da perspectiva das cidades), além das ONGs, redes de cidadãos etc. – tudo isso potencializado pelo uso das novas tecnologias.

A política cultural que, segundo Xan Bouzadas (2007, p. 131), “habrá de ser considerada como el registro y la simbolización del estado de esas relaciones múltiples dentro de un campo específico en cada uno de los momentos de su propia historia”, não poderia ficar intocada por modificações de tamanha envergadura. No que diz respeito a esse tema, Canclini (2005, p. 78) defende uma ampliação do âmbito de atuação das políticas culturais, considerando “el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad”. Tal alargamento dos horizontes das políticas culturais com suas potenciais conexões local-regional-nacional-transnacional é, seguramente, um desafio.

Considerações Finais

Este breve artigo teve a intenção de apresentar a discussão acerca da expansão e da multiplicidade de atores sociais que hoje participam da esfera da cultura e nelas intervêm como promotores de políticas culturais. Como foi exposto, na atualidade, as políticas culturais não podem ser reduzidas à clássica atuação do Estado quando se aborda as questões que as envolvem. Mesmo considerando a relevância e importância histórica e política do Estado na consolidação de políticas públicas para a cultura, dada

a complexidade social dos dias de hoje, como vimos, outros atores passam a ganhar importância na dinâmica do sistema cultural contemporâneo.

Como vem sendo apontado no decorrer do texto, atores diversos, como os organismos internacionais, as empresas privadas, as ONGs, desempenham um importante papel para emergência de modos de fazer e executar políticas para a cultura.

Avizinhando a análise de uma realidade mais próxima espaço-temporalmente, como deixar de levar em conta, por exemplo, a atuação de empresas privadas na dinamização da produção cultural brasileira? Mesmo considerando que boa parte dos recursos investidos por essas instituições advém de renúncias fiscais por parte do Estado, não se pode desconsiderar a influência delas no destino cultural do país (para o bem e para o mal). Controvérsias à parte, o que fica claro é que tais corporações acabam desempenhando um papel significativo na dinâmica do sistema cultural, logo não podem ser menosprezados por aqueles que se dedicam a pesquisar e a compreender o fenômeno das políticas culturais em vigor.

Tendo em mente todos esses fatos, o que pensar, então, sobre o papel de organismos internacionais, como a Unesco, que atuam como espécies de fóruns internacionais, os quais tecem e formulam conceitos (cultura, diversidade cultural, por exemplo) materializados em tratados internacionais que, por sua vez, afetam significativamente a dinâmica da esfera cultural?

Muitos críticos consideram que os tratados internacionais, como alguns instituídos pela Unesco, tem pouco impacto na vida prática do campo cultural. Mas será que podemos desconsiderar o efeito dessas legislaturas internacionais que, ao esquematizarem preceitos normativos, acabam criando conceitos (logo, visões de mundo) e colaboram para a produção de novas subjetividades? (VIEIRA, 2009).

A ideia de diversidade cultural tornou-se um discurso corrente e que figura na fala de diversos atores sociais: seja nas políticas culturais promovidas pelo Estado, seja no discurso de

instituições que lutam pela defesa da pluralidade de expressões culturais e mesmo na publicidade de muitas empresas que incentivam a cultura. No que se refere ao efeito da produção de novas subjetividades, há que se mencionar, ainda, a criação de inúmeras redes e organizações voltadas para a promoção e proteção da diversidade cultural depois de promulgada a Convenção da Unesco para a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005. Como se pode perceber, uma consequência nada desprezível do papel dos organismos internacionais para as políticas culturais.

Esses exemplos têm a intenção de ilustrar a natureza complexa da esfera cultural na contemporaneidade, marcada por inúmeras contradições e paradoxos, manifestados, por exemplo, pela celebração da centralidade da cultura em contrapartida à sua inexpressiva presença nas prioridades de governo traduzidas em políticas públicas de amplo alcance. Por conseguinte, considerar tal complexidade, é indispensável para compreender o novo cenário que se constrói para as políticas culturais e nele interagir.

Referências

BECK, Ulrich. *Pouvoir et contre-pouvoir à l'heure de la mondialisation*. Paris: Flammarion, 2003.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: por uma teoria geral da política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BOUZADAS, Xan. Financia acerca del origen y genesis de las politicas culturales occidentales: arqueologías y derivas. *O público e o privado*, Fortaleza, n.9, p.111-147, 2007.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 jan. 2010.

CANCLINI, Néstor García. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel. *Cultura, política y sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 69-81.

COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário de crítico de política cultural*. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COSTA, Sérgio. *Teoria social, cosmopolitismo e a constelação pós-nacional*, *Novos estudos Cebrap*. São Paulo: Cebrap, n.59, 2001, p. 5-22.

COSTA, Rodrigo Vieira. *Federalismo e organização sistêmica da cultura: o sistema nacional de cultura como garantia da efetivação dos direitos culturais*. Fortaleza: UF, 2012. Dissertação (Mestrado em Direito Constitucional) . Centro de Ciências Jurídicas. Universidade de Fortaleza, 2012.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: a representação de interesses e sua aplicação ao Programa Nacional de Apoio à Cultura*. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Cidadania cultural: um conceito em construção In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: diálogos e tendências*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2010a.

FREY, Klaus. Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática das políticas públicas no Brasil. IPEA. *Planejamento e políticas públicas – PPP*, n. 21, p. 211-259, 2000. Disponível em: <<http://desafios2.ipea.gov.br/ppp/index.php/PPP/article/viewFile/89/158>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf> Acesso em: 27 mai. 2014.

HABERMAS, Jürgen. *A constelação pós-nacional*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

KARNS, Margaret P.; MINGST, Karen A. *International organizations: the politics a processes of global governance*. Boulder: Lynne Reinner, 2004.

KHAGRAM, Sanjeev; RIKER, James; SIKKINK, Kathryn (orgs.). *Restructuring world politics*. Transnational social movements, networks and norms. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCGUIGAN, Jim. *Rethinking cultural policy*. Berkshire: Open University, 2004.

NOBRE, Marcos; COELHO, Vera. *Participação e deliberação: teoria democrática e experiência institucionais no Brasil contemporâneo*. São Paul: 34, 2004.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007.

ORTIZ, Renato. Notas sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação*, n. 34, Jan-Abr, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.com.>>. Acesso em: 07.11.2008.

PEIXE, João Roberto. *Sistemas de cultura*. Salvador: Secult-BA, 2013.

PEREIRA, Potyara A. P. *A política social no contexto na política pública, na cidadania e da relação entre Estado e sociedade*.

Disponível em: < https://xa.yimg.com/.../A_POL_TICA_SOCIAL_NO_CONTEXTO_DA_...> Acesso em: mai. 2014.

RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri. (orgs.). *Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura*. Salvador: Edufba, 2010.

SOUZA, Marcio. *Fascínio e repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: FNC, 2000.

TARDIF, Jean; FARCHY, Joëlle. *Les enjeux de la mondialisation culturelle*. Paris: Hors Commerce, 2006.

VIEIRA, Mariella Pitombo. *Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da Convenção para a Promoção e a Proteção para a Diversidade das Expressões Culturais*. Salvador: UFBA, 2009. 303f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). FFCH, Universidade Federal da Bahia, 2009.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Políticas culturais:

por quem, por quê e para quem?

Daniele Canedo

Paula Félix

As políticas culturais são comumente classificadas como um conjunto planejado e organizado de iniciativas no campo cultural, que de modo geral apresentam metas e prazos predefinidos e recursos alocados. Tais iniciativas podem ser baseadas em leis ou em planos de trabalho institucionais e, quase sempre, são realizadas para atender ao interesse público, com base em demandas ou necessidades pressupostas.

Muitos são os desafios relacionados à composição, execução e avaliação de políticas para o setor cultural. Esses desafios vinculam-se a uma série de questões, a exemplo das visões restritas sobre o conceito de cultura e as dificuldades estruturais da área cultural, que revelam condições frágeis em termos de profissionais, espaços, planejamento, recursos financeiros, dentre outros. Os discursos, muitas vezes, não acompanham a prática cultural, que se dá de forma restrita, pautada pelas artes tradicionalmente reconhecidas e em eventos.

Em se tratando de políticas públicas de cultura, observa-se que as iniciativas dos Estados são recentes, principalmente quando se consideram os países da América Latina. Entre os anos de 1930 e 1960, nota-se a intervenção crescente dos governos, com a criação de instituições, elaboração de regulamentações e formulação de políticas culturais. Nesse período, Xan Bouzadas Fernandez (2007) destaca três iniciativas precursoras: a Segunda República Espanhola (1931-1939); a criação do Conselho das Artes na Inglaterra (1946)

e do Ministério dos Assuntos Culturais na França, em 1959, com André Malraux à sua direção. Esse foi o primeiro ministério específico para a cultura gerado na estrutura do Estado, cujo surgimento inspirou e influenciou a dimensão institucional na forma de atuação político-cultural de outros governos.

No Brasil, a estruturação formal da área da cultura no âmbito federal aconteceu durante o Estado Novo, no governo Getúlio Vargas, iniciado em 1930. A gestão pública da cultura estava sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde. Durante a gestão do ministro Gustavo Capanema (1934-1945), o governo realizou uma série de intervenções na área da cultura, articulando as ações de “opressão, repressão e censura”, próprias de um governo ditatorial, com a criação de legislações e instituições culturais. (RUBIM, 2007, p.16).

Atualmente, acompanhando o processo de institucionalização da cultura, ampliam-se as discussões ligadas à temática político-cultural. Neste artigo, apresentamos e contrapomos algumas versões para o conceito de políticas culturais que começaram a emergir e a serem debatidas especialmente a partir da década de 1960. O objetivo de tal estudo é ressaltar aspectos fundamentais que devem ser levados em consideração na elaboração de políticas para a cultura. Além desta introdução, compõem este texto três subtópicos e a conclusão. No primeiro, refletimos sobre os atores das políticas culturais. Em seguida, focamos a definição de objetivos para as iniciativas de políticas no campo cultural. No terceiro subtópico, discutimos a questão dos destinatários das políticas culturais. Por fim, na conclusão, refletimos sobre o papel e as responsabilidades do Estado diante das ações culturais e dos diversos atores que interagem com ele no sistema cultural.

Políticas Culturais por quem?

Começamos apresentando conceitos fundamentais reconhecidos no campo de estudos das políticas culturais. Ressalta-

se a importância do papel que a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) vem exercendo nos debates para a definição de conceitos na área cultural. Em 1969, a instituição divulgou o documento *Política Cultural: um estudo preliminar*. Nesse documento, define-se:

Entende-se política cultural como um conjunto de princípios operacionais, práticas e procedimentos administrativos e orçamentários que fornece uma base para a ação cultural do Estado. (...) A política cultural deve representar a soma total dos usos conscientes e deliberados, da ação ou da falta de ação em uma sociedade, visando atender certas necessidades culturais por meio da utilização otimizada de todos os recursos físicos e humanos disponíveis para uma sociedade em um determinado momento. (UNESCO, 1969, p. 4 e 10, tradução nossa)

Tal conceito restringe a política cultural à atuação do Estado, reduzindo-a a uma ferramenta governamental que busca atender às necessidades culturais da população por intermédio do uso eficiente de recursos humanos e materiais. Obviamente devemos considerar o momento em que a Unesco elaborou esse conceito, influenciada pela concentração de responsabilidades nas mãos do Estado e pelo limitado debate existente sobre o tema nos idos da década de 1970. Mas a questão é que ignorar a participação de instituições não estatais na condução do campo cultural se contrapõe à visão contemporânea, em que a presença de instituições privadas e organizações civis está, cada vez mais, associada às políticas culturais.

O contexto atual torna insustentável a afirmação de exclusividade do Estado na condução de uma série de aspectos da vida social, inclusive da cultura. A globalização e as inovações tecnológicas e comunicacionais transformaram as estruturas do mundo contemporâneo e conformaram o que Manuel Castells (2000) classifica como a “sociedade em rede”. Para o autor, essa

sociedade é, sobretudo, caracterizada por um profundo processo de reestruturação econômica e social provocado pelas novas formas de produção, armazenamento e transmissão digital das informações via redes de computadores.

Em artigo publicado em 2010, Castells defende que as redes de comunicação midiática e a internet também resultaram na configuração de uma nova esfera pública, a qual supera os espaços de soberania nacional e envolve uma arena internacional desenhada pelas relações entre os Estados Nacionais e diversos atores não estatais: organizações supranacionais, ONGs, empresas multinacionais, religiões, produtores culturais, intelectuais formadores de opinião, políticos, entre outros (2010, p. 37).

Para Castells, os Estados viram-se obrigados a se adaptar às demandas dessa recente estrutura social, que funciona por meio da formação de redes de cooperação entre poderes públicos, a exemplo de iniciativas regionais como a União Europeia e o Mercosul; da criação de instituições internacionais para tratar de questões globais, como a ONU e o Banco Mundial e da colaboração e divisão de responsabilidades com a sociedade civil organizada, via reconhecimento e legitimação da atuação das organizações não governamentais (2010, p.43). Desse panorama, o autor conclui que, no mundo globalizado e interdependente, o processo de decisão política precisa ser ampliado e envolver os vários atores globais e as redes de comunicação, em um processo que denomina “uma nova forma de governança global consensual” (CASTELLS, 2010, p.45) [tradução nossa].

Em virtude desses fatos, o Estado deixou de ser considerado ator isolado das políticas públicas, abrindo espaço para processos de negociação que envolvem diferentes atores sociais (RUBIM; VIEIRA; RUBIM; 2005). Para Rod Rhodes (2006, p.426, tradução nossa), a governança diz respeito à formação de redes constituídas por “vínculos formais e informais entre governos e/ou outros atores, estruturados em torno de crenças e interesses compartilhados e incessantemente negociados”, que influenciam a tomada de decisões em diversas esferas da vida cotidiana.

Portanto, conciliar a participação dos diferentes grupos de interesses é o maior desafio para o processo de elaboração de políticas para a cultura na contemporaneidade (DES FREEDMAN, 2006). Essa necessidade de envolver a população na esfera de decisão está relacionada com um conceito amplo de cultura, no qual os indivíduos não são vistos apenas como receptores das ações governamentais, mas como sujeitos e produtores da cultura. Rubim afirma que uma política cultural deve considerar, além do Estado:

A iniciativa privada abrange tanto os setores voltados à produção cultural, a exemplo das indústrias da cultura, como aqueles segmentos distantes do campo cultural, mas que, na atualidade, podem manter relacionamentos diversos com este campo, através de dispositivos como o mecenato, o marketing cultural etc. *A sociedade civil organizada*, seja ela vinculada ou não ao campo dos bens simbólicos, também aparece como ator significativo na atualidade, seja como produtor, estimulador, demandante ou consumidor culturais. Os *públicos*, com traços bem diversificados, sejam eles amplos ou restritos, especializados ou não, jogam papel considerável na dinâmica cultural contemporânea. Os *profissionais da cultura*, de ramos muitos distintos e com caracteres desiguais, têm papéis imprescindíveis de sujeitos nessa dinâmica. (2007, p. 2) .

Pela diversidade de atores e agentes apresentados, identificamos que a participação e presença destes em uma política cultural não são estáticas. Ao contrário, são dinâmicas. Eles podem diversificar-se; podem ter medidas de atuação ou de força alteradas a depender do contexto vivido em um determinado momento. Em outras palavras, a supremacia e o destaque da atuação estatal no campo político-cultural era visível em um período no qual se colocava, ao Estado, um papel de “provedor maior” e em que se cobrava dele esse desempenho. Mas, à medida que o campo sociocultural se transformava, outros atores começaram a surgir e

a ganhar força, especialmente a partir do crescimento das relações baseadas no mercado e na interdependência econômica e política entre países e regiões. A própria atuação estatal passou a variar de acordo com, por exemplo, o grau de democratização da sua política. Assim, não se pode definir ou analisar os atores e agentes de uma política cultural sem considerar as peculiaridades do contexto sociocultural em questão (REIS, 2011).

Políticas Culturais por quê?

Contrapondo o conceito da Unesco ao apresentado por Néstor Garcia Canclini (2001, p.65), percebemos um ponto importante que é o destaque em relação aos objetivos de uma política cultural:

Estudos recentes tendem a incluir sob este conceito todas as intervenções por parte do Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados para orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas essa forma de caracterizar o campo da política cultural precisa ser ampliado em razão da natureza transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade (CANCLINI, 2001, p. 65, tradução nossa).

Canclini reafirma a multiplicidade de atores e destaca a importância de políticas culturais capazes de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer necessidades culturais da população (citadas também no documento da Unesco) e obter um consenso para um tipo de ordem ou transformação social. A satisfação das necessidades culturais da população também aparece no conceito de política cultural defendido por Teixeira Coelho (1997, p. 293), com destaque para a promoção do “desenvolvimento de suas representações simbólicas” .

Retomando os três conceitos, notamos que a ideia de *necessidades culturais* está frequentemente associada ao conceito de política cultural. Diante do exposto, questionamos, então, como se reconhecem tais necessidades?

Entendendo as necessidades culturais como aquilo que é imprescindível e/ou importante culturalmente a um indivíduo ou a um grupo, podemos deduzir que a identificação delas depende daquilo que se considera cultura. Zygmunt Bauman (2002) afirma que há três discursos distintos associados ao termo: conceito hierárquico; conceito diferencial e conceito genérico de cultura. Segundo o autor, no primeiro uso da palavra, tendemos a qualificar as pessoas em função do seu “nível” de cultura:

Se etiquetamos alguém como uma pessoa ‘com cultura’, habitualmente queremos dizer que está bem educada, formada, urbanizada, enriquecida ou enobrecida acima do seu estado natural. Tacitamente, assumimos que há outros que não possuem semelhantes atributos. A pessoa ‘cultivada’, ‘com cultura’, é o antônimo da pessoa ‘sem cultivar’, ‘quer dizer, ‘sem cultura’ (BAUMAN, 2002, p. 103).

Tal concepção tem origem no pensamento iluminista francês, no qual a cultura caracterizava o estado do espírito cultivado pela instrução. “A cultura, para eles, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p.21). No vocabulário francês dos séculos XVIII e XIX, a palavra também estava associada às ideias de progresso, de evolução, de educação e de razão. Cultura e civilização andavam de mãos dadas: a primeira evocava os progressos individuais e a segunda, os progressos coletivos.

Portanto, há uma diferenciação entre o estado natural do homem, irracional ou selvagem, posto que sem cultura, e a cultura que ele adquire por meio dos canais de conhecimento e instrução

intelectual. Tal concepção de cultura sobreviveu ao passar do tempo e manteve-se como um dos sentidos desse termo mais utilizados em nossos dias, tanto que muitas pessoas continuam caracterizando, como possuidores de cultura, os indivíduos detentores do saber formal (CANEDO, 2009).

No que concerne ao conceito diferencial, “a palavra cultura se emprega para dar conta de diferenças aparentes entre comunidades de pessoas (temporal, ecológica ou socialmente discrimináveis, diferenciáveis)” (BAUMAN, 2002, p.118). Nesse conceito, a cultura pode ser compreendida como um sistema de signos e significados criados pelos grupos sociais. Ela se produz “através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas”, como ressalta Isaura Botelho (2001, p.2). Dessa perspectiva, a política cultural valoriza o patrimônio cultural imaterial – os modos de fazer, a tradição oral, a organização social de cada comunidade, os costumes, as crenças e as manifestações da cultura popular que remontam ao mito formador de cada grupo.

A terceira concepção de cultura deriva da segunda e “se nutre daquelas partes que a concepção diferencial não menciona ou passa por alto” (BAUMAN, 2002, p. 148). Em síntese:

Se a noção hierárquica põe no mastro a oposição entre maneiras ‘refinadas e ‘grosseiras – assim como a ponte educativa que deve haver entre elas –, se a noção diferencial é um broto e um esforço da preocupação pelas incontáveis – e multiplicáveis até o infinito – oposições entre os estilos de vida de vários grupos, a noção genérica se constrói ao redor da dicotomia entre os mundos natural e humano, ou melhor, ao redor desse antigo e perseverante tema da filosofia social europeia que é a distinção entre *actus hominis* (o que passa ao homem) e *actus humani* (o que o homem faz). O conceito genérico versa sobre os atributos que unem a humanidade no sentido de que a diferencia de qualquer outra coisa.

Em outras palavras, o conceito genérico de cultura trata sobre as fronteiras entre o homem e o humano (BAUMAN, 2002, p. 149).

Podemos, então, concluir que o entendimento que se tem da cultura enumera e evoca necessidades distintas e, portanto, gera diferentes políticas culturais. Conforme a primeira concepção do termo, a educação, que inclui o processo de ensino formal e as regras de “boas maneiras”, poderia ser considerada o mais importante. A segunda definição enfatiza a diversidade e diferenças entre os grupos, de modo que isso acompanharia o que seria necessário a cada um deles. A terceira concepção refere-se a tudo aquilo que nos diferencia dos outros animais, o que torna as necessidades culturais tão infinitas e complexas quanto aquilo que nos torna humano.

Para Rubim (2007, p. 8), um dos elementos que podem ser acionados para analisar uma política cultural é justamente o conceito de cultura adotado, seja ele implícito ou explícito, aspecto fundamental que “delineia a extensão do objeto das políticas culturais” e “comporta questões a serem enfrentadas por tais políticas, como as conexões pretendidas e realizadas entre modalidades de cultura, sejam elas: erudita, popular e midiática ou local, regional, nacional, macrorregional e global”.

O conceito de política cultural apresentado por *Canclini* (2001, p.65) também destaca que a política deveria contribuir na busca por “consenso para um tipo de ordem ou transformação social”. Na história das políticas culturais, a aplicação de diferentes estratégias esteve muitas vezes relacionada com objetivos e interesses particulares dos grupos políticos no poder, sem correlação com o interesse público, sob a argumentação e a justificativa de trazer benefícios sociais e culturais.

Esse tipo de uso parece ter sido o estímulo principal para a inauguração das políticas culturais no Brasil, segundo Alexandre Barbalho (2007, p.40). Para o autor, as políticas culturais do governo Getúlio Vargas, na década de 1930, nasciam com um objetivo

definido: unir o país em torno do poder central e construir um sentimento de “brasileiridade”, por meio da valorização da cultura popular mestiça como símbolo nacional. Trata-se de um momento particular das políticas públicas brasileiras em que se buscou fomentar o sentimento nacionalista. Benedict Anderson (1993, p. 23) explica que esse é um processo comum observado historicamente em diversos países, nos quais o nacionalismo resulta de esforços políticos, culturais e sociais para a construção de um vínculo imaginário que agrega a população. Portanto, a nação seria um construto social, uma comunidade “imaginada”. Como explica George Yúdice (2006), a cultura e a política cultural são comumente utilizadas, pelos gestores públicos, como reservas disponíveis e aplicadas em projetos de reforço de identidades e territorialidades não necessariamente vinculados à satisfação das necessidades culturais da população.

De modo similar, nos projetos de integração regional em âmbito internacional, como a União Europeia e o Mercosul, as políticas culturais baseiam-se, prioritariamente, em duas justificativas. Primeiro, a política cultural aparece como recurso do processo de construção da identidade regional e do sentimento de pertencimento a uma região. Segundo, também é recurso na construção imaginada da região enquanto zona de pertencimento, portanto, de um espaço cultural regional (CANEDO, 2013).

Desde a década de 1990, a chamada dimensão cultural da integração regional aparece em documentos, programas e discursos dos blocos regionais como um elemento chave para fomentar ideologias, identidades coletivas e o sentimento de pertencimento a um dado território. A análise de diversos documentos das políticas culturais regionais demonstrou que os discursos dos dois blocos regionais são coincidentes, na medida em que abordam a cultura como meio e fim – como qualificador do desenvolvimento de outros setores como, por exemplo, o comércio exterior e a diplomacia convencional (HARVEY, 1991) – e como objetivo final das políticas, visando à proteção e à promoção da diversidade cultural (GORDON, 2010).

Por conseguinte, as iniciativas de políticas culturais na esfera regional focam, prioritariamente, a promoção de um discurso retórico que explora elementos comuns como cultura, história e tradições religiosas para promover os objetivos gerais de integração política e econômica (CANEDO, 2013). Apenas a partir de 2007 identificamos um deslocamento no discurso que legitima a atuação transnacional, que passou a ser justificada pela necessidade de proteção da diversidade cultural regional, o que reflete a influência da Convenção da Unesco sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2006).

Nesses casos, os processos de inclusão da cultura nas estratégias de governos nacionais e transnacionais limitam os objetivos das políticas culturais. Em tal visão, a política cultural não tem como foco as demandas do campo da cultura e, portanto, a satisfação das necessidades culturais da população. Ao contrário, o investimento em cultura é destinado, prioritariamente, às áreas que podem promover os projetos político, econômico e eleitoral. Neles, a política cultural parece ser a ferramenta ideal na formação de um imaginário social coletivo que, segundo Carlos Moneta (2000), é um processo a longo prazo que demanda “ação política deliberada, ampla participação da sociedade civil”, além da ampliação dos canais de interação entre os povos (MONETA, 2000, p. 333, tradução nossa).

Por outro lado, a presença das políticas culturais em projetos políticos nacionais e internacionais revela a centralidade da cultura, destacada por *Stuart Hall*:

Primeiro, consideramos a expansão substantiva da cultura — sua crescente centralidade nos processos globais de formação e mudança, sua penetração na vida cotidiana e seu papel constitutivo e localizado na formação de identidades e subjetividades. Então nos voltamos à centralidade epistemológica da cultura — sua posição constitutiva nas humanidades e nas ciências sociais de hoje e as modificações na

teorização e na análise relacionadas à ‘virada cultural’ (HALL, 1997, p. 44).

Segundo o autor, a centralidade da cultura perpassa dimensões sociais e da própria ciência, que a toma em uma posição central para realizar a análise social. Tal centralidade não a separa das outras dimensões, pelo contrário, aproxima-a pelas suas relações com a saúde, o turismo, a comunicação etc. Assumindo ela uma posição central e sendo o Estado um agente que acompanha as transformações da sociedade, a sua atuação político-cultural passa a evocar distintas necessidades de intervenção.

Uma delas é a identificação da cultura enquanto um direito humano e fundamental, previsto na Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948), que coloca o Estado no papel de provedor das condições necessárias para o acesso cultural. Esse direito é reafirmado na *Constituição* do Brasil, para a qual “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988, art. 215).

Ademais, outras justificativas ratificam a importância das políticas públicas de cultura. Destaca-se que o setor cultural é relevante em termos econômicos e sociais, porém também apresenta fragilidades no que concerne à sustentabilidade no modelo econômico capitalista. Portanto, o Estado precisa intervir para limitar os excessos do mercado em relação ao setor cultural. De outro aspecto, é preciso estar atento ao fato de que os resultados das políticas de cultura tendem a se realizar em longo período de tempo, justamente tendo em vista que a cultura lida com práticas e modos de vida. Marta Elena Bravo (2008) defende políticas de longa duração que não se restrinjam a governos. Para a autora, a “continuidade implica monitoramento, avaliação, reformulação e recontextualização, quando necessário, uma vez que implica um compromisso ético e político para os processos culturais” (BRAVO, 2007. p.243, tradução nossa).

Contudo, é preciso reconhecer o desafio desse tipo de política por diversos fatores: dificuldade em estabelecer metas e objetivos a longo prazo; ansiedade em obter e mostrar resultados à sociedade; articulação com as políticas de curto e médio prazo; disponibilidade de orçamento para os objetivos traçados; investimento em pesquisa e informação cultural; planejamento e continuidade de ações; acompanhamento e avaliação constantes; períodos de mudança de gestão governamental; o caráter político e eleitoral das ações públicas (REIS, 2013).

A construção de um sistema de planejamento esbarra numa multiplicidade de problemas, de natureza não só metodológica, mas também econômica, política e social. A área da cultura, em especial, precisa estar atenta a esse processo de planejamento que exige mais tempo, pois o setor não possui a tradição de estabelecer políticas públicas pautadas nesse tipo de instrumento.

Políticas Culturais para quem?

A questão dos destinatários das políticas culturais está relacionada às iniciativas que separam ou agregam as duas dimensões de direitos ao acesso à cultura: a fruição das artes, da cultura, dos bens, serviços e equipamentos culturais, por um lado, e o estímulo à realização, à participação e à organização autogestiva de grupos e instituições culturais, do outro. Tais direitos estão previstos na *Declaração Universal dos Direitos Humanos*: o direito ao usufruto dos bens culturais da humanidade e o direito à realização, enquanto agente cultural (ONU, 1948). No que concerne às necessidades culturais que devem ser atendidas pelas políticas, a dualidade também se estabelece entre as necessidades culturais pressupostas e as demandas democraticamente apresentadas.

Todavia, muitos políticos e gestores culturais ainda preferem acreditar que promover o acesso aos bens culturais é a melhor forma de corrigir as desigualdades socioculturais (BOTELHO, 2001). Estamos

falando do conceito de democratização cultural, que tem como objetivo central a difusão e a popularização da arte, do conhecimento científico e das formas da chamada alta cultura. Trata-se de uma concepção limitada que relaciona o fazer cultural exclusivamente aos artistas e o valor cultural às artes e à cultura dita erudita.

Nessa tendência, a política cultural teria a missão de aproximar aqueles considerados “culturalmente excluídos” do campo da cultura, por meio da conservação dos espaços culturais tradicionais, como grandes galerias, teatros e museus, da viabilização financeira da produção cultural profissional e da oferta de acesso à produção cultural. A difusão cultural acontece, geralmente, por intermédio de políticas de formação de plateias (e de consumidores), em grande medida com ingressos subsidiados pelo Estado.

Trata-se de uma proposta de democratização deficitária, pois tende a encarar a cultura e o povo como polos distintos e afastados. Coloca-se de lado uma visão mais alargada, ao se desconsiderar que todo indivíduo é também produtor da cultura (CHAUÍ, 1995). Para Isaura Botelho (2001, p.14), o problema está no fato de que tal política trabalha apenas com a crença de que basta que haja o encontro entre a cultura erudita, estimulada pela redução dos preços ou a gratuidade, e o público, para que haja desenvolvimento sociocultural. Ainda segundo a autora, a política de subvenção reforça as desigualdades, pois favorece a parte do público que já detém a informação, as motivações e o acesso aos bens e equipamentos culturais, ou seja, as pessoas que já possuíam o costume de ir ao teatro, passam a fazê-lo mais vezes, aproveitando os benefícios concedidos pelo Estado.

Ademais, levando em consideração apenas os “templos culturais” (FARIA, 2003, p. 37), como teatros e galerias, lugares vistos como mais importantes para a realização da cultura, os defensores dessa política esquecem as ruas, as casas, as escolas e os espaços informais de sociabilidade.

Para Canclini (1987), a democratização, quando consiste em divulgar a alta cultura, resulta na definição elitista do patrimônio simbólico, sua valorização unilateral pelo Estado e por setores

hegemônicos, e a imposição paternalista dessa ideia ao resto da população. Outra crítica do autor ao modelo de difusão cultural aponta que essa política não muda as formas de produção e consumo dos bens simbólicos. Os públicos que costumavam desfrutar dos espetáculos passam a fazê-lo mais vezes, ao passo que as classes menos favorecidas financeiramente continuam afastadas da produção cultural, tendo acesso apenas aos meios de comunicação de massa.

Ao falar da difusão cultural e do “mito do público apreciador”, Teixeira Coelho (2001, p.10) é taxativo ao declarar que tal concepção deve ser entendida como propaganda cultural. A preocupação está “apenas em cultivar novos espectadores e admiradores, quer dizer, novos públicos, novos consumidores”.

A experiência da aplicação das políticas de formação de plateia mostrou que tais ações não são eficientes se consideradas isoladamente. A questão da transversalidade da cultura deve ser pensada na elaboração das políticas culturais. Meio ambiente, saúde, educação e infraestrutura são alguns dos fatores que devem ser levados em consideração na elaboração de políticas que pretendam promover a qualidade de vida da população.

Mas, além disso, o contexto social onde as pessoas vivem é muito importante. Gostos, hábitos cotidianos e a bagagem cultural, que é construída ao longo da vida e das relações de sociabilidade de cada ser humano, vão influenciar o aproveitamento que cada pessoa terá no contato com as expressões artísticas. Como sujeitos e produtores da cultura, os indivíduos devem participar da elaboração das políticas de cultura para a sua comunidade.

A necessidade de implantação de políticas públicas que tenham como objetivo o fortalecimento da cidadania e a inclusão social surge de uma dimensão que considera que todos os indivíduos, e não apenas os artistas, são sujeitos e produtores culturais, e, por isso, devem ser o foco de atividades e projetos da administração governamental.

Em virtude disso, o conceito de democracia cultural parece-nos mais adequado para pensar a promoção do desenvolvimento

sociocultural. Tal concepção de gestão das ações culturais está preocupada com a promoção da participação popular e a organização autogestiva das atividades. O objetivo é incentivar a criação, buscando o desenvolvimento plural das culturas de todos os grupos em relação com suas próprias necessidades. Nessa concepção política, o público é mais que espectador. Segundo Hamilton Faria, o “trinômio consumidor-produto-espectador” é ampliado para “a criação-fruição-processo-participação” (2003, p.38).

Não se trata de uma perspectiva contrária a ações pontuais, como a promoção de grandes festas e eventos, mas de uma compreensão que privilegia ações com sentido contínuo, contra o autoritarismo, o paternalismo e o dirigismo. Com o objetivo de transmitir conhecimentos e desenvolver a sensibilidade, procura melhorar as condições sociais para estimular a criatividade coletiva. Estamos nos referindo a uma política cultural que promova o acesso aos bens culturais por meio de serviços públicos ao mesmo tempo em que incentive a participação de todos na criação e na esfera de decisão, garantindo uma política cultural distanciada dos padrões do clientelismo e da tutela.

As políticas de democracia cultural defendem a existência de múltiplas culturas em uma mesma sociedade. Por isso, a missão delas é estimular a autonomia dos grupos culturais e facilitar os canais de comunicação com o poder público. O Estado deve dar apoio às diversas manifestações clássicas, eruditas e populares; profissionais e experimentais; consagradas e emergentes e reconhecer as dinâmicas inovadoras de movimentos sociais, comunitários, religiosos, étnicos ou de gênero (CHAUÍ, 1995; BOTELHO, 2001).

Considerações finais

Perante o que foi discutido, conclui-se que as decisões sobre as políticas culturais devem ser partilhadas por meio da criação da esfera pública não estatal e por diálogos interculturais entre Estado,

secretarias de governo, conselhos, fóruns deliberativos, organizações sociais, instituições privadas e empreendedores culturais. Ademais, vimos que os objetivos das políticas culturais devem estar ancorados na defesa da cidadania e da diversidade cultural, para além dos interesses particulares de grupos políticos no poder, e devem promover o acesso à fruição e à realização cultural.

As atividades culturais devem acontecer mais próximas de onde as pessoas vivem, nos seus espaços de origem, buscando a descentralização da ação cultural (BOTELHO, 2001; FARIA, 2003). É claro que, ao se pensar uma política cultural que influencie a vida cotidiana e incentive tão ampla participação popular, não se pode querer acreditar que esse trabalho será fácil e rápido.

Uma política cultural deve ser pensada para realizar-se em longo prazo, pois um capital simbólico requer tempo para ser construído e acumulado, e também depende da bagagem cultural herdada dos pais. É um trabalho que não vai se resumir a um mandato político ou a uma gestão administrativa e, tampouco, poderá produzir resultados sensíveis se for considerado isoladamente – o sistema escolar, embora não seja o único determinante, é uma ferramenta fundamental na construção e alimentação de um capital cultural.

O Estado modifica-se constantemente, ampliando, mantendo ou restringindo seus campos de atuação, por meio das suas instituições. Essas mudanças acompanham e seguem as transformações que ocorrem na sociedade, mesmo que em ritmos e compassos distintos. Algumas questões passam a ser tomadas como de interesse público, processo que explica, em parte, o porquê de o Estado agir ou não em determinadas áreas.

Por outro lado, não se pode esperar que o Estado exerça essa função isoladamente ou consiga dar conta de todos os problemas e necessidades que envolvem o setor cultural. Também não se deve considerar que todas as iniciativas governamentais são positivas, pois sempre há necessidade de uma posição crítica diante das políticas públicas para que estas possam ser aprimoradas. Dessa

forma, quanto mais críticos e atuantes os grupos sociais, melhor será a representação e o cumprimento dos deveres do Estado. Essa lógica serve para todas as áreas, incluindo a cultura.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 3. ed. Traduzido por Eduardo L'Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferenças. In: RUBIM, Albino.; BARBALHO, Alexandre. (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *La cultura como práxis*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo: *Perspectiva*, Apr./June 2001, vol.15, n..2, p.73-83.
- BRAVO, Marta Elena. *Itinerarios culturales 1985-2007: voces y presencias*. Medellín, 2007.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil (1988)*. Brasília: Senado, 1988.
- CANCLINI, Néstor García. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso, 2001. p.65.

CANEDO, Daniele. Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. In: *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura* (Enecult). Salvador, 27 a 29 de maio de 2009.

CANEDO, Daniele. *Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do Mercosul e a Cooperação com a União Europeia*. Salvador: UFBA, 2013. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2013. 451f.

CASTELLS, Manuel. Materials for an exploratory theory of the network society. *British Journal of Sociology*. n, 51. London: 2000, p. 5-24.

CASTELLS, Manuel. The New Public Sphere: global civil society, communication networks, and global governance. In: THUSSU, D. K. (Ed). *International communication: a Reader*. London: Routledge, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. São Paulo: *Estudos avançados* v.23, n.9, 1995, p.71-84.

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

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Primeiros passos, 216).

CUCHE, Denys. *A Noção de cultura nas Ciências Sociais*. Traduzido por Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru: Edusc, 2002.

FARIA, Hamilton. Políticas públicas de cultura e desenvolvimento humano nas cidades. In: BRANT, Leonardo. (org.). *Políticas culturais*. v. 1. Barueri: Manole, 2003.

FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. Acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologías y derivas. In: *O Público e o privado*. Fortaleza: v. 9, janeiro / junho, 2007.

FREEDMAN, Des. Dynamics of power in contemporary media policymaking. *Media, culture & society*, v.6, n. 28, 2006. p. 907-92.

GORDON, Christopher. Great expectations - the European Union and cultural policy: fact or fiction?. *International journal of cultural policy*, v.2, n.16, 2010. p. 101-120.

HARVEY, Edwin. *Relaciones culturales internacionales em Iberoamérica y el mundo*. Buenos Aires: Tecnos, 1991.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação & realidade*. Porto Alegre: v.2, n.22. p.15-46, julho/dezembro de 1997.

MONETA, Carlos Juan. Identidad y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional. In: LÓPEZ SEGRERA, Francisco; FILMUS, Daniel (coord.). *América Latina 2020: escenarios, alternativas, estrategias*. Buenos Aires: Temas Grupo, 2000.

ONU. *Declaração universal dos direitos humanos*. 1948. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

REIS, Paula Félix dos. *Políticas de cultura a longo prazo: estudo comparativo entre o Plano Nacional de Cultura do Brasil e da Colômbia*. Salvador: UFBA, 2013. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2013. 249f.)

REIS, Paula Félix dos. Estado e políticas culturais. In: *II Seminário Internacional Políticas Culturais*, 2011, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_PaulaFelixReis_Estado_e_políticas_culturais.pdf. Acesso em: 20 fev. 2015.

RHODES, Roderick Arthur William. Policy Network analysis. In: MORAN, Michael; REINAND, Martin; GOODIN, Robert E. (ed.). *The Oxford handbook of public policy*. Oxford: Oxford University, 2006.

RUBIM, Albino. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura*. Salvador: Edufba, 2007.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais*, 2005 (2006 em português). Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2012.

UNESCO. *Cultural policy: a preliminary study*. Unesco: Paris, 1969. <Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000011/001173eo.pdf>>. Acesso em: dia mar. 2011.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 615p.

Da economia da cultura à economia criativa: considerações sobre a dualidade entre cultura e economia

Daniele Canedo

Marcelo Dantas

As relações entre a cultura e a economia são mais antigas que a preocupação acadêmica em procurar explicá-las. Do mesmo modo, a economia existe desde tempos remotos, mas somente entre os séculos XVIII e XIX começaram a se estabelecer, primeiro com Adam Smith, depois com David Ricardo, Jean-Baptiste Say, Karl Marx e Alfred Marshall, os fundamentos do que hoje chamamos de Ciências Econômicas ou, mais popularmente, Economia Clássica. A cultura, por sua vez, só passou a interessar à economia a partir do processo de mercantilização pós-revolução industrial. Antes disso, aqui e ali, economistas clássicos, em algum momento, referiram-se às questões da economia da cultura como uma espécie de desvio de rota das leis econômicas que eles propugnavam para explicar o mundo.

Adam Smith, considerado o pai da Economia e o primeiro a buscar uma formulação teórica que explicasse a complexidade das relações entre os agentes econômicos e o mercado, no seu livro clássico, *A Riqueza das Nações* (1776), refere-se às produções teatrais como algo fora da lógica das leis econômicas. Enquanto na economia, o aumento da produção e do consumo resulta em queda dos preços e manutenção dos salários médios, no mundo teatral, quanto maior o sucesso do espetáculo, mais caro o preço do ingresso. De modo similar, no mercado, os salários tendem a uma uniformização, mas as estrelas e divas do teatro conquistam remunerações cada vez mais exorbitantes, e muito maiores que

os salários médios dos atores “comuns” (SMITH, 1996). Além disso, até os cenários teatrais aumentam de preço contra todas as tendências da economia de baratear o custo dos insumos, dos produtos e da mão de obra.

Todavia, como ressalta Paulo Miguez (2009), apesar desse e de alguns outros poucos episódios, o campo da cultura não chamou a atenção dos economistas clássicos. Segundo o autor, é importante ressaltar que durante “todo o século XIX, até pouco mais da metade do século XX, as (raras) investidas dos economistas sobre o campo da cultura tenham dado corpo, no máximo, ao que podemos chamar uma economia da arte”. (MIGUEZ, 2009, p. 62).

O campo da Economia da Cultura tem evoluído nas últimas décadas à medida que se desenvolvem, desdobram e constroem novos conceitos para explicar a complexidade das relações entre cultura e economia. *Françoise Benhamou* (1996) propõe três fases na delimitação do campo da Economia da Cultura. A primeira fase compreende três eixos: o espetáculo vivo, as belas artes e o patrimônio. A segunda surge com a emergência do conceito de indústria cultural. Por fim, a terceira fase, mais contemporânea, estabelece-se com o aparecimento e a consolidação do conceito de indústrias criativas. Este artigo retoma as três fases propostas por *Benhamou* (1996) para analisar, de uma perspectiva conceitual e histórica, a dualidade entre cultura e economia na contemporaneidade.

A consolidação das artes como atividade econômica

A delimitação de campo proposta por *Benhamou* (1996) permite que abramos um vasto leque de análise e possamos recuar no tempo. Iniciamos pelos primórdios da Grécia Antiga, que legou à humanidade os textos de tragédias e comédias que permanecem até hoje como base para espetáculos no mundo inteiro. Não temos informações, por exemplo, sobre as relações econômicas do teatro

grego, entretanto sabemos que seus autores faziam parte das elites intelectuais e tinham privilégios sociais. O espetáculo vivo, formado por atores com suas máscaras e um grande público, deixou, como prova da sua importância social, as ruínas de anfiteatros, com capacidade para milhares de espectadores, espalhadas por várias regiões de Europa onde os gregos estenderam as suas influências.

Ao longo dos séculos, em decorrência de sua própria evolução, o teatro profissionalizou-se, desde a Inglaterra elisabetana até a China imperial. A partir de então, o fenômeno econômico do teatro pôde ser, senão explicado, pelo menos destacado por Smith na sua obra basilar da Economia Clássica. A importância econômica do teatro e, portanto, o seu lugar na economia da cultura, continuam na contemporaneidade, seja na limitação de público que o caracteriza como espetáculo vivo, seja nas montagens do tipo das realizadas na Broadway, presentes não apenas no seu território original, Nova York, mas também reproduzidas como modelo industrial de espetáculo vivo nas grandes capitais como Londres, Paris, São Paulo, seja, ainda, nas montagens para temporadas fixas ou turnês do *Cirque du Soleil*, que se difundiu de Montreal, no Canadá, para o mundo, representando o mais novo modelo de industrialização e extrapolação dos limites originais das plateias imediatas típicas dos espetáculos vivos.

No campo das Belas Artes, por seu turno, desde que avançamos das expressões de arte rupestre das cavernas decoradas pelo homem pré-histórico para chegar, por exemplo, às obras primas da escultura que os gregos antigos legaram ao mundo e, especialmente, à cultura ocidental, a obra de arte tem um valor econômico muito diferente do que seria o custo da sua produção material (matéria-prima, artefatos técnicos e mão de obra). Desde a Grécia, o artista que se distingue, alcança um valor de mercado muito mais associado à importância simbólica da sua criação que ao custo de produção da sua obra.

É esse peso do simbólico que vai, desde o início, complicar as tentativas de explicar a cultura segundo as regras estritas da

economia. Registros históricos antigos fizeram permanecer, até nossos dias, por exemplo, a genialidade de Fídias, como nome maior da escultura grega no auge da era clássica. Ainda que muitos dos artistas que criaram algumas dessas obras-primas – as quais sobreviveram a milênios de história, intempéries, guerras e terremotos – sejam hoje desconhecidos, podemos afirmar que, na Grécia Antiga, alguns séculos antes de Cristo, os escultores mais importantes acumulavam riqueza econômica muito superior ao que se estima receberiam os simples artesãos pelas suas produções.

O Renascimento italiano apresentou ao mundo uma época – séculos XV e XVI – e um território – especialmente Firenze e Roma –, que corresponde à Itália contemporânea, que elevaram a escultura e a pintura, assim como a arquitetura e as ciências, ao grau mais elevado do mundo ocidental da época.

Foi a mentalidade do período renascentista a responsável pela glorificação dos artistas, vistos como verdadeiros gênios que alcançavam uma perfeição técnica e uma riqueza temática até então improváveis. Esses feitos foram estimulados pelo desenvolvimento do que chamamos hoje de mecenato, liderado pela poderosa e rica Igreja Católica, que, pela primeira vez na história, se empenhou em valorizar economicamente artistas e obras, o que mudou, definitivamente, o papel do artista na sociedade.

Os maiores expoentes desse período de grande acumulação de gênios foram *Michelangelo* e *Leonardo da Vinci*, cujo mútuo espírito de competição, aliado a uma rivalidade incansável, elevou a pintura e a escultura ao ápice.. Portanto, é muito natural que seja justamente na Florença do *quattrocento* e *cinquecento* italiano que tenham surgido as primeiras configurações do que viriam a ser, mais tarde, os grandes museus do mundo, cujo conceito, tal como o conhecemos na atualidade, passou a existir a partir do final do século XVIII.

Com o acervo acumulado pela família Médici – uma das maiores financiadoras das artes em todos os tempos – foram criados os *Uffizzi*, que até hoje atraem milhares de pessoas, diariamente, no

centro de Florença, para apreciar essas obras de arte . Esse período áureo italiano foi registrado por um artista contemporâneo daquela época, *Giorgio Vasari*, que se tornou praticamente o primeiro historiador de arte em razão da sua obra, republicada até hoje em diversos idiomas, *Vidas dos Artistas*, cuja primeira edição foi feita, em Florença, no ano de 1550 (VASARI, 2011).

Também a noção contemporânea de patrimônio artístico e histórico que o mundo partilha , não por acaso, surgiu na Itália, especialmente em Roma. Conforme *Françoise Choay* (2006), ainda no século XI, a volta do papado para a cidade de Roma deflagrou uma fase de grandes obras de construção, com o objetivo político de reafirmar o poder do Vaticano e devolver à cidade de Roma, então decadente, o brilho de outrora.

Nessa época, tornou-se cotidiana a utilização das ruínas – incluindo as ainda erguidas gigantescas colunas de mármore – como material para a construção de novas e portentosas edificações. Era comum, então, transformar o mármore em cal para construções ou usar grandes blocos antigos para edificar novos edifícios e igrejas. Essa prática continuou a dilapidar grande parte das gloriosas ruínas romanas (e italianas) até o *quattrocento*, ou seja, o século XV, quando artistas, historiadores e os colecionadores de antiguidades finalmente começaram a se fazer ouvir pelas autoridades religiosas do Vaticano.

Em 1430, o Papa Eugenio IV fazia discursos de valorização das antiguidades e ruínas de Roma, mas continuava liderando e permitindo o verdadeiro saque a esse patrimônio. Finalmente, em 1462, o Papa Pio II determinou, conforme *Choay* (2006, p.49), “a atenção vigilante para a preservação e manutenção – para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e seus vestígios”.

No que diz respeito à consciência de preservação de patrimônio histórico, artístico e cultural, que o mundo continua tentando defender na contemporaneidade, o grande marco é o decreto (bula papal) de 1462, assinado por Pio II, que expressa um discurso completamente adequado ao mundo atual:

proíbe a todos, religiosos ou leigos, sem exceção, independente do seu poder, dignidade, de seu status ou de sua posição, do mérito eclesiástico (mesmo pontifical) ou mundano que tenham, de demolir, quebrar, danificar ou transformar em cal, de forma direta ou indireta, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade ou quaisquer remanescentes de edifícios antigos que existam no solo da Cidade ou em seus arredores, mesmo que eles se encontrem nas propriedades que lhes pertençam na cidade ou no campo (CHOAY, 2006. p.49).

Muito tempo depois, no século XVIII, a Itália continuaria a liderar as questões de valorização do patrimônio histórico. Primeiro, em razão de o campo das antiguidades alargar-se com a descoberta dos sítios de Herculano (1713), de Pompeia (1748) e de Pesto (1746), o que provocou as primeiras escavações arqueológicas na Itália e na Sicília. A partir de então, as grandes universidades do mundo começaram a transformar as cadeiras de arqueologia em programas financiados de expedições arqueológicas, que se tornaram fundamentais para o desenvolvimento dessa ciência nos séculos seguintes.

Na França, a Revolução Francesa trouxe, ao centro da política, a questão da preservação do patrimônio histórico e artístico. Os revolucionários ficaram divididos entre destruir todos os símbolos do regime monarquista e absolutista, como fizeram com a prisão da Bastilha – da qual só restaram trechos de muros de suas fundações – ou considerar esse patrimônio uma herança histórica do povo francês e agora, de sua propriedade. Para *Choay* (2006), o segundo caminho preponderou e os governos revolucionários começaram a estabelecer as regras de preservação de patrimônio que a Itália começara a adotar três séculos antes.

Paralelamente, a Inglaterra, sempre em competição histórica com os franceses, passou a estabelecer também suas primeiras leis e regulamentos para a proteção de monumentos. Nessa altura

do século XVIII, as noções de patrimônio eram mais restritas a edificações e somente mais tarde passaram a incluir artefatos, objetos, antiguidades em geral e, finalmente, as obras de arte.

No século XIX, a competição entre França e Inglaterra foi transferida para o Egito, cujo território era governado pelos invasores turcos (FAGAN, 1991). Teve início, então, a grande corrida arqueológica em busca de desenterrar os tesouros milenares da civilização egípcia, numa fase que foi considerada a época de ouro da arqueologia. As viagens eruditas ao país tornaram-se comuns e os museus da França, da Inglaterra e, depois, da Alemanha e dos Estados Unidos abriam alas gigantescas dedicadas ao Egito antigo, graças a um comércio – que hoje seria considerado criminoso – do produto dessas escavações.

Os esforços, financiados por magnatas e governos – com destaque absoluto para Napoleão, fascinado pela grandiosidade daquela antiga civilização – eram proporcionais à febre que se alastrou, até mesmo para o grande público, de interesse pelo Egito. A rapina funcionou em todos os sentidos: desde pequenos objetos a tesouros descobertos em tumbas nunca antes violadas e, finalmente, à desmontagem e transporte de edificações inteiras. Hoje, a praça de São Pedro, no Vaticano, a *Piazza del Poppolo*, em Roma, a *Place de la Concorde*, em Paris, ou *Dorset*, no interior da Inglaterra, são lugares em que podemos apreciar magníficos obeliscos retirados e transportados do Egito, ainda no século XIX.

Este amplo retrospecto confirma que não há nada de novo na relação entre cultura e economia. De fato, desde a antiguidade clássica, pintores, escultores, escritores, atores e filósofos eram apoiados financeiramente por mecenas das artes. Com o passar do tempo, as relações comerciais entre artistas e consumidores da arte se fortaleceram e conformaram mercados culturais. Todavia, o interesse de economistas e outros estudiosos por tais relações ficou restrito às áreas de espetáculo vivo, das artes visuais e do patrimônio, pelo menos até o final do século XIX, quando alguns saltos tecnológicos redimensionaram o peso da cultura nos hábitos de consumo. A

reprodução da imagem através da invenção da fotografia e, depois, pelo cinema, revolucionou os costumes e gerou um consumo sem precedentes de produtos culturais. O cinema, especialmente, desenvolveu-se segundo padrões industriais a partir do início do século XX, principalmente na França e nos Estados Unidos, que, até hoje, estão na liderança da produção e da exportação de filmes.

O desenvolvimento do mercado cinematográfico foi seguido pela invenção e rápida popularização da televisão. Assim, estavam criadas as condições para o consumo massificado de cultura – reforçado, ainda, pela indústria editorial e pela popularização de jornais, livros e até pôsteres que reproduzem desde fotografias até obras de arte – até então confinadas aos museus e, agora, difundidas entre as populações, ou melhor, os consumidores. Estavam dadas as condições para o surgimento do conceito que marcaria as próximas décadas e tentaria explicar o impacto da cultura na economia e na sociedade: o conceito de indústrias culturais.

Críticas ao relacionamento entre cultura e economia

Nos anos 1930, a Escola de Frankfurt, na Alemanha, consolidou-se como um espaço de reflexões críticas sobre o desenvolvimento das sociedades capitalistas com base nos preceitos de Karl Marx, porém buscava avançar na compreensão das discussões apresentadas pelo marxismo. Diversos pensadores associados à escola, como Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jürgen Habermas contribuíram para a consolidação da chamada Teoria Crítica. As discussões introduzidas por Max Horkheimer e Theodor Adorno, com fundamento no conceito de indústria cultural, publicado, pela primeira vez, em 1947, na obra *Dialética do iluminismo* (ARANTES, 1996), trouxeram para uma nova dimensão, nas Ciências Sociais, a relação entre cultura e economia.

Quando cunharam o termo indústria cultural, o principal objetivo de Horkheimer e Adorno era criticar a submissão da

arte à lógica mercantilista, pois entendiam que alguns meios de comunicação muito populares no período, como o cinema, a televisão, a imprensa e o rádio, não poderiam ser considerados como arte porque a função comercial destes se baseava na exploração da cultura (ARANTES, 1996). Para esses autores, o termo cultura de massa, que costuma classificar tais meios, leva a um equívoco de interpretação, uma vez que induz à compreensão de que se trata de uma expressão cultural produzida e difundida pelas massas. Na visão deles, é uma expressão que esconde os reais objetivos comerciais e a homogeneização cultural e ideológica provocada pelo consumo massivo da arte por intermédio da seleção e do direcionamento dos proprietários dos meios de comunicação (ARANTES, 1996).

Para *Horkheimer e Adorno*, a produção cultural estava perdendo o posicionamento crítico diante da sociedade, para ser usada como veículo de produção da coesão social no sistema capitalista. O sujeito, nesse contexto, teria as possibilidades de formação autônoma e consciente inibidas pelo estímulo ao consumo excessivo e desenfreado das mensagens da sociedade industrial capitalista.

As críticas dos pensadores não impediram o crescimento e a consolidação da produção cultural em grande escala orientada por um modelo industrial. Nas últimas décadas, observou-se o desenvolvimento e a consolidação da cultura como um fenômeno que Albino Rubim (2007) chama de “automização da cultura como campo singular”, que mobiliza mercados consumidores e permite atuações profissionais, acadêmicas e políticas. Para Rubim, (2006, p.2), “cabe propor mesmo uma centralidade para a cultura” no mundo contemporâneo. A produção, a distribuição e o consumo de bens e serviços que conformam o sistema de produção cultural se tornaram estratégicas para o desenvolvimento das nações, na medida em que essas atividades movimentam uma cadeia produtiva em expansão, contribuindo para a geração de emprego e renda.

Ao analisar a consolidação das relações entre cultura e mercado, duas questões precisam ser destacadas. De um lado, tal

realidade parece ter ampliado a questão da “subsunção do trabalho artístico” à lógica mercantilista, como discute César Bolaño na obra *Indústria cultural, informação e capitalismo* (2000). O termo subsunção, como é por ele aplicado, refere-se à tentativa de adaptar o trabalho artístico e cultural à lógica industrial, a qual não abarca as especificidades da cultura. Segundo o autor, é preciso estar atento ao fato de que, na sociedade contemporânea, “o trabalho do artista passa a ser subordinado ao capital (de forma ainda indireta) enquanto trabalho produtivo (que produz valores de uso passíveis de serem transformados em mercadoria), mas também enquanto trabalho de mediação social” (BOLAÑO, 2000, p. 107).

Assim, a crítica contida no conceito de indústria cultural prossegue atual porque chama a atenção para o fato de que o modelo de produção cultural capitalista limita a independência ideológica e criativa do artista e direciona a fruição cultural. Como explica, ainda, Bolaño, na estruturação de tal modelo, “o consumo cultural passa a servir à propaganda econômica e política” (2000, p. 86).

Por outro lado, a apreciação sobre a subsunção da cultura ao capital tende a fomentar a oposição e o distanciamento entre os artistas e o sistema comercial. A compreensão das potencialidades e especificidades da cadeia produtiva da cultura, formada pelos elos da criação, da produção, da difusão/distribuição e do consumo ou fruição, é fundamental para garantir os direitos à realização artística. Diversos artistas preferem não se envolver com as questões comerciais, acreditando que tal envolvimento pode resultar na perda de autonomia e posicionamento crítico. Essa preocupação tende a minimizar uma questão vital para a cultura na contemporaneidade: o financiamento da produção cultural.

Guardando as devidas proporções de cada atividade, a cultura movimenta uma cadeia produtiva que demanda investimentos financeiros, especialização técnica, equipamentos profissionais e uma rede logística. Para agravar a situação, grandes conglomerados comerciais controlam, de forma hegemônica, a produção e a circulação de bens e serviços culturais dos setores cinematográfico,

fonográfico e editorial, entre outros (BENHAMOU, 1996). Trata-se de grupos empresariais que se assemelham no que concerne às estratégias de produção e distribuição de produtos culturais (BILTEREYST; MEERS, 2000). Portanto, são *majors*, com modelos de negócios focados na aspiração de domínio político e econômico do setor cultural, que controlam os espaços de difusão cultural e ditam o que vai ser oferecido para consumo cultural em todo o mundo (CANEDO, 2013). Nesse cenário, o fator econômico pode impor entraves à realização cultural se não houver garantias de acesso aos meios necessários para viabilizar a movimentação da engrenagem do sistema cultural. .

Leandro Valiati (2009) recorre a conceitos da economia para explicar a singularidade do campo cultural:

Os referidos bens culturais possuem valor diferenciado a partir de componentes simbólicos e, assim, são bens de dupla face: por um lado são bens econômicos tradicionais, dado que geram renda, emprego e elementos multiplicadores no seu processo produtivo; por outro lado, ainda que não sejam bens públicos de livre acesso, carregam em si uma carga de valor cultural que implica em validação dos mesmos como bens de mérito intrínseco, devendo essa faceta também ser contemplada no processo de valoração do mesmo. Assim, a tradicional ótica econômica necessita da complementação de outras formas de valor, tais como valores de identidade, valor cultural, capacitação e liberdade, para que se conheça o valor econômico que transita entre os campos da oferta (processos produtivos) e da demanda (disposição de pagamento) e legitimação de ambas. (VALIATI, 2009, p. 58).

Com base nessas considerações, podemos dizer que a cultura sempre esteve, de algum modo, relacionada com a economia. Todavia, tanto antigamente quanto na contemporaneidade, a lógica que determina as leis econômicas e a própria dinâmica das

economias não se aplicam totalmente ao campo cultural. Por isso, a importância do desenvolvimento de uma economia dedicada a analisar, compreender e explicar as singularidades da cultura.

Por outro lado, Bolaño (2000) chama a atenção para o fato de que a constituição do sistema capitalista de produção cultural não impediu a manutenção de culturas de resistências. Segundo o autor:

O capitalismo, no seu desenvolvimento histórico, ao mesmo tempo que cria uma forma cultural que lhe é adequada, carrega consigo, desde o nascimento, culturas de resistência que se caracterizam, ao contrário da primeira, que é tendencialmente universal, por uma fragmentação em diferentes níveis e que apresentam diferentes graus de relacionamento com a cultura dominante (BOLAÑO, 2000, p.104).

Um exemplo disso são as discussões internacionais contra a hegemonia do cinema norte-americano, que culminaram na adoção, em 2005, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Convenção da Diversidade Cultural), com a aprovação de 148 países (UNESCO, 2006). A Convenção da Diversidade Cultural defende o princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento, no qual:

Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem (UNESCO, 2006, p. 4).

Ainda no setor audiovisual, pode-se tomar como exemplo os movimentos de contrafluxo cinematográfico, como o ressurgimento do cinema europeu, o crescimento da produção na América Latina

e os casos das cinematografias da Índia e da Nigéria, que inovaram o negócio cinematográfico. Os movimentos contra-hegemônicos do cinema global foram, em geral, iniciados por realizadores e intelectuais que passaram a produzir sem a estrutura ideal, porém visando à criação de contrafluxos midiáticos (THUSSU, 2007). Tais contrafluxos foram potencializados pela tecnologia, pela globalização e por outros fatores políticos, ideológicos e econômicos que motivaram a reestruturação do segmento audiovisual mundial em oposição à avassaladora hegemonia de Hollywood.

Em virtude desses fatores, a retomada da discussão sobre as relações entre cultura e economia deve estar assentada na defesa dos direitos culturais, na promoção e proteção da diversidade cultural e na ampliação do conceito de desenvolvimento. Como sugere Amartya Sen (2000), para que exista desenvolvimento, é preciso, sobretudo, haver garantias de liberdades e direitos humanos e sociais.

Cultura, economia e desenvolvimento socioeconômico

Em artigo publicado em 2008, Paulo Miguez traça o histórico da constituição do campo de estudos da economia da cultura. Para ele, o interesse de economistas pela cultura está sendo ampliado tendo em vista a centralidade que a cultura ocupa no mundo contemporâneo. De fato, atualmente, as atividades culturais estão entre as principais geradoras de ocupação e renda na economia mundial. Em 2010, dados da Unctad – Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – indicavam que a economia criativa movimentava oito trilhões de dólares, por ano, no mundo, o que representa de 8 a 10% do PIB mundial (UNCTAD, 2010). Três anos depois, novos dados publicados pela Unctad evidenciaram que o comércio mundial de bens e serviços criativos mais que duplicou entre 2002 e 2011, o que ratifica a força dos setores criativos (UNESCO, 2013).

Para Benhamou (1996), além da geração de emprego e renda nas atividades culturais, o aumento do interesse pelo encontro entre cultura e economia também está relacionado à necessidade de avaliação dos resultados dos investimentos em políticas culturais e à ampliação da economia a partir do surgimento da Economia Política. Assim, desde os anos 1960, diversos conceitos como economia das artes, economia da cultura, indústrias criativas e economia criativa vêm tentando sintetizar as especificidades e as potencialidades das relações entre cultura e economia.

No final dos anos 1960 surgiram pesquisas que buscavam compreender a relação entre a economia e as artes, com foco principal nas artes performáticas, como o teatro, a dança, a ópera e a música clássica, e nos museus e galerias. Destaca-se o livro seminal *Performing arts: the economic dilemma* (1966), de *William Baumol* e *William Bowen*, que discutia a problemática do financiamento das artes performáticas.

Entre as décadas de 1970 e 1980, os estudos econômicos no campo cultural cresceram e passaram a abranger outras áreas, de tal modo que muitos pesquisadores passaram a referir-se a uma economia da cultura (FLEW, 2012).

Nos anos 1990, diversas instituições públicas e privadas incluíram a cultura e a criatividade, portanto a produção simbólica, nos discursos sobre o fomento ao desenvolvimento econômico, social e urbano. A então chamada economia da cultura, mais restrita aos campos da arte e do patrimônio, foi ampliada para abarcar outros setores como a arquitetura, a moda e o *design*. A Austrália foi pioneira em relacionar os setores culturais com a potencialização do desenvolvimento do país, quando publicou, em 1994, o relatório Nação Criativa (*Creative nation: commonwealth cultural policy*). O documento, que apresenta a primeira política cultural federal da Austrália, inovou ao incluir no escopo das ações diversas áreas que não eram, até então, relacionadas internacionalmente às políticas culturais (AUSTRÁLIA, 1994) e expôs as justificativas para tal inclusão:

Esta política cultural é também uma política econômica. A cultura cria riqueza. Amplamente definida, nossas indústrias culturais geram 13 bilhões de dólares por ano. A cultura emprega. Cerca de 336 mil australianos são empregados em indústrias relacionadas com a cultura. A cultura agrega valor, faz uma contribuição essencial para a inovação, o *marketing* e o *design*. É um símbolo de nossa indústria. O nível de nossa criatividade determina substancialmente a nossa capacidade de adaptação a novos imperativos econômicos. É um produto de exportação valioso em si mesmo e um acompanhamento essencial para a exportação de outras mercadorias. Ela atrai turistas e estudantes. A cultura é essencial para o nosso sucesso econômico (AUSTRÁLIA, 1994, *Introduction*, tradução nossa).

Posteriormente, em 1997, o conceito de indústrias criativas foi incluído no plano de governo de Tony Blair, quando eleito primeiro-ministro do Reino Unido. Desde então, o governo inglês vem realizando, internacionalmente, uma série de iniciativas de pesquisa e capacitação profissional com o objetivo de difundir esse conceito no mundo (NEWBIGIN, 2010). Tal política de difusão pode estar relacionada a uma estratégia de poder brando baseada na cooperação para o desenvolvimento e no intuito de consagração na defesa das indústrias criativas no âmbito internacional.

Por fim, a expansão do conceito de indústria criativa para o de economia criativa é, em geral, atribuída ao autor inglês John Howkins depois da publicação, em 2001, do livro *Economia criativa: como ganhar dinheiro com ideias criativas* (*The creative economy: how to make money from ideas*). No texto, Howkins destaca as muitas possibilidades de produção de dividendos econômicos por pessoas que trabalham nos setores criativos. A publicação chamou a atenção para atividades produtivas que, até então, pareciam pouco importantes em termos econômicos.

Portanto, trata-se de um processo de alargamento gradual de conceitos que se baseia nas áreas abrangidas – desde a economia das artes, mais específica, à economia criativa, que não se limita ao campo cultural, mas está relacionada a práticas inovadoras que exploram o conhecimento e a criatividade na produção, distribuição e no estímulo ao consumo de bens e serviços em diversos setores econômicos.

Embora ainda não exista consenso no que tange às definições do setor, um dos conceitos mais utilizados é o apresentado pela agência britânica Nesta (National Endowment for Science, Technology and Arts). A Nesta defende que a economia criativa inclui as empresas que tenham origem na criatividade individual, na habilidade e no talento empreendedor e que tenham potencial de geração de riqueza e criação de emprego por meio da exploração de propriedade intelectual (NESTA, 2008). Nessa definição, a relação com a exploração da propriedade intelectual limita a abrangência da economia criativa às iniciativas com a finalidade de lucro em escala.

Entretanto, segundo essa lógica, como incluir o artesanato no rol da economia criativa? Como pensar as manifestações da cultura popular? E as artes performáticas que acontecem nas ruas das grandes cidades? Essas atividades, na maioria dos casos, geram renda para os profissionais envolvidos. Porém, dificilmente, poderiam ser enquadradas entre as atividades com potencial de exploração de propriedade intelectual.

No que concerne a esse assunto, a definição apresentada pelo Ministério da Cultura parece-nos mais bem adaptada às características da produção brasileira. Nessa definição, em geral, são incluídas, no escopo das atividades criativas, aquelas resultantes de “ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção e riqueza cultural, econômica e social” (BRASIL, 2011, p.22).

Assim como a multiplicidade de definições, existem também diferentes modelos estruturais que tentam classificar as indústrias culturais e criativas. No relatório de Economia Criativa de 2013, a Unesco analisa as diferenças entre esses modelos (UNESCO,

2013). Tendo em vista que existem sempre questões discutíveis em todas essas tentativas de classificação, apresentamos, na Figura 1, a estrutura dos setores criativos contemplados pelo Ministério da Cultura (2011) e que também inspirou o modelo adotado pelo Governo do Estado da Bahia (2014).

A princípio, a tendência é associar a economia criativa às atividades produtivas relacionadas aos campos do Patrimônio, das Expressões Culturais, das Artes dos Espetáculos; do Audiovisual, do Livro, da Leitura e da Literatura, e ao campo das Criações Culturais Funcionais (BRASIL, 2011; BAHIA, 2014). Todavia, tal classificação (Figura 1) ainda deixa de lado alguns setores criativos que estão no enfoque de outras classificações analisadas pela Unesco (2013), como a Fotografia, o Rádio, a Televisão, a Produção de Software Educativo e de Lazer, a Gastronomia e a Publicidade.

Patrimônio	Expressões culturais	Artes dos Espetáculos	Audiovisual, Livro, Leitura e Literatura	Criações Culturais Funcionais
<ul style="list-style-type: none"> • Patrimônio material • Patrimônio imaterial • Arquivos • Museus 	<ul style="list-style-type: none"> • Festas e celebrações • Artesanato • Culturas populares • Culturas indígenas • Culturas afro-brasileiras • Artes visuais • Arte digital 	<ul style="list-style-type: none"> • Dança • Música • Circo • Teatro 	<ul style="list-style-type: none"> • Cinema e vídeo • Publicações e mídias impressas 	<ul style="list-style-type: none"> • Moda • <i>Design</i> • Arquitetura

QUADRO 1: Escopo dos setores criativos

FONTE: Brasil (2011) e Bahia (2014).

Considerações Finais

Ao contrário do que normalmente acontece em outros setores, no campo cultural, a economia está submetida a diferentes

regras, leis e princípios, tendo em vista a necessidade de adaptar-se às especificidades inerentes às artes e à cultura. No contexto da economia criativa, é preciso quebrar paradigmas e pensar indicadores mais amplos que o crescimento econômico para que o predomínio da lógica do lucro não limite o acesso equitativo e a diversificação da produção cultural.

É nesse contexto que as discussões atuais se polarizam ou se diversificam em torno da associação dos conceitos de economia da cultura e da economia criativa, numa busca por abranger, nas análises, as várias possibilidades de expressão econômica da cultura na sociedade. No que concerne aos conceitos de economia da cultura e economia criativa, é importante destacar que tais termos não são sinônimos, embora se refiram às atividades de produção, distribuição e consumo de bens e serviços cuja matéria prima principal é o conhecimento, o talento e a criatividade. Todavia, a economia da cultura diz respeito a setores mais específicos e ligados às artes, enquanto que no segundo o conceito é sempre aplicado de forma ampla e envolve diversos setores econômicos, além dos setores culturais.

Principalmente na economia da cultura, é preciso conciliar interesses privados, relativos ao modelo de negócio das grandes indústrias e o interesse público, pelo viés da diversidade cultural. Como ressaltou Celso Furtado (1984), a questão envolve a definição dos povos que poderão exercer o direito à criatividade, a contar suas histórias e, dessa forma, contribuir para o patrimônio cultural comum. Nessa lógica, o conceito de diversidade cultural, que valoriza as expressões culturais de cada lugar, também vem se impondo nas políticas públicas. Isso ocorre porque, ainda que as manifestações culturais não tenham objetivos econômicos nas suas origens nem na manutenção dessas tradições no tempo, elas causam impacto econômico local, além de se tornarem, cada vez mais, elementos fundamentais para a atratividade de turistas, gerando impactos econômicos em um setor já tradicional da economia, que é o mercado do Turismo.

Também se difunde no mundo, progressivamente, a política cultural como estratégia de desenvolvimento econômico nacional,

regional e local, o que traz, definitivamente, a cultura para o campo da economia e, mais ainda, para o planejamento econômico de longo prazo. Os países, gradualmente, vêm percebendo que seu potencial de crescimento econômico e mesmo de competitividade internacional não podem mais ser dissociados da percepção, e das políticas que a sucedem, de que a cultura é, definitivamente, uma área da economia e, diante disso, precisam conhecer e valorizar as suas potencialidades por meio de políticas públicas que contemplem a cultura em suas estratégias.

Finalmente, o mercado – o território fundamental do capitalismo – na fase atual de alta competitividade internacional, marcada por um ciclo de inovação tecnológica que atingiu o mundo capitalista, principalmente a partir dos anos 1970, provocou o estabelecimento de uma nova lógica da acumulação, que se deslocou do âmbito da indústria de bens duráveis para as tecnologias de informação. Pode-se dizer que, pela primeira vez na história, o conteúdo, a informação, o bem imaterial se tornaram o motor central da reprodução capitalista, superando a produção de bens materiais tanto na geração de lucro como no ritmo de inovação e no aumento da produtividade. Parece desenhar-se um cenário, portanto, de, finalmente, a cultura, até então marginal, assumir o seu lugar no centro da Economia.

Referências

ARANTES. Paulo Eduardo. *Theodor W. Adorno - textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores, 1 ed.).

AUSTRÁLIA. *Creative nation: commonwealth cultural policy*. Canberra: Dept. of Communications and the Arts, 1994, 102 p.

BAHIA. *Bahia criativa: diretrizes e iniciativas para o desenvolvimento da economia criativa na Bahia*. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 2014.

BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La Découverte, 1996. 120 p.

BILTEREYST, Daniël; MEERS, Philippe. The international telenovela debate and the contra-flow argument: a reappraisal. *Media, culture & society*. Londres: Sage, 2000. v.22.

BOLAÑO, César. *Indústria cultural, informação e capitalismo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000. 282p.

BRASIL. *Plano da secretaria da economia criativa: políticas, diretrizes e ações – 2011 a 2014*. 2. ed. Brasília: Minc, 2011.

CANEDO, Daniele. *Todos contra Hollywood? políticas, redes e fluxos do espaço cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia*. Salvador: UFBA, 2013. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, – Universidade Federal da Bahia, 2013 451f.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006. 284 p.

FAGAN, Brian M. *L'aventure archéologique en Egypte – grandes découvertes, pionniers célèbres, chasseurs de trésors et premiers voyageurs*. Paris: Pygmalion / Gérard Watelet, 1991. 324 p.

FLEW, T. *Creative industries: culture and policy*. Australia: Sage, 2012, 248f.

MIGUEZ, Paulo. Alguns aspectos do processo de constituição do campo de estudos em economia da cultura. In: *Anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura* (Enecult), 2008, Salvador.

MIGUEZ, Paulo. Os estudos em economia da cultura e indústrias criativas. In: WOOD JR., Thomaz et al. (coord.). *Indústrias*

criativas no Brasil – cinema, tv, teatro, música, artesanato, software. São Paulo: Atlas, 2009. p. 57-68.

NESTA POLICY & RESEARCH UNIT. *Beyond the creative industries: making policy for the creative economy.* BCI/20. Fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.nesta.org.uk/sites/default/files/beyond_the_creative_industries.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

NEWBIGIN, John A. *Economia criativa: um guia introdutório.* Londres: British Council, 2010. (Economia criativa e cultural).

POTTS, Jason et al. Social networks markets: a new definition of the creative industries. *Journal of cultural economics*, 2008, 32, p. 167-185.

RUBIM, Antonio Albino C. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura.* Salvador: EDUFBA, 2007.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações – investigação sobre sua natureza e suas causas.* São Paulo: Nova Cultural, 1996. 476 p. v.1.

THUSSU, Daya K. Mapping. Global media flow and contra-flow. In: THUSSU, Daya K. (ed.). *Media on the move: global flow and contra-flow.* Londres; Nova York: Routledge, 2007, p. 11-32.

UNCTAD. *Creative economy report.* Genebra: Unctad, 2010.

UNESCO. *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais.* 2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

UNESCO. *Creative economy report 2013 – special edition. Widening local development pathways.* Nova York: United Nations/UNDP/Unesco, 2013.

VALIATI, Leandro. Introdução à economia – uma abordagem prática. In: REIS, Ana C. F; De MARCO, Kátia (org.). *Economia da cultura: idéias e vivências*. Rio de Janeiro: Publit, 2009. p. 49-59.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas. (Le vitte de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 824p.

Autores

Armando Castro é docente do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal da Bahia (CECULT/UFRB). Coordenador do Colegiado do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT). Com formação interdisciplinar, agrega experiência de pesquisa e produção nos temas Arte e Transformação Social, Cultura e Desenvolvimento, Música, Produção Musical, Som e Cinema, Gestão Cultural, Cadeia Produtiva da Música, Arte/Educação e Irmandade da Boa Morte. Autor do livro *Irmãs de fé: tradição e turismo no Recôncavo Baiano* (E-Papers, 2006). Organizador do livro *Coisa de Artista: a inquietação pela autonomia* (EDUFBA/2014).

Cláudio Orlando Costa do Nascimento é professor/pesquisador no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - CECULT, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente na Graduação (UFRB), no Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas (NEAB-UFRB) e no Mestrado Acadêmico Estudos Interdisciplinares sobre Universidade (EISU) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC-UFBA). Doutor em Educação (Faculdade de Educação-FACED-UFBA). Consultor Ad Hoc (SESu/MEC); Membro da Comissão Nacional de Avaliação do PET, Tutor do Programa de Educação Tutorial - PET (SESu-MEC). Membro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC; Sócio fundador e membro da Associação Brasileira de Pesquisa (Aut) Biográfica - BIOGRAPH, Brasil. Membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiro NEAB-Recôncavo-UFRB e do Grupo de Pesquisa FORMACCE em Aberto (FACED-UFBA).

Daniele Canedo é gestora cultural, capoeirista e professora do CECULT, UFRB. É graduada em Produção em Comunicação e Cultura (UFBA), mestre e doutora em Cultura e Sociedade (UFBA), doutora em Mídia e Estudos da Comunicação (Universidade Livre de Bruxelas) e pós-doutora em Comunicação (UFS). Pesquisa sobre gestão cultural, políticas culturais, economia criativa, economia do audiovisual e fluxos audiovisuais (global, nacional, transnacional e regional).

Danillo Barata é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Diretor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Foi assessor de Projetos Especiais da Reitoria, assessor do Centro de Artes, Humanidades e Letras, implantou o Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB do qual foi coordenador de 2008 a 2010, presidiu a Comissão de criação do curso de Artes Visuais da UFRB, que tem ênfase em multimeios e presidiu a Câmara de Extensão, de 2009 a 2010. Videoartista, é autor de uma obra que tem como centro a relação entre corpo e câmera, corpo e sistema da arte, corpo e mundo, sobretudo, em seus estratos sociais. Dirigiu uma série de videoclips, documentários e filmes experimentais. É curador e organiza o Paisagem Sonora - Mostra Internacional de Arte Eletrônica do Recôncavo da Bahia.

Iara Sydenstricker é arquiteta, escritora e roteirista, dedica-se à criação de obras literárias, programas audiovisuais e atividades de ensino e pesquisa nas áreas de artes cênicas, arquitetura e urbanismo, audiovisual e planejamento urbano (dramaturgia e encenação; criação de roteiros para TV e cinema; espaço urbano, expressão e espetacularidade). Professora adjunta no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da UFRB, em Santo Amaro da Purificação, na área de Tecnologias do Espetáculo. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), mestre em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ), arquiteta (UFF). Concluiu, em 2012, pesquisa de pós-doutorado sobre criação de narrativas audiovisuais transmidiáticas, financiada pela FAPESB.

Juvino Filho é professor doutor em Música da UFRB. Atuou como solista em diversas óperas, concertos e recitais no Brasil e no exterior, como: a Ópera Jovem de Reutlingen na Alemanha; a Orquestra e Banda Sinfônica da UFBA, Clube do Choro de Brasília. Foi laureado com o Prêmio Braskem Arte e Cultura e Prêmio Rumos Música Itaú Cultural. É autor do CD “Cartas Musicais” e do livro “A Clarineta Pelas Bandas da Bahia: O Legado de Manuel Tranquilino Bastos”-EDUFMA, 2012.

Laura Bezerra é doutora em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (Salvador, 2013). Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Coordenadora do projeto “Filmografia Baiana: Memória Viva”.

Lia da Rocha Lordelo é graduada em Psicologia, mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências pela UFBA/UEFS (2007), e é doutora em Psicologia Social pela UFBA (2011). Tem experiência e interesse na área de Epistemologia, Psicologia e Artes. Possui experiência e formação em artes cênicas, principalmente através do grupo Dimenti, tendo atuado durante mais de 15 anos como atriz, dançarina e cantora em espetáculos de artes cênicas. Foi bolsista, na UFBA, do Programa Nacional de Pós-Doutorado, desenvolvendo pesquisa na linha de Psicologia e Cultura, entre 2012 e 2014. É professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia do CECULT - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas.

Marcelo Dantas é doutor em Sociologia das Organizações - Université de Paris VII - Dennis Diderot (2000). Graduação em Comunicação (1982), Especialização em Gestão Pública (1991) e Mestrado em Administração pela Universidade Federal da Bahia

(1993). Professor Adjunto do CECULT – Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, e pesquisador nas áreas de Economia da Cultura, Gestão Cultural, Identidade e Cultura, Cultura Organizacional, Diversidade Cultural e Gestão Pública e Social. Livros publicados: *Olodum - De Bloco Afro a Holding Cultural* (1994), *Diversidade Sexual e Trabalho* (2012).

Macello Medeiros é graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UCSAL. Mestre e Doutor pelo Programa de Pós Graduação de Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Professor Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT). Coordenador do Ambiente de Criação, Inovação e Pesquisa em Mídia e Mobilidade (CNPQ/UFRB) onde desenvolve pesquisas sobre mobilidade e espaço urbano. Coordenador Adjunto do GT de Acessibilidade e Mobilidade do CREA-BA. Pesquisador no Laboratório de Pesquisa em Mídia Digital, Redes e Espaço (Lab404/UFBA) desenvolvendo pesquisa sobre cidades e colaborativismo. Atuou na área de áudio como produtor musical, técnico de som direto, microfonista em diversas produtoras de áudio e vídeo em Salvador.

Mariella Pitombo Vieira é doutora em Ciências Sociais pela UFBA. Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias – CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É líder do Grupo de Pesquisa Motriz – Laboratório de Política, Gestão e Estudos da Cultura (UFRB) e pesquisadora nos Grupos de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (UnB) e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura -CULT (IHAC-UFBA). Suas pesquisas estão focadas em temas tais como: políticas culturais; cultura e organizações internacionais; diversidade cultural e estudos da cultura no Brasil.

Nadja Vladi é professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal da Recôncavo(UFRB). Graduada em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1990), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2004) e doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2011). Foi editora-coordenadora da revista Muito do jornal A TARDE.

Paula Félix é doutora e Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, com período sanduíche na Universidade de Barcelona. Atualmente é professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo. Tem experiência nas áreas de comunicação, política e gestão cultural.

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Pós-doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Foi coordenadora do GP Semiótica da Comunicação da Intercom de 2010 a 2013. É vice-líder do grupo de pesquisa ESPACC – Espaço-Visualidade/ Comunicação-Cultura, certificado no CNPq pela PUCSP e líder do grupo Caminhos da Criação: cenas e escrituras, certificado no CNPq pela UFRB. Professora da área de Comunicação, Linguagens e Tecnologias do Cecult-UFRB.

Rita de Cássia Dias Pereira Alves é graduada em Direito pela Universidade Católica do Salvador, graduação em Pedagogia pela UFBA, pós-graduação em Direitos Humanos (UNEB- Ministério Público da Bahia), mestrado em Educação pela UFBA e doutorado em Educação pela UFBA. Atualmente é Professora Adjunto III da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas- CECULT-Santo Amaro. Docente permanente no Mestrado Profissional em História

da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas (NEAB-UFRB) e no Mestrado Acadêmico Estudos Interdisciplinares sobre Universidade (EISU) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC-UFBA). Tutora do Programa de Educação Tutorial PET- Conexões de Saberes: Acesso, permanência e pós-permanência na UFRB (MEC/SESu), Assessora Especial da Reitoria (UFRB). Membro da Comissão Própria de Avaliação (CPA-UFRB). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Teoria Geral de Planejamento e Desenvolvimento Curricular, Política e Gestão Educacional, Currículo, Didática, Epistemologia e Formação.

Roney Gusmão é doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. É professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, foi docente titular e coordenador de pesquisa e extensão da Faculdade de Tecnologia e Ciências - FTC. Também coordena grupo de pesquisa em Memória, Espaço e Culturas - MESCLAS e desenvolve atividades de extensão articuladas ao referido grupo, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, cultura, gentrificação, acumulação flexível, ideologia, espaço urbano.

Tatiana Rodrigues Lima é professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB, jornalista e doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Atualmente desenvolve pesquisa sobre música popular urbana e mediações culturais, com atenção para as transformações na cultura da música na era digital, relacionando gêneros nacionais e globais com a música urbana produzida na cidade de Santo Amaro – BA; além de participar de outros projetos envolvendo música e comunicação. Integra o grupo de pesquisa Audiosfera – Música, Tecnologia e Cultura.

Thaís Brito é coordenadora do Grupo de Pesquisa MESCLAS - Memória, Espaço e Culturas e do Programa de Educação Patrimonial da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, onde é professora no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. Pesquisadora do Coletivo ASA - Artes, Saberes e Antropologia da Universidade de São Paulo. Tem trabalhado com diferentes projetos que relacionam sociabilidades, experiências estéticas, cultura material, patrimônio e trabalhos artesanais têxteis, principalmente, produção de tradicional bordados. Atualmente, suas pesquisas versam sobre transformações de dinâmicas urbanas ligadas ao patrimônio e à cultura material.

Este livro foi impresso pela Gráfica Imprel, em 2016, no formato 15x21cm e com mancha gráfica de 11x18cm, utilizando a fonte Adobe Garamond, papel polém soft 80 g/m2.