



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

LAÍS SANTOS DE ALMEIDA

MAPA DA CENA
MAPEAMENTO DOS FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL ATRAVÉS DA
APLICAÇÃO DO SOFTWARE LIVRE *MAPAS CULTURAIS*

Salvador
2015.1

LAÍS SANTOS DE ALMEIDA

MAPA DA CENA
MAPEAMENTO DOS FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL ATRAVÉS DA
APLICAÇÃO DO SOFTWARE LIVRE *MAPAS CULTURAIS*

Memorial descritivo apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel do curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Sampaio

Salvador
2015.1

A Alda,
Hilda, Ceci e Julianas...
A Nehle e Maria.

(as mulheres-referência)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só existe porque existe uma equipe por trás, dentro, em cada detalhe.

Assim sendo, não tenho palavras para descrever o papel de Tiago Bugarin nesta jornada. Ele foi a surpresa, o parceiro inacreditável, minha grande companhia no desenvolvimento deste projeto. Do Pelourinho a Itapuã, da Bahia ao Ceará, aos sábados, domingos e especialmente aos feriados, Tiago colou na corda, na raça, na alegria e na tristeza, na riqueza e (principalmente) na pobreza. Ele é o cara por trás dos códigos, o generoso e paciente tradutor das “tecnocoisas”.

Já por trás das “visualcoisas” está Juliana Rangel (*Moringa Criações*), designer inspiradora, profissional fenomenal, talento e trabalho duro! A sensível tradutora das belezas que a gente guarda aqui dentro. Sou fã e é uma alegria imensa contar com essa cabecinha e coração.

A vocês dois, toda minha admiração e gratidão. Esse trabalho é nosso!

Outra peça fundamental no desenvolvimento do trabalho é Gabriela Rocha, ela quem fez nascer o projeto junto comigo. Pelos primeiros passos, pela parceria, isso aqui também é seu, meu bem! Obrigada por tudo sempre.

Por trás do feliz encontro com a tal “plataforma dos sonhos”, está uma coletividade sem igual, são gestores, programadores, comunicólogos, paulistas, paulistanos, gaúchos, cariocas, cearenses, são, sobretudo, sonhadores, militantes, *hackers* no melhor sentido da palavra. Agradeço profundamente a todos que se somaram em Fortaleza. Nominalmente, gostaria de agradecer primeiramente a Anna Carolina Meireles e Livia Ascava (*Instituto TIM* e *La Fabbrica*) pela disponibilidade, disposição e colaboração desde os primeiros contatos. Em seguida, a Miguel de Castro, pela “consultoria *full time*”, pelas discussões, pela paciência e, sobretudo, pela generosidade em abrir os bastidores e compartilhar a rica experiência de gestação do *Mapas Culturais*.

Agradeço a Maria Marighella e Milena Britto, pela orientação “acadêmico-emocional” extraoficial e por acreditarem sempre.

A meus pais, Jair e Alda e irmão, Jair, pelo amor onde nos construímos diariamente, pelo suporte de sempre e compreensão nos momentos agudos. Sem vocês não seria possível – e certamente eu teria uma úlcera.

A Sérgio Fujiwara, pela atenção e generosidade em abrir as portas de casa para nos oferecer segurança e afeto em outras terras. E, obviamente, a sua filha, Flora Lyn, responsável pelos esquemas, por ser cúmplice, confidente, alma-gêmea por todos esses anos, por insistir em mim. Obrigada, família do coração.

Não poderia deixar de agradecer a Danilo Ribeiro, que merece um prêmio, um brinde – quiçá vários – por ter sido provavelmente a pessoa que mais sofreu com minhas instabilidades no decorrer do processo, pelo convívio e compreensão diários, por ter segurado as pontas sempre, por ser um porto seguro, o super parceiro de trabalho e vida.

A Ramon Arend Paranhos pelo conforto das horas, Rosalba Lopes por me guiar pelos caminhos, Rodrigo Figueiredo e Matias Santiago por me impulsionarem a persistir. À Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) pela parceria inicial no projeto e, a todos os demais companheiros que por lá estiveram nesses quase três anos, pelo trabalho desenvolvido como instituição, por trazer novos olhares, pela oportunidade de me aproximar da gigantesca Bahia, pelo ambiente de trabalho colaborativo, o aprendizado “20 anos em 2” e, por acender para mim a grandeza e beleza do serviço público.

Às demais instituições por onde passei, porque todas foram essenciais e me ensinaram tudo o quanto possível, ao SESC Bahia e Teatro Sesc-Senac Pelourinho, Ana Paolilo pela oportunidade e à “Super Liga” pelo amor incondicional. À Realejo Projetos Culturais e os fundamentais Ricardo Libório, Felipe de Assis e Mônica Koester, por me apaixonarem.

A André Félix, pela sensibilidade, pelas trocas. À “velha-guarda”, que não poderia faltar, Caio Pamphilo e Gustavo Carvalho, por até hoje buscarem me compreender sempre, por mais difícil que isso possa parecer.

Agradeço ao meu orientador, Adriano Sampaio, pela flexibilidade e paciência com que lidou com as situações no decorrer do processo. À Caroline Dumas, pelo cuidado com os assuntos do Colegiado – sem o qual certamente eu teria perdido os prazos. E por fim, à Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA), pela formação inquieta e a todos os professores que inspiram seus alunos, aos que, a seu modo, revolucionaram aqui dentro: Jeder Janotti, Daniele Canedo, Monclar Valverde, Wilson Gomes, Itânia Gomes e André Lemos – este por fazer com que eu me permitisse um dia pensar neste objeto de trabalho.

Muito obrigada.

RESUMO

Mapa da Cena é uma plataforma online, livre, gratuita e colaborativa, para mapeamento dinâmico dos festivais de teatro realizados no Brasil, desenvolvida através do software livre *Mapas Culturais* (coletivo *Hacklab*). A ferramenta visa auxiliar produtores e grupos de teatro na identificação do panorama de circulação, fomentar o reconhecimento de uma rede produtiva entre os diversos agentes envolvidos, bem como proporcionar dados de referência para a elaboração de políticas públicas para a difusão do teatro produzido nos diversos estados brasileiros. O presente memorial debruça-se sobre seus processos de concepção, desenvolvimento e desvios, expondo as justificativas e fundamentações teóricas que o compõem e motivaram suas etapas de realização.

Palavras-chave: mapeamento colaborativo; festivais de teatro; *Mapas Culturais*; políticas culturais; políticas públicas para o teatro; *software livre*; convergência de dados.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
1. MAPA DA CENA	
1.1. A PROPOSTA	10
1.1.1. Objetivos	10
1.1.2. Descrição atual	11
1.2. O PERCURSO	14
1.2.1. Do anteprojeto à configuração atual	14
1.2.2. A escolha da plataforma	17
1.2.3. O software <i>Mapas Culturais</i>	20
1.2.3.1. Primeiros contatos	22
1.2.3.2. A experiência do 3º Encontro Hacker	24
1.3. DESAFIOS E PERSPECTIVAS	26
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
2.1. DADOS, INDICADORES E SISTEMAS DE INFORMAÇÃO DA CULTURA	36
2.2. A CIBERCULTURA E AS NOVAS FORMAS DE PRODUÇÃO E COMPARTILHAMENTO DE CONTEÚDOS NA WEB 2.0	43
2.2.1. Da Tecnocultura à Cibercultura	43
2.2.2. Aproximação com o objeto	48
2.3. POLÍTICAS CULTURAIS E FESTIVAIS DE TEATRO	55
2.3.1. Políticas Culturais – uma breve aproximação	55
2.3.2. Políticas Culturais no Brasil	57
2.3.3. O Fenômeno dos Festivais de Artes	62
2.3.4. Festivais e as Leis de Incentivo Fiscal	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	
ANEXOS	

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho apresenta a memória do desenvolvimento da plataforma digital *Mapa da Cena* – uma aplicação do software livre *Mapas Culturais* – para mapeamento colaborativo dos festivais de teatro no Brasil.

A decisão de realizar um mapeamento dos festivais de teatro no Brasil surgiu da constatação, ainda nos primeiros semestres de graduação, da inexistência (ou ineficácia) de iniciativas no sentido de levantar, organizar e disponibilizar informações sobre o segmento, a despeito do vasto volume de cifras e dinâmicas sociais que o fenômeno – cada vez mais crescente – tem movimentado para o setor.

Desde muito cedo apaixonada por teatro, sendo sobretudo público, tive a oportunidade de vivenciar a movimentação que o fenômeno dos grandes festivais de artes cênicas podem provocar na dinâmica cultural de uma cidade, a partir do surgimento dos dois maiores festivais de teatro realizados atualmente na cidade de Salvador, o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (*Fiac Bahia*) e o Festival Latino Americano de Teatro da Bahia (*Filte Bahia*), ambos a partir de 2008, ano em que eu prestei o vestibular para Produção Cultural da Faculdade de Comunicação da UFBA.

Um ano mais tarde, já no segundo semestre do curso, coincidentemente, eu viria a compor o quadro da *Realejo Projetos Culturais*, produtora responsável, dentre outros projetos, pelo *Fiac Bahia*. A experiência de trabalho junto ao *Fiac Bahia* permitiu uma aproximação com o segmento, que seria determinante para os anos seguintes. Daí então estagiei no Teatro Sesc-Senac Pelourinho, através do qual participei de três *Mostras Sesc de Artes – Aldeia Pelourinho* (que tem característica de festival e programações majoritariamente compostas por espetáculos de artes cênicas) e, na sequência, entrei na Coordenação de Teatro da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) no final de 2012, integrando uma gestão que teve como destaque suas ações no elo da *difusão* para as artes – identificando a carência histórica de ações voltadas para este *momento da cultura* (RUBIM) para a sustentabilidade da rede produtiva do setor, em detrimento da profusão de ações de fomento ligadas à produção artística.

Uma experiência essencial para a localização do lugar de excelência ocupado pelos festivais nesse contexto de projeção e promoção dos teatros locais nos circuitos de

circulação nacionais e internacionais, foi a experiência da promoção do projeto – integrante do *Programa de Difusão das Artes*, desenvolvido pela FUNCEB – *Kit Difusão do Teatro da Bahia* através da realização de duas edições (2013 e 2014) da *Mostra Baiana no Fringe / Festival de Curitiba*. Considerado a maior vitrine do teatro brasileiro, a entrada de uma ação coordenada do Governo do Estado da Bahia Bahia no *Festival de Curitiba*, foi capaz de pautar o teatro da Bahia nas dinâmicas entre curadores, programadores e público especializado, bem como nos maiores veículos de comunicação do país, proporcionando desdobramentos que dificilmente seriam alcançados sem a potência de conexão que o *Festival de Curitiba* estimula.

A partir destes lugares de fala é que proponho a plataforma *Mapa da Cena*. Pensada em sua primeira etapa como uma plataforma de difusão do teatro da Bahia, para ser desenvolvida no âmbito do *Programa de Difusão das Artes da FUNCEB*, essa parceria, no entanto, não pôde ser concretizada, como veremos, devido a barreiras técnicas e institucionais.

O projeto torna-se então a segunda iniciativa conhecida no Brasil de apropriação e aplicação do *software* de mapeamento *Mapas Culturais* pela Sociedade Civil. Veremos, portanto, na **primeira parte** deste memorial, todo o processo até o desenvolvimento da plataforma e objetivos que nortearam este percurso, e, na **segunda parte**, faço uma passagem pelas bases teóricas que o justificam a partir de três capítulos: **1) Dados, Indicadores e Sistemas de Informação da Cultura**, onde localizamos a importância da organização da informação e entendemos a plataforma como uma colaboração a esta finalidade para as políticas culturais; **2) A cibercultura e as novas formas de produção e compartilhamento de conteúdos na web 2.0**, onde traçamos em que contexto o surgimento e legitimidade dessas plataformas se dão na contemporaneidade e, por fim; **3) Os festivais e as políticas culturais**, que tem o intuito de justificar o objetivo pesquisado, suas bases e significações no contexto histórico e de que forma o elo da *difusão* foi tratado ou negligenciado pelas políticas culturais vigentes.

Por fim, destaco que, a determinação do *software* não foi uma decisão meramente formal e sua escolha implicou em profundas transformações no próprio conceito do projeto, que deixa de ter seu foco no levantamento e consolidação dos dados para construção de um mapeamento estático finalizado em produto fechado, para se tornar

uma prestação de serviço permanente e, sobretudo, um processo, ofertado para constantes *apropriações* e *desvios* pela sociedade.

1. MAPA DA CENA

1.1. A proposta



1.1.1. Objetivos

Mapa da Cena (<http://mapadacena.com.br>) é uma plataforma online, livre, gratuita e colaborativa, para mapeamento dinâmico dos festivais de teatro realizados no Brasil e, neste primeiro momento, é norteada pelos seguintes objetivos:

1.1.1.1. Objetivo Geral

Promover uma ferramenta de uso irrestrito que seja capaz de apresentar o panorama – e permanecer em apropriação e construção ativa pelos usuários – para mapeamento dos principais festivais de teatro em atividade no Brasil, a fim de sistematizar informações, convergir dados e servir como plataforma de referência e diálogo no uso diário dos agentes do segmento teatral, bem como material de consulta para gestores, pesquisadores e sociedade civil interessada.

1.1.1.2. Objetivos Específicos

- auxiliar produtores e grupos de teatro na identificação do panorama de projetos de circulação disponíveis para o segmento;
- auxiliar produtores e grupos de teatro na busca de informações sobre festivais específicos ou a movimentação da cena teatral em determinadas localidades;
- agendar produtores e grupos de teatro acerca do calendário de festivais e projetos de circulação teatral realizados nos diversos estados e municípios do país;
- fomentar o reconhecimento de uma rede produtiva entre os diversos agentes envolvidos no elo da difusão para o segmento do teatro;
- estimular a conexão e o estabelecimento de trocas produtivas entre os usuários cadastrados, bem como a multiplicação dessas conexões localmente;
- possibilitar o acesso de curadores, programadores e demais agentes relacionados à difusão das artes de outros países ao panorama dos projetos de circulação desenvolvidos no Brasil, estimulando o agendamento destes projetos nas pautas internacionais;

- promover o reconhecimento e qualificar a divulgação dos festivais de teatro no Brasil para o público relacionado ao segmento;
- possibilitar o uso de uma agenda inteligente (através de filtros de interesse para públicos diversos) para o público específico ao segmento, comunidade local e turistas nacionais e internacionais;
- qualificar o serviço de informações sobre projetos culturais, impactando no turismo, consumo e circulação de bens e serviços para as cidades;
- tornar acessível fonte de pesquisa mais próxima da situação atualizada sobre as dinâmicas que envolvem os festivais de teatro, através de fácil navegação e convergência de informações;
- auxiliar no acompanhamento e controle pelo poder público, sociedade civil e iniciativa privada de projetos financiados direta ou indiretamente através de verbas públicas;
- contribuir para o desenvolvimento de políticas culturais mais assertivas e específicas de acordo com a realidade de cada estado ou município;
- realizar o levantamento offline, organização e subida para a plataforma, dos dados iniciais sobre os principais festivais de teatro no Brasil, para teste e exemplificação da plataforma;
- posteriormente, estabelecer o contato com as organizações dos festivais para que haja uma apropriação e alimentação constante da plataforma.

1.1.2. Descrição atual

Mapa da Cena (<http://mapadacena.com.br>) é uma plataforma online, livre, gratuita e colaborativa que visa mapear os festivais de teatro no Brasil, a partir da aplicação do software livre *Mapas Culturais*. Trata-se de uma versão da aplicação original – implementada pela primeira vez através do projeto *SpCultura* (<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br>) pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em parceria com o *Instituto TIM*, contando atualmente com outras versões que foram ou estão sendo implantadas por órgãos de cultura de diversos estados e municípios, bem como por alguns movimentos da sociedade civil – como é o caso desta proposta.

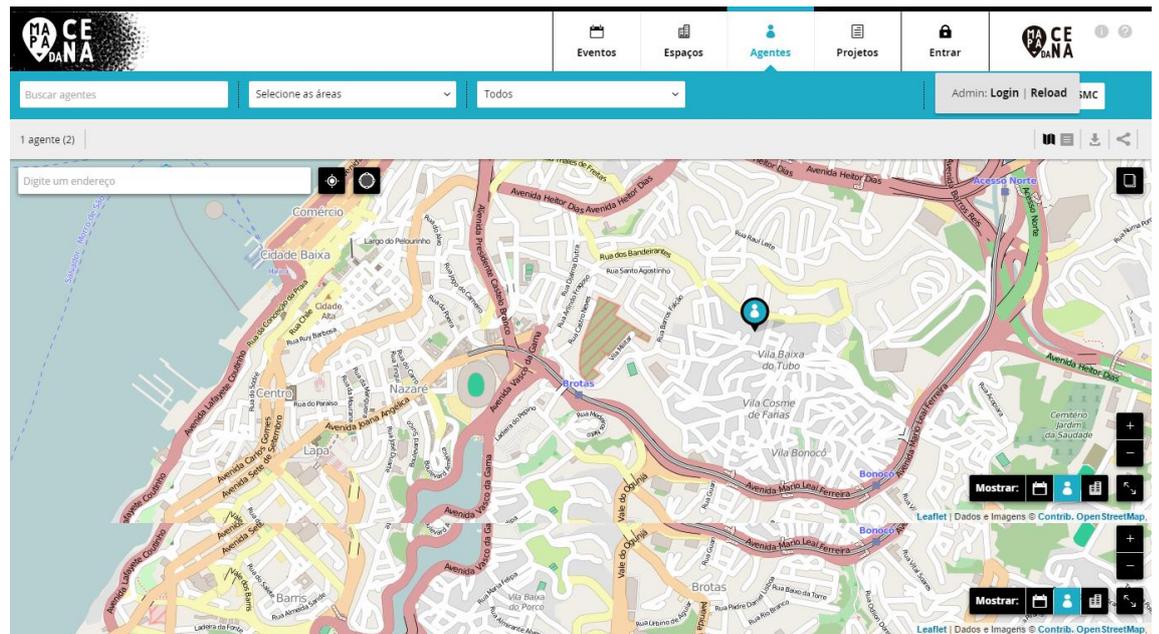


Figura 1 Interface da plataforma Mapa da Cena.

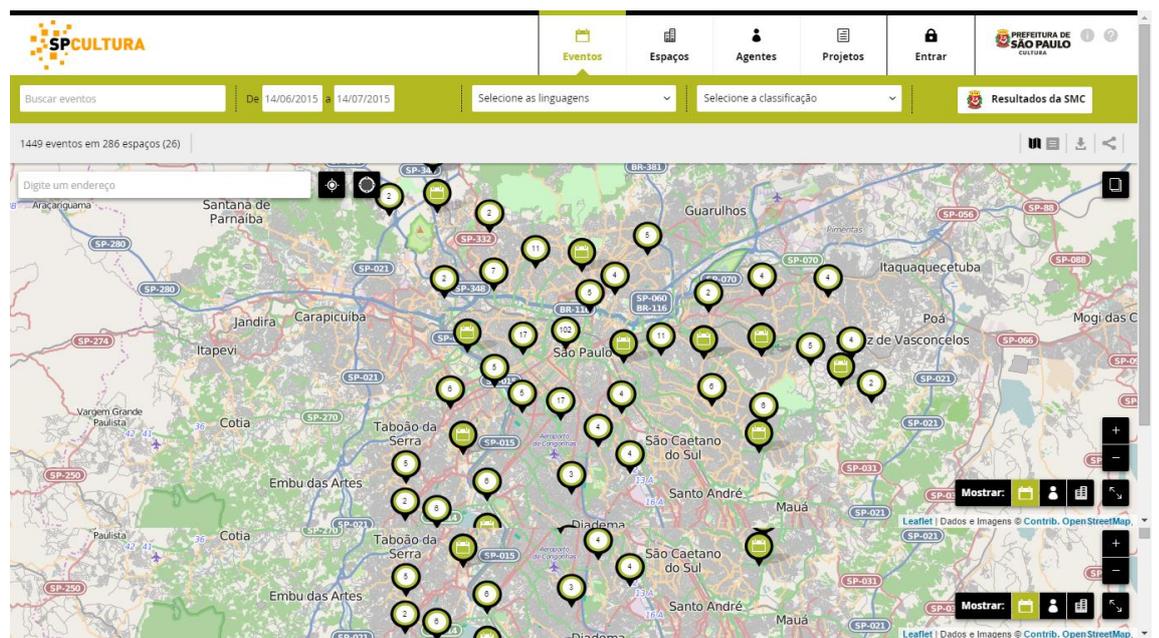


Figura 2 Interface da plataforma SpCultura.

A plataforma apresenta basicamente:

- a) Duas formas de visualização do conteúdo.
 - em lista;
 - no mapa, via *OpenStreetMap*¹;

¹*OpenStreetMap* (OSM) é um projeto de mapeamento aberto e colaborativo. Acesso em: <http://openstreetmap.org>

- b) Seu cadastro e linhas de busca consideram quatro modalidades:
 - Agentes (individuais ou coletivos);
 - Projetos (por natureza de projeto e período de inscrições);
 - Espaços (por área cultural e tipo de espaço);
 - Eventos (por data, linguagem e classificação etária);
- c) Ferramenta de busca com campos abertos de filtragem;
- d) Compartilhamento do resultado na web através de redes sociais e link;
- e) Exportação dos dados da busca através de planilhas Excel;

Nas diferentes versões, as funcionalidades permanecem praticamente inalteradas, havendo modificações de uma maneira geral apenas no que se refere à interface (com a inclusão da identidade visual de cada projeto) e conteúdo do banco de dados (que deverá atender aos propósitos específicos de cada iniciativa). A plataforma – que entrou em funcionamento como *SpCultura* em agosto de 2014 – ainda encontra-se em fase experimental de aprimoramento de suas funcionalidades e resolução de *bugs* e entraves ao uso pleno. Seu banco de dados é construído de forma interativa, possibilitando que esse processo seja realizado colaborativamente, através do cadastro em uma ferramenta *Open ID*². O provedor *Open ID* é sistema de identificação aberto que possibilita que o usuário utilize uma mesma conta para diversos sites – o *Open Id* utilizado até então é o *ID da Cultura*³, iniciativa do Ministério da Cultura (MinC) a fim de otimizar o acesso a todos os serviços relacionados às plataformas digitais do MinC através de um *login* único. No entanto, após estudos e discussões entre desenvolvedores, já há o consenso para o uso de um novo provedor – mais seguro e robusto como plataforma de governança colaborativa, colocado como primeira experiência através do Governo do Estado do Rio Grande do Sul – intitulado *Login Cidadão*⁴, o qual passaremos a utilizar.

²*Open ID Foundation*: <http://openid.net/>

³ Ministério da Cultura. *ID da Cultura*: <http://id.culturadigital.br>

⁴ *Login Cidadão*, provedor *OpenID* desenvolvido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, acessível em: <https://meu.rs.gov.br/>



Figura 3 Login com o ID da Cultura na plataforma SpCultura (<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br>)

Figura 4 Interface da página inicial do Login Cidadão, provedor OpenID da plataforma de governança colaborativa Meu RS (<http://meu.rs.gov.br>)

Com o *login* de usuário, é possível cadastrar-se como Agente (pessoas física ou jurídica, individual ou coletivo) para então cadastrar Projetos, Eventos e até mesmo Espaços culturais. Todo o banco de dados é interligado entre as diferentes modalidades, então se um Agente cadastra um Projeto, este Projeto deve se desdobrar em Eventos, os Eventos necessariamente precisam acontecer em um Espaço cadastrado, que por sua vez tem o projeto/evento incluso automaticamente em sua agenda pública – sendo opcional a necessidade de validação. Essa dinâmica faz com que o usuário consiga traçar uma rede, um mapa que irá levar à cadeia produtiva de seus itens (o perfil de quem realiza, onde, quando e através de que iniciativa). Por suposto que essas funcionalidades ainda não estão operando de forma plena, estando na pauta dos encontros e discussões mais recentes como melhorar essas redes de contatos, entre outros erros de funcionamento que estão sendo observados. No entanto, trata-se de uma plataforma colaborativa, em que apenas o uso constante pelas mais diversas realidades será capaz de chegar próximo do seu horizonte de perspectivas até então.

1.2. O percurso

1.2.1. Do anteprojeto à configuração atual

À primeira vista pode parecer que o projeto é basicamente uma implementação do software *Mapas Culturais*, como se desde o princípio assim o fosse. De fato, atualmente vemos um trabalho fundamentalmente calcado na ferramenta digital, no entanto, isso

não ocorreu desde o princípio, tampouco de forma gratuita, mas sim porque o encontro com a plataforma trouxe uma série de alterações na forma de visualizar, de localizar o projeto em sua área de atuação, bem como suas possibilidades de desdobramento, que, no que me foi possível avaliar, viriam a acrescentar camadas para um uso mais eficaz e orgânico ao produto/processo que, do contrário, cedo ou tarde estaria fadado à obsolescência – como tantos que iremos observar.

...em alguns casos o *software* não pode ser entendido como um produto, o *software* também é um processo (...) tem toda uma questão de metodologia e até uma reconfiguração das relações que existem dentro das instituições. Muitas vezes o *software* muda essas relações, assim como as relações também alteram a forma de pensar o *software*.⁵

Partindo dessa fala de Miguel de Castro, colaborador do coletivo *Hacklab* para a implementação do software *Mapas Culturais*, propomos entender o projeto não como um produto finalizado, mas como um processo em constante construção e apropriação, partindo da ideia contemporânea do ciberespaço como um hipertexto (LEMOS), um *metadesign* (KERCKHOV), construído na medida em que se estabelecem seus usos, como veremos adiante.

A proposta inicial presente no anteprojeto – elaborado ainda em 2013 e em dupla⁶ –, era a realização de um mapeamento dos principais festivais de artes cênicas do Brasil e a disponibilização de seu resultado em uma plataforma digital que seria definida posteriormente. A proposta se justificava pela impressionante constatação de que não havia qualquer iniciativa em todo o país que tivesse sido bem sucedida ao propor tal levantamento – apesar de constatarmos que algumas (provavelmente muitas) surgiram, nenhuma dentre as iniciativas detectadas aparentou ter tido “fôlego” para sua continuidade e manutenção⁷ -, vale ressaltar que identificamos que segmentos como a

⁵ Trecho da fala de Miguel de Castro (*Hacklab/Instituto TIM*) no Lançamento do Mapa Cultural do Ceará, em 16 de maio de 2015.

⁶ Parceria com a aluna Gabriela Fico da Rocha, que, devido a incompatibilidades de disponibilidade, não pôde ser continuada.

⁷ Identificamos desde iniciativas mais concretas, como o projeto de mapeamento anunciado pelo *Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil* – que não apresentou resultados públicos –, até pesquisas e listagens mais pontuais sobre regiões ou segmento específicos, como estas:

- 1) Site Artes.com <http://www.artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=21&npage=2>
- 2) Plataforma Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Festivais_de_teatro_do_Brasil
- 3) Festivais de teatro amador do RS: <https://ieacen.wordpress.com/mapeamento/festivais/>

dança e a música apresentaram algumas iniciativas mais eficazes, entretanto nada que pudesse ser considerado modelo ideal⁸.

Por outro lado, a segunda edição do anuário *Cultura em Números* (2010) do MinC⁹, com dados do IBGE/Munic 2006¹⁰, apontou que mais de 25% dos municípios brasileiros possuíam, em 2006, festivais de teatro – número que pode parecer pouco expressivo, mas que na realidade territorial brasileira, falamos de 1.437 cidades brasileiras desenvolvendo esta modalidade de evento complexo que, especialmente quando realizado nas cidades de menor porte, costuma expandir seu alcance para além do município de sua realização, em âmbitos territorial, estadual, regional ou até mesmo nacional e internacional, como vemos o caso dos festivais de maiores porte e visibilidade. É importante ressaltar também que aproximadamente 23%¹¹ dos municípios no Brasil possuem até 5 mil habitantes e que festivais de artes cênicas costumam ocorrer em cidades de médio e grande portes.

Tendo isso exposto, é possível identificarmos a existência de uma demanda reprimida e de alguns nós para o desdobramento das iniciativas anteriores de uma forma geral. Identificado o panorama, apesar de haver o desejo de que a plataforma tivesse possibilidade de interatividade e uso colaborativo – apontado como possível solução para o problema da alimentação dos conteúdos – tínhamos em mente que tal objetivo poderia não ser concretizado devido à falta de recursos e conhecimentos técnico e específico. É possível observar portanto que o foco do projeto a princípio era o levantamento dos dados para realização de um mapeamento estático e que a plataforma online era pensada apenas como o meio de veiculação mais acessível e que tornaria possível atualizações periódicas em um momento posterior.

Posteriormente, em agosto de 2014, surgiu o Observatório dos Festivais, com uma proposta na mesma linha, trata-se provavelmente da iniciativa que apresenta melhores resultados – no sentido de configurar-se numa plataforma de convergência de informações – na atualidade. Acesso através do endereço:

<http://festivais.org.br>

⁸ “Festivais do Brasil” (<http://www.festivaisdobrasil.com.br/>), o qual abriga diversas informações acerca dos festivais de música que acontecem no país; “Dança Brasil”

(<http://www.dancabrasil.com.br/principal.php?valor=festivais>), portal que, dentre outras informações da área de dança, possui uma sessão específica apenas para festivais voltados para a categoria.

⁹ Ministério da Cultura. Anuário *Cultura em Números* 2ª edição.. 2010

¹⁰ IBGE. Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2007 (MUNIC)

¹¹ Dados levantados a partir do site do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://ibge.gov.br>

Integrando o quadro da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) a partir de 2012, justo na Coordenação de Teatro, coincidentemente fui confrontada pela então coordenadora, Maria Marighella, pela proposta de retomada de um projeto de mapeamento oriundo de gestões anteriores, que – seguindo a realidade das demais iniciativas pesquisadas – não foi possível ser levada adiante dentro da estrutura da instituição. O então coordenador à época, Ney Wendell, havia realizado um levantamento inicial dos festivais nacionais e internacionais de maior visibilidade, no intuito de disponibilizar o resultado como parte das ações de uma política de difusão para o teatro da Bahia. Todavia, devido a descontinuidades e estrutura deficitária diante das demais demandas, esta primeira etapa do levantamento permaneceu arquivada até o momento a que nos referimos.

Diante do quadro, a primeira ideia foi unir ambas as propostas, sem ônus para as partes, sendo o projeto incorporado pelas plataformas da Fundação, ao tempo em que ações da Fundação seriam incorporadas pelo projeto – boa parte do processo foi realizada sob essa perspectiva. Entretanto, já em sua fase de produção, questões técnicas e institucionais se interpuseram à sua execução interna, o que levou à desvinculação das propostas, a fim de que se efetivasse a sua implantação ainda no primeiro semestre de 2015. Atualmente o projeto é uma iniciativa exclusivamente da sociedade civil, sendo desenvolvido com recursos e estrutura próprios.

1.2.2. A escolha da plataforma

Devido à proximidade, tanto minha quanto entre a natureza dos projetos, a primeira referência de plataforma pensada foi a utilizada no projeto *Mapa Musical da Bahia* (<http://funcebdigital.com.br/>) desenvolvido pela Coordenação de Música da FUNCEB, uma plataforma através da qual grupos e artistas musicais se cadastram para integrar um mapa territorial da música produzida na Bahia.

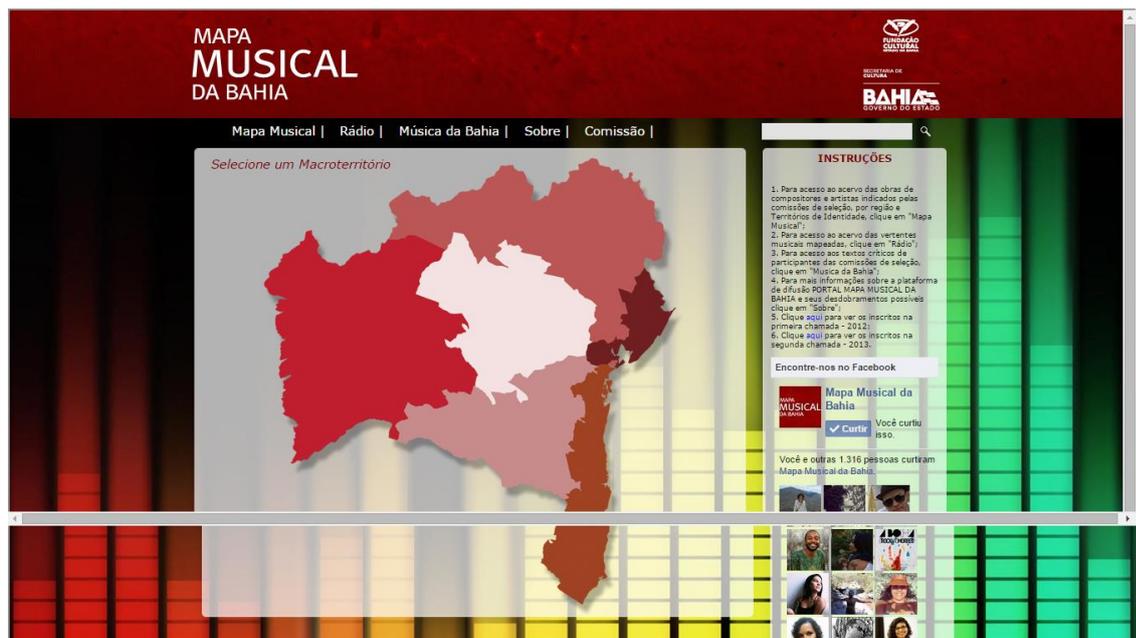


Figura 5 Interface da página inicial do Mapa Musical da Bahia (<http://funcebdigital.com.br>)

No entanto, logo nos primeiros diálogos e investigações estabelecidos, foi possível identificar uma série de entraves à sua execução plena e autônoma pela Coordenação de Música e pelo *webmaster* da instituição. Devido à limitação de estrutura técnica e de pessoal na Assessoria de Comunicação da FUNCEB, a plataforma foi desenvolvida através de prestação de serviço por um desenvolvedor privado, que realizou uma programação funcional, porém completamente nova, de uso restrito e alheia aos hábitos de uso da maior parte da população, bem como dos funcionários internos relacionados. Com o esforço das campanhas virtuais e presenciais para o cadastramento dos artistas e grupos musicais na plataforma, foi possível reunir um banco de dados relevante sobre o panorama de artistas da música na Bahia, no entanto, é possível observar que, após o cadastramento, não há uma apropriação, um uso permanente da plataforma pelo segmento.

Como tinha pouca aproximação com ferramentas e inovações tecnológicas, a ideia inicial era abrigar o banco de dados em talvez uma das ferramentas mais populares da web: um blog *wordpress*¹² adicionando-se um *plug-in* do *Google Maps API*¹³ para o mapeamento. No decorrer do processo, porém, fui encontrando ferramentas mais

¹² Plataforma de hospedagem de blogs mais popular do mundo, desenvolvida como software livre: <http://wordpress.com>

¹³ *Google Maps API* (Application Programming Interface) – uma interface de aplicação do software de mapeamento Google Maps, permitindo a interação do usuário com o software, com a criação de mapas por exemplo. Maiores informações: <http://google.com/mapsAPIs>

específicas, criadas especialmente para mapeamentos de cultura e que apresentavam maior liberdade de uso, de desdobramentos e, principalmente, possibilidade de convergências de dados – que talvez seja, até hoje, o maior desafio enfrentado.

A ideia de trabalhar com *software livre*, em consonância com as diretrizes em curso pelo Governo Federal e os movimentos pelo acesso à informação em todo o mundo, levou primeiramente ao encontro da plataforma *Mapas de Vista*¹⁴ – uma projeto desenvolvido pelo coletivo *Hacklab* anterior ao *Mapas Culturais*, funcionava como um *plug-in* do *wordpress* – que chegou a ser implementada pela Prefeitura de Fortaleza no âmbito das ações relacionadas à implantação do Plano Municipal de Cultura e integração ao Sistema Nacional de Cultura pelo município¹⁵.



Figura 6 Interface do Mapa da Cultura do município de Fortaleza. Acesso em: <http://mapeamentofortaleza.org.br>

As geografias são importantes. Quem define o que é centro, o que é periferia? Desde quando o norte é lugar certo pra onde ir, sinônimo de ponto de chegada? Por que o norte em cima, o sul embaixo? Este projeto nasce também da necessidade de autonomia.¹⁶

Parece-me que o grande salto aqui entre o *Mapas de Vista* (e todas as iniciativas anteriores) e o *Mapas Culturais*, seria a mais próxima concretização da ideia de

¹⁴ Informações em: <http://mapasdevista.hacklab.com.br/>

¹⁵ A implementação de Sistema de Informações e Indicadores Culturais, bem com a realização de mapeamentos, está dentre as metas do Plano Nacional de Cultura (PNC) e são componentes do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

¹⁶ trecho do texto de apresentação do projeto *Mapas Culturais*, disponível em: <http://mapasculturais.hacklab.com.br/2013/07/30/pra-comecar-a-falar-de-mapas/>

autonomia, quando a ferramenta não se trata mais de um *plugin*/tema dentro de um site (um grande veículo de comunicação fechado), mas um *software* completo, inteiramente livre e verdadeiramente colaborativo, com a aplicação de uma ferramenta *Open ID* – que permite que a colaboração seja praticamente imediata, inerente à construção da narrativa e não mais um mecanismo que “permite” a interação dentro de um escopo predeterminado e controlado pelo emissor. Claro que existem – e é importante que existam – ferramentas de verificação e validação do conteúdo subido para a plataforma, especialmente quando falamos de seu uso por órgãos públicos (como informações de caráter “oficial”), para que se possa garantir certa confiabilidade diante dos dados (de todo modo, veremos que a ideia de que dados “oficiais” seriam mais seguros do que dados provenientes de um modelo *crowdsourcing*¹⁷ será questionada mais adiante).

1.2.3. O software *Mapas Culturais*

O software foi desenvolvido pelo coletivo de desenvolvedores criativos *Hacklab* e, atualmente é realizado pelo *Instituto TIM*, através da consultoria da agência *La Fabbrica* – que gere o projeto junto ao Instituto. O projeto surgiu em julho de 2013 do encontro de desenvolvedores, de diversos estados e também países vizinhos, que já estavam pensando e produzindo mapas...

...Mas podemos dizer que começa antes. Quando os sistemas de mapeamento começam a ser simplificados, especialmente com a chegada do *googlemaps*, do *open streetmaps*, e APIs capazes de colocar informação multimídia sobre uma geografia qualquer. As possibilidades, em todos os campos (políticas públicas, jornalismo, cidadania, economia, só pra citar alguns), chegaram num ponto em que mapear, mais do que uma narrativa, passa a ser quase um fetiche.¹⁸

Portanto era possível observar a profusão de iniciativas – surgidas a partir da preocupação com a geração de dados, organização da informação, divulgação e memória das dinâmicas culturais – mas não se pensava sobre a eficácia e articulação entre elas. O encontro foi realizado então no intuito de discutir as possibilidades de convergência dessas iniciativas que ao mesmo tempo privilegiasse a gestão autônoma e independente de cada uma. Dessa premissa e, a partir do levantamento de todas as iniciativas disponíveis, começou-se a discutir que tipo de plataforma seria capaz de abarcar essa concepção e, finalmente, “como seria a plataforma de mapeamento dos sonhos?”.

¹⁷ Ver Fundamentação Teórica, capítulo 2

¹⁸ Trecho do texto de apresentação do *Mapas Culturais* em:

<http://mapasculturais.hacklab.com.br/2013/07/30/pra-comecar-a-falar-de-mapas/>

Nesse contexto, apesar de não ter sido elaborada para se tornar necessariamente uma ferramenta de gestão estatal, desde o princípio o projeto já envolvia uma visão ampla de potencialização do segmento cultural e foi desenvolvida em alinhamento com as diretrizes propostas pelo Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e às metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), incentivando o surgimento de propostas por diferentes estados e as discussões sobre federalização e convergência entre os diversos mapas desenvolvidos.

Já com o desenvolvimento desse processo, foi criado o *Instituto TIM*, um instituto de responsabilidade social com a missão de colaborar para a democratização do acesso da ciência e tecnologia, vinculado à empresa de telefonia TIM, que estabeleceria quatro linhas de atuação: Ensino; Aplicações; Trabalho e Inclusão. Dessa forma, o projeto foi encampado pela instituição como um de seus projetos de Aplicações digitais e, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ainda durante a gestão Juca Ferreira, foram responsáveis, em agosto de 2014, pela implementação da primeira versão do *Mapas Culturais* – o *SpCultura*. Segundo o ex-Secretário e atual ministro da Cultura, em entrevista¹⁹ sobre a plataforma, a cidade de São Paulo tem uma distribuição dos serviços culturais muito desigual, então a ferramenta iria colaborar para a correção a médio e longo prazo dessas desigualdades, bem como “*possibilitar que a Secretaria de Cultura tenha um nível de planejamento muito mais preciso*”.

Para Anna Carolina Meireles, coordenadora de projetos em ciência, tecnologia e inovação do *Instituto TIM*, em sua fala durante o Lançamento da plataforma pelo Governo do Estado do Ceará, o grande diferencial do projeto foi o estabelecimento de uma articulação em rede:

nós aproximamos os agentes públicos, dialogamos com as pessoas, com os gestores que estavam no campo desenvolvendo suas ações, suas atividades, para entender quais eram os “gaps” (...) “a gente precisa aproximar as partes para algo comum. Primeiro: a pessoa jurídica é composta das pessoas físicas, então a gente tem que quebrar um pouco essa barreira de que é uma empresa, é um governo, é o gestor ou o agente cultural. (...) entender que numa empresa, no governo ou numa ONG, tem gente bacana querendo fazer acontecer. Então minha fala aqui hoje é mais no sentido de incentivar essa abertura ao diálogo. (MEIRELES, 2015)²⁰

Já o atual Secretário de Políticas Culturais, Guilherme Varela, neste mesmo evento, pouco mais de um ano após a fala de Juca Ferreira e o desenvolvimento do *SpCultura*, reiterou a

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?t=14&v=rh4FZ3SrG34>

²⁰fala de Anna Carolina Meireles (Instituto TIM), no Lançamento do Mapa Cultural do Ceará, dia 16 de maio de 2015, Fortaleza-CE.

importância de plataformas nesse sentido para a gestão pública da cultura na contemporaneidade:

Nós (no Ministério da Cultura) acreditamos que é imprescindível esse tipo de ação, que qualifica muito a ação do Estado no campo da cultura. Conseguir identificar, levantar informações, mapear essas informações, colocar essas informações de forma disponível, organizada e acessível ao cidadão - que também pode, ele próprio, fazer o abastecimento desse tipo de sistema -, é algo muito importante na gestão contemporânea da cultura, que é uma gestão que não pode ser feita somente dentro de gabinete, com os instrumentos habituais que a gestão pública tem, é uma gestão que precisa de fato arejar e ter mecanismos para conseguir dimensionar, revisar e saber se a gente tá indo pelo caminho certo nessas políticas.

Antes de ir pro Ministério da Cultura, eu estava com o Juca (Ferreira) na Secretaria Municipal (de Cultura) de São Paulo, onde a gente também teve a oportunidade, há um ano atrás, de lançar o mapa cultural da cidade de São Paulo, e, dizer que, para a política cultural que se realiza nas cidades, conseguir ter a dimensão territorial, física, geográfica dessas políticas, dos atores que estão produzindo, dos equipamentos que fazem cultura, de mapear as dinâmicas urbanas, que são dinâmicas vivas, que não são estáticas, dinâmicas que conseguem ter peculiaridades regionais e ter transformações quase cotidianas, esse tipo de ferramenta é muito importante. (VARELA, 2015)²¹

1.2.3.1. Primeiros contatos

De volta ao desenvolvimento do *Mapa da Cena*, após a identificação e estudo das dinâmicas da plataforma, entrei em contato por e-mail com o *Instituto TIM* para sanar dúvidas e entender sobre as dinâmicas de uso do software – já que falamos de um software livre que está disponibilizado para download gratuito através do *GitHub*²² - qual seriam as implicações institucionais que envolveriam o processo? Por que deveríamos entrar em contato com seus realizadores/desenvolvedores? e; sobretudo, o que o *Instituto TIM* estaria ganhando com tudo isso? São algumas das questões que automaticamente invadem nossos pensamentos calcados na lógica do capital acumulador da modernidade.

No entanto, o que iremos identificar mais adiante é que a execução desta espécie de modelo de negócio está baseado em uma lógica contemporânea de produção, uma saída

²¹ Fala do atual Secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, Guilherme Varela, no Lançamento do Mapa Cultural do Ceará, dia 16 de maio de 2015, Fortaleza-CE.

²² *GitHub* é uma espécie de rede social onde desenvolvedores hospedam e compartilham projetos: <https://github.com>

à falência dos modelos tradicionais de concentração técnica e científica – conforme exemplificaremos nos próximos capítulos deste memorial. Neste caso, o *Instituto TIM* já é, em si, um projeto de *marketing social*, assim como a agência *La Fabbrica* e os desenvolvedores do *Hacklab* agregam soluções tecnológicas com a liberação do uso e apropriação dos softwares por usuários quaisquer. A única condição subentendida é que estariam todos os agentes envolvidos regidos por uma *ética hacker*, que entende por necessário a identificação dos autores visando ao fortalecimento das redes e, portanto, sua própria sustentabilidade.

Nesse sentido, não me foi imposto qualquer entrave às informações ou aos agentes diretamente relacionados e automaticamente o *Instituto TIM* estabeleceu a ponte com a Coordenadora do projeto *Mapas Culturais* na agência *La Fabbrica*, Lívia Ascava – através da qual foi possível alguns esclarecimentos em relação à implantação da plataforma, ao que nos interessa neste momento: o entendimento de que de uma maneira geral os projetos são implantados em parcerias entre o *Instituto TIM* e os órgãos de cultura das cidades e municípios interessados, através da qual uma equipe do *Hacklab* realiza a implementação do software nas estruturas disponíveis/implementadas. No entanto, não há qualquer impedimento à sua utilização fora desta parceria institucionalizada, inclusive, a realização por outras iniciativas da sociedade civil é estimulada pelos desenvolvedores, através da colaboração técnica sempre que possível.

Entendendo melhor o panorama político-institucional, seria necessário então um panorama técnico para analisarmos a viabilidade técnica e financeira da sua implantação. Assim, entrei em contato com Tiago Bugarin (programador e atual webmaster da FUNCEB) e apresentei a plataforma, solicitando uma consultoria (uma tradução para a linguagem comum) sobre as necessidades técnicas apresentadas nos arquivos disponibilizados no GitHub – os quais eu possuía mas não sabia ler. A resposta de Tiago localizou a plataforma no horizonte de possibilidades, em que: 1) seria uma instalação relativamente simples, porém; 2) não seria possível tecnicamente através do servidor utilizado pela FUNCEB. A este entrave técnico, somaram-se dificuldades específicas da administração pública (entraves jurídicos, institucionais e financeiros) e, identificando portanto a impossibilidade de realização do projeto pela FUNCEB neste momento, houve uma decisão compartilhada de desistência da proposta de parceria –

ainda sem ônus para quaisquer das partes – uma vez que ambos teríamos como objeto fim a prestação do serviço à sociedade civil.

Nesse contexto, essencial para a continuidade do projeto foi a entrada de Tiago Bugarin como parceiro profissional, totalmente desvinculado às demandas e horários da FUNCEB. Dessa forma, conseguimos desenvolver um plano de trabalho paralelo, em que nos reuníamos virtual e presencialmente, formando assim, junto a designer Juliana Rangel – a quem eu convidaria posteriormente – uma equipe de trabalho própria para o projeto.

1.2.3.2. A experiência do 3º Encontro Hacker

Paralelo aos nossos trabalhos, aconteciam as articulações para o lançamento do *Mapa Cultural do Ceará* – a implantação do *Mapas Culturais* pelo Governo do Estado do Ceará. E surgiu, entre os realizadores, a ideia de aproveitar a ocasião, para realizar dali a algumas semanas, em Fortaleza, o terceiro *Encontro Hacker*, a fim de discutir justamente *Plataformas Digitais de Governança Colaborativa das Políticas Culturais* – tomamos conhecimento desse andamento através de Livia Ascava, coordenadora do *Mapas*, que nos fez o convite para que, se possível, fizessemos-nos presentes. Articulamos então a ida a Fortaleza.



Figura 7 3º Encontro Hacker, 2º dia, 16 de maio, Fortaleza-CE.

O 3º Encontro Hacker – Plataformas Digitais de Governança Colaborativa das Políticas Culturais e Lançamento do Mapa Cultural do Ceará aconteceu durante os dias 15 e 16 de maio de 2015, na cidade de Fortaleza e foi uma oportunidade excepcional para estabelecer conexões, compartilhar experiências e ter um panorama das iniciativas, do que tem se apresentado como mais avançado no país – o que no meu caso, se configurou quase como a totalidade do *estado da arte* para este trabalho, já que estamos falando de iniciativas extremamente recentes.

Estiveram presentes gestores de órgãos de cultura dos municípios de Fortaleza e Sobral (CE); São Paulo, São José dos Campos e Santo André (SP); Blumenau (SC); Recife (PE) e; João Pessoa (PB), dos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Bahia, além do Distrito Federal, representantes do Ministério da Cultura e Ministério da Justiça, além de diversas ONGs, ativistas, programadores, profissionais de TI e, é claro, *Instituto TIM, La Fabbrica, Hacklab* e Instituto Mutirão (realização do evento). Contou com a presença do Secretário de Políticas Culturais do MinC, Guilherme Varela e do Secretário Adjunto da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Fabiano dos Santos Piuba.

Durante os dois dias do evento foi realizado um trabalho de imersão, com uma programação intensiva de grupos de trabalho (GTs) para a discussão e levantamento de encaminhamentos. Dentro desta programação, houve um GT específico sobre a plataforma *Mapas Culturais*, que foi conduzido pelo atual Coordenador do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) do MinC e ex-representante do *Hacklab*, Leonardo Germani. A partir das demandas dos próprios participantes, o GT debateu três grandes pontos de pauta – a relatoria completa dos GTs podem ser acessadas online²³, no entanto – ressaltamos os destaques pois estes configuram-se também como desafios quando pensamos em um desenvolvimento pleno do *Mapa da Cena*, a saber: 1) Metodologias de Implantação; 2) Funcionalidades / Governança Colaborativa; 3) Integração entre Mapas e plataformas / Federalização.

²³Acesso à relatoria dos GTs em:

https://drive.google.com/folderview?id=0B4Q7Y_cuhmVKfmhVeHhSTWhOTk5rRGIGc0hoMEZXLVpNTUdQUjFqWi1KelBKNDd6VExDdlE&usp=drive_web

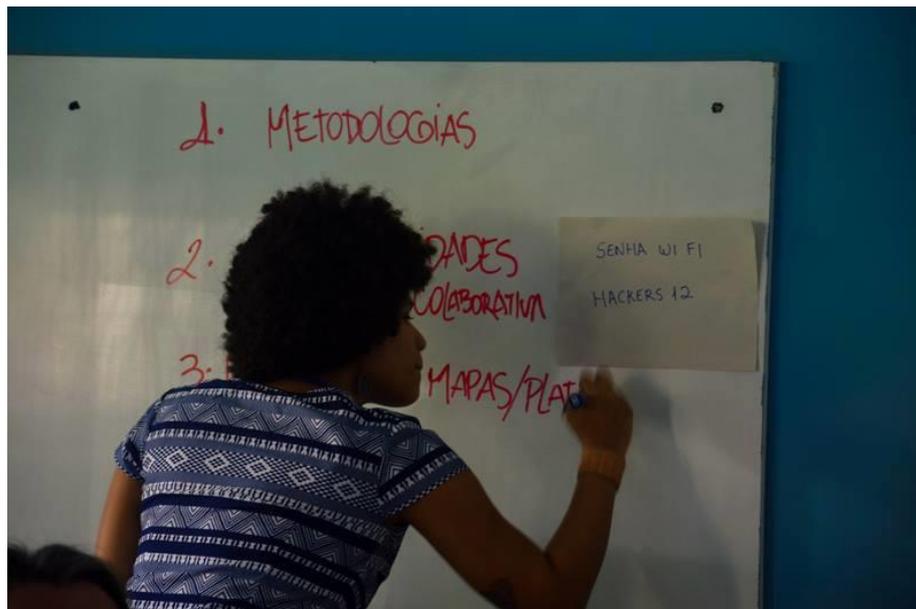


Figura 8 3ª Encontro Hacker, 1º dia, GT Mapas Culturais, 15 de maio de 2015. Fortaleza-CE.

1.3. Desafios e Perspectivas

Nesse contexto, podemos detectar que mapeamentos, governança colaborativa, convergência e qualificação de dados estarão na pauta das políticas públicas para a cultura, ao menos pelos próximos cinco anos – quando ainda norteados pela vigência da Lei nº 12.343/10, que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o SNIIC.

Sendo o *Mapa da Cena* uma iniciativa da sociedade civil e que visa mais destacadamente um elo da rede produtiva (difusão) de um segmento da cultura (teatro), iremos identificar algumas especificidades no seu desenvolvimento. Por exemplo, não temos enfrentado grandes impasses relacionados à Metodologias de Implantação – etapa que, como vimos, costuma ser um grande entrave para as implantações pela administração pública, especialmente por se tratar de código aberto e modelo colaborativo –, por outro lado, a Convergência e estabelecimento de redes entre iniciativas coloca-se como nosso maior desafio, uma vez que não há o referendo, a força e a capilaridade do alcance do Estado para a divulgação e legitimação da iniciativa.

Também colocamos novos questionamentos sobre suas Funcionalidades, uma vez que se trata da primeira versão do *Mapas Culturais* de abrangência nacional – e que, portanto, visa a um alcance neste âmbito macro. Por outro lado, estamos falando, neste primeiro momento apenas dos festivais de teatro (modalidade complexa) consolidados

(ao menos três edições consecutivas) e que, portanto, falamos de um ambiente mais profissionalizado, acessível e de menor capilaridade do que o proposto pelos demais mapeamentos gerais. No entanto, iremos nos deparar com uma ferramenta desenvolvida para mapeamentos gerais da cultura, sendo suas funcionalidades elaboradas para tal – por exemplo, temos dois exemplos graves relacionados à geolocalização, no desenvolvimento da nossa aplicação:

- 1) Como a ferramenta foi pensada em âmbito local, não há na versão original nas diferentes modalidades, os campos Município e Estado, apenas o endereço geográfico. Nesse sentido, para a nossa perspectiva macro, um festival é mais importante no contexto das cidades como um todo do que do endereço onde são realizadas cada uma de suas atividades – até porque os Espaços de realização de um festival dentro de uma cidade podem ser radicalmente alterados de um ano para outro sem que isso necessariamente signifique algo sob a ótica das políticas públicas; pode se tratar de uma decisão meramente curatorial ou de cunho estético determinado pela atração, por exemplo;
- 2) Os festivais são cadastrados como Projetos e, na versão original, Projetos não apresentam sequer localização geográfica (como as demais modalidades). A justificativa colocada é que um projeto vem de um Agente (que tem uma localidade) e se desdobra em Eventos que acontecem em um Espaço (que tem uma localidade). Entretanto colocamos a crucial importância de se obter a informação da localidade do Projeto – até para a posterior análise dos dados, por exemplo: através de nossas experiências com mecanismos de fomento, é possível observar que a origem do proponente (aqui Agente) ou o local de realização (aqui Espaço) de um Projeto, não necessariamente indica de onde o projeto efetivamente é identificado: supondo que um projeto seja uma circulação pelo Ceará, proposto por um Agente de Salvador mas que faz parte de uma equipe inteira de São Paulo, esse projeto irá impactar de formas completamente distintas o Ceará, Salvador e São Paulo – é preciso que se faça essa distinção.

Para além das especificidades do *Mapa da Cena*, outro caso foi o responsável por destacar a questão da interação entre mapas: o próprio Mapa do Ceará – já que o município de Sobral foi o primeiro no estado a fazer a implementação da plataforma.

Como fazer com que o mapa da cidade de Sobral seja incluso no Mapa do Ceará sem que seus usuários precisem realizar um novo cadastro? Esta é a discussão que está em curso atualmente com relação à federalização da plataforma, de que forma integrar os dados dos diferentes mapas.

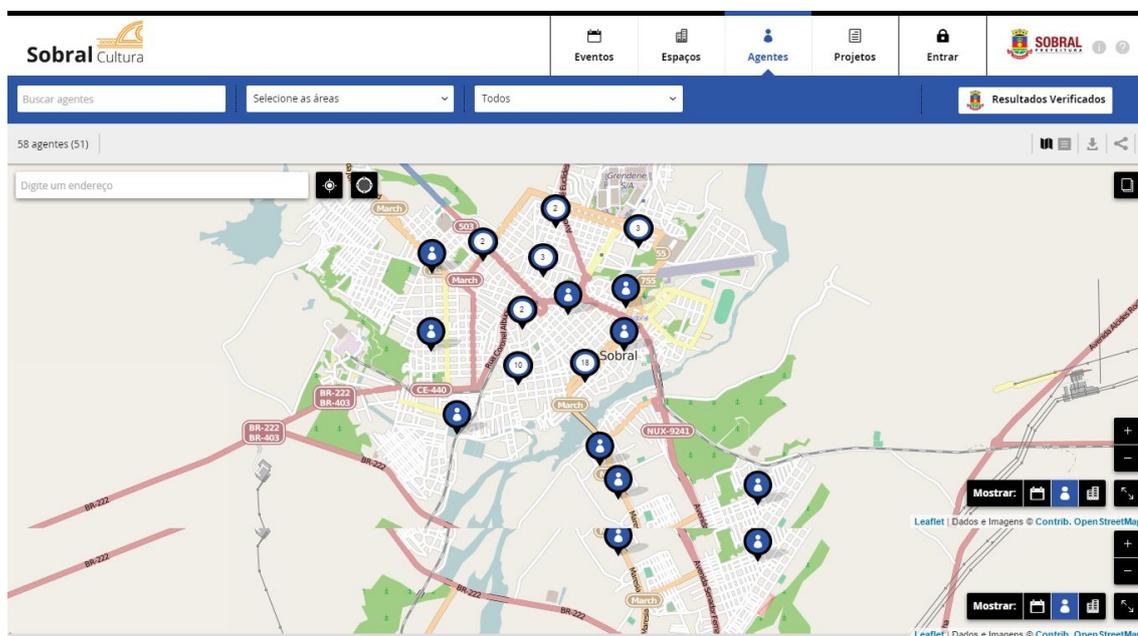


Figura 9 Sobral Cultura. Versão do Mapas Culturais da cidade de Sobral-CE. <http://cultura.sobral.ce.gov.br>

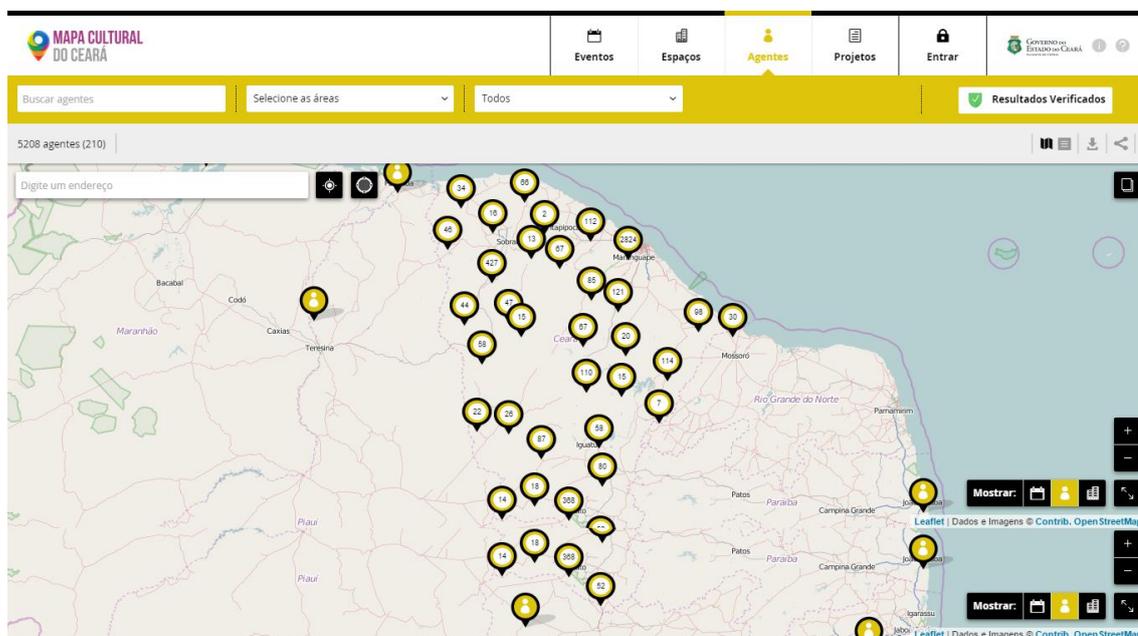


Figura 10 Mapa Cultural do Ceará. Versão do Mapas Culturais do estado do Ceará: <http://mapa.cultura.ce.gov.br>

Já com relação à metodologia de implementação o Governo do Estado do Ceará realizou com grande eficácia, pois a infraestrutura disponibilizada possibilitou que o *Mapa Cultural do Ceará* tenha sido provavelmente a primeira plataforma a ser lançada já com estrutura internalizada (sem os aparatos técnicos do *Hacklab*). A aplicação do município de São Paulo, por exemplo, a mais antiga, até o último contato com os responsáveis, por entraves com a PRODAM (Empresa de Tecnologia da Informação e Comunicação do Município de São Paulo), encontrava-se ainda nos servidores do *Hacklab* – o que, segundo Miguel de Castro em entrevista²⁴, não é interessante nem para a Secretaria nem para o *Hacklab* – a saída encontrada para a resolução foi uma parceria com o Centro Cultural São Paulo (CCSP) que, por ser gerido através de uma Organização da Sociedade Civil tem liberdade de contratação de serviços. Portanto impasses da funcionalidade, apropriação por especificidades, bem como resolução de problemas institucionais e tecnológicos, são questões mais facilmente solucionadas quanto maior forem o número de instituições, usuários e apropriações por desenvolvedores envolvidos. Essa é a lógica do *software livre* e das plataformas *crowdsourcing*: melhores serviços e maior liberdade de usos.

A apropriação tem sempre uma dimensão técnica (o treinamento técnico, a destreza na utilização do objeto) e uma outra simbólica (uma descarga subjetiva, o imaginário). A apropriação é assim, ao mesmo tempo, forma de utilização, aprendizagem e domínio técnico, mas também forma de desvio (*deviance*) em relação às instruções de uso, um espaço completado pelo usuário na lacuna não programada pelo produtor/inventor, ou mesmo pelas finalidades previstas inicialmente pelas instituições. (LEMOS, 2008, p.239)

A despeito do avanço da plataforma, dificuldades simples de serem solucionadas ainda estão em questão. Levantei no GT do *Mapas Culturais* a inexistência de uma plataforma onde possamos encontrar a indicação (até mesmo como link) de todas as implantações do *Mapas Culturais* em funcionamento – nem mesmo daqueles em parceria com o *Instituto TIM*, através do site do instituto. Atualmente, implantados pelo Poder Público, existem seis plataformas em funcionamento: *SpCultura*; *Mapa Cultural do Ceará*; *Sobral Cultura*; *Blumenau Mais Cultura*; *Cultura RS e Lugares da Cultura* (São José dos Campos). Não há, no entanto nenhum link entre eles, os endereços são diferentes e

²⁴ Entrevista realizada pela autora com Miguel de Castro (*Instituto TIM / Hacklab*), no dia 16 de maio de 2015, Fortaleza-CE.

até a busca pelo Google não é imediata. É preciso portanto criar estratégias de encaminhamento e navegabilidade eficientes – já que são mapeamento colaborativos, *rizomas* (DELEUZE, GUATTARI *apud* LEMOS), *uma arquitetura que só vale pelos elementos que a compõem*²⁵. É possível observar por exemplo entre estas plataformas aquelas que já se encontram mais apropriadas pelos usuários através do número de Agentes (em contraponto com o número de espaços por exemplo – os Espaços de uma maneira geral são cadastrados por instituições do poder público, os Agentes não). Além desses, é sabido de dois processos de implantação pela Sociedade Civil, ambos referem-se à linguagens artísticas específicas: o primeiro é o *Mapa da Dança* (CONNECTEDANCE) sobre o segmento da dança no município de São Paulo e, o nosso *Mapa da Cena*, sobre festivais de teatro no Brasil.

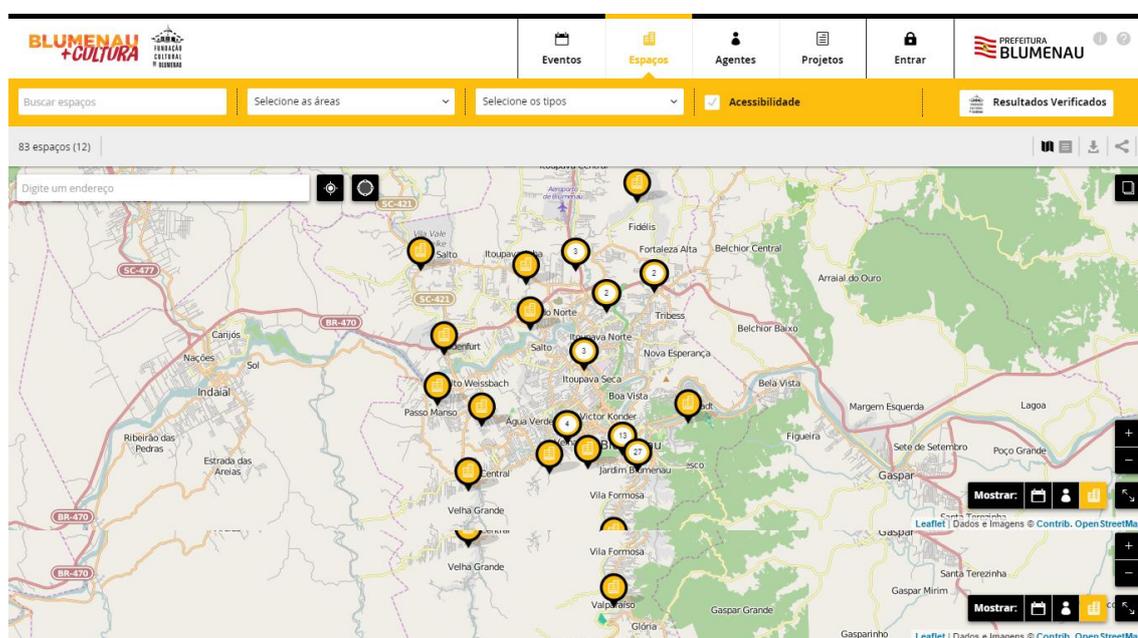


Figura 11 Blumenau Mais Cultura. Versão do Mapas Culturais do município de Blumenau-SC: <http://blumenaumaiscultura.com.br>

²⁵ Ver Fundamentação Teórica, capítulo 2.

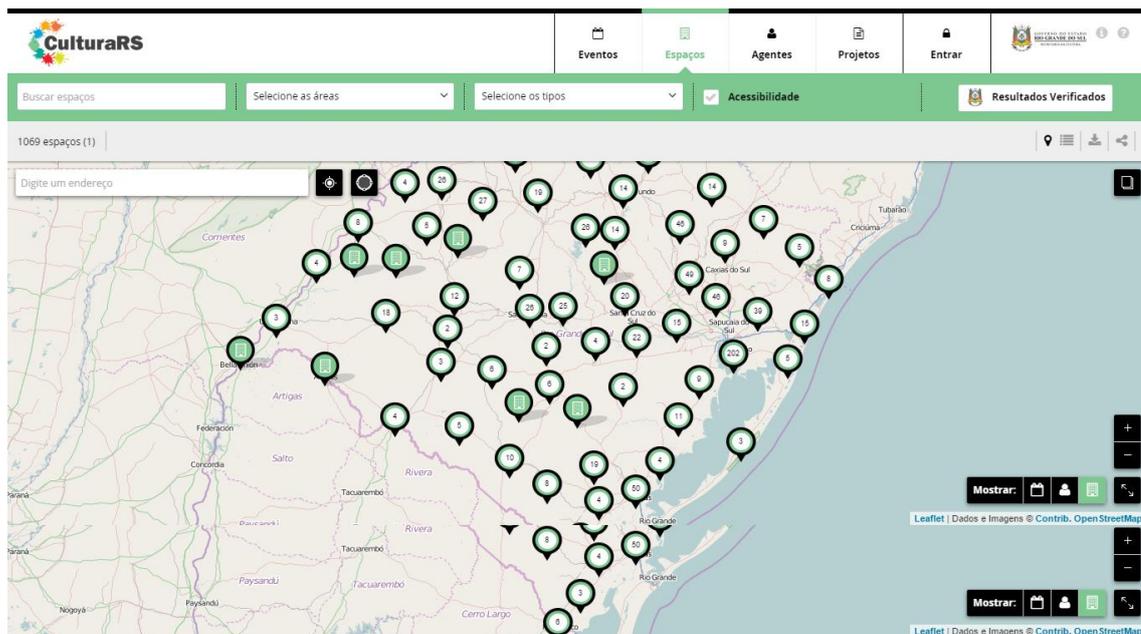


Figura 12 Cultura RS. Versão do Mapas Culturais pelo estado do Rio Grande do Sul. <http://cultura.rs.gov.br/mapa>

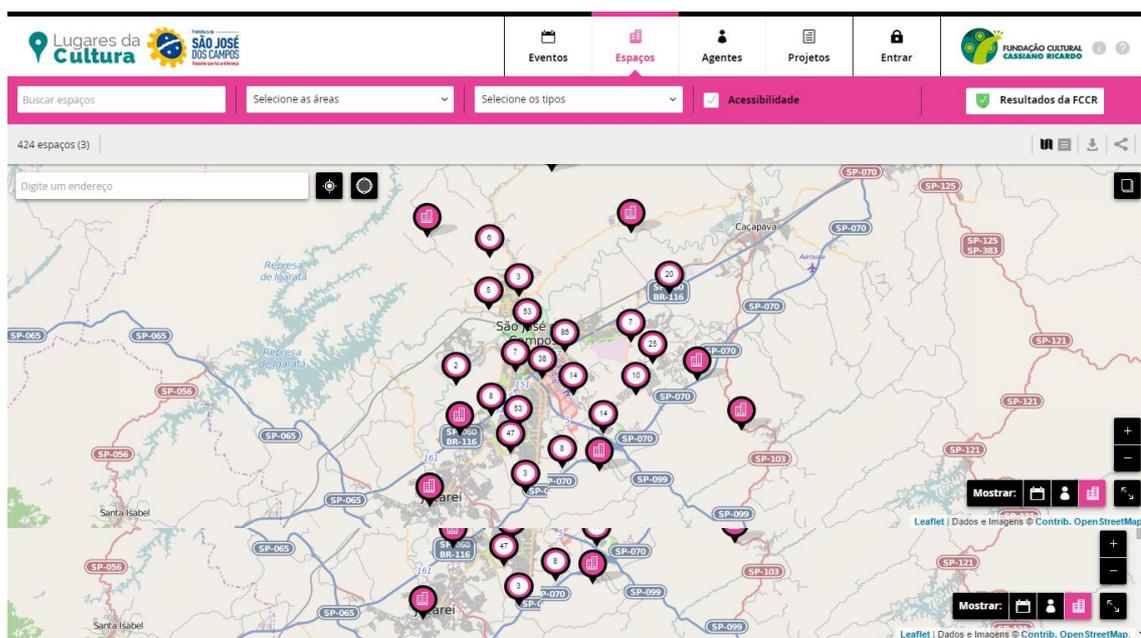


Figura 13 Lugares da Cultura. Versão do Mapas Culturais pelo município de São José dos Campos-RS. <http://lugaresdacultura.org.br>

Ainda que o mapa da Dança (*CONNECTEDANCE*) ainda esteja em testes, já é possível ser acessado e, desde já podemos observar que, justo por fugir ao propósito de uso inicial da plataforma, as apropriações pela Sociedade Civil são aquelas que mais propõem desvios de funcionalidades.

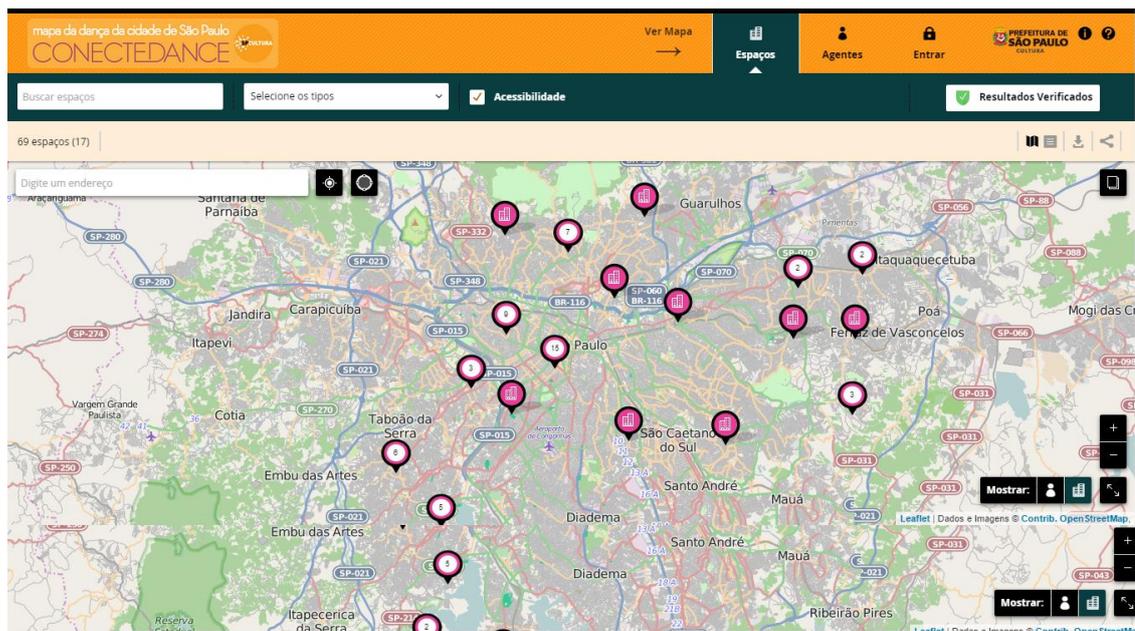


Figura 14 CONECTEDANCE, mapa do segmento da dança da cidade de São Paulo. 1ª aplicação do Mapas Culturais pela Sociedade Civil (em implantação)

É importante ressaltar que, no decorrer do processo, outras plataformas de organização da informação ou de difusão de segmentos culturais – com recursos de mapeamento ou não – surgiram. Destacamos aqui:

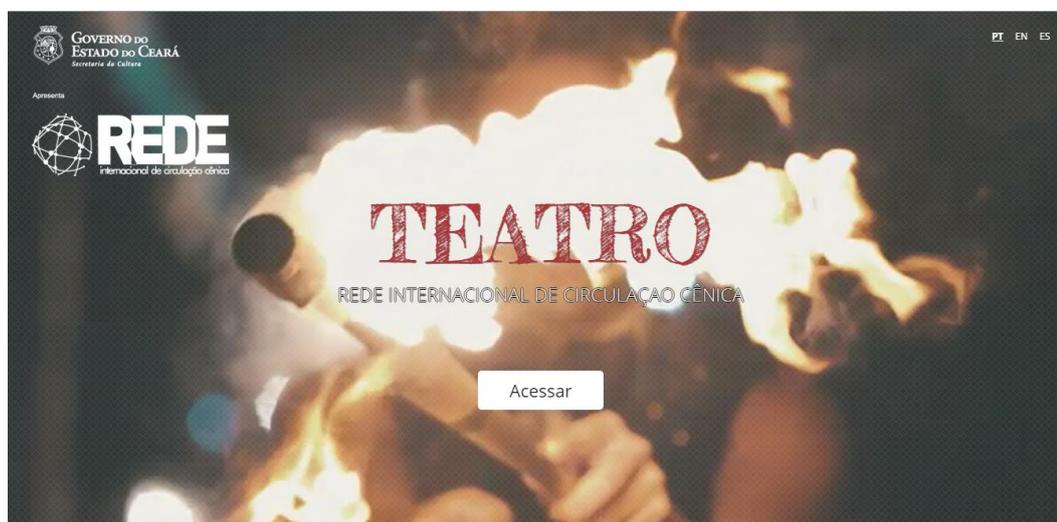
1) *Observatório dos Festivais* (<http://festivais.org.br>)



Plataforma em formato de *blog* que reúne informações sobre festivais de teatro, surgiu com objetivos bastante semelhantes aos que pretendia o *Mapa da Cena* (inclusive houve uma consulta a seu idealizador antes de colocarmos o *Mapa da*

Cena no ar), porém no decorrer do processo, ambos tomaram rumos divergentes, contudo, complementares. A princípio o *Observatório dos Festivais*, além da reflexão sobre o segmento, tinha o intuito de mapear os festivais, mas até então a lista apresenta apenas os festivais mais expressivos; o *Mapa da Cena*, por sua vez, tinha o intuito de se configurar numa plataforma de difusão mais ampla, com espaço inclusive para a reflexão, mas ao final, configura-se somente com o intuito de apresentar um mapa, uma rede dos festivais. Consideramos dessa forma que ambas devem caminhar juntas, nessa ideia de convergência de informações e estabelecimento das redes.

2) *Rede Internacional de Circulação Cênica* (<http://redecenica.com.br>)



Plataforma que visa conectar grupos, especialmente do estado do Ceará, a festivais, curadores e programadores internacionais, a priori não apresenta como objetivo a realização de um mapeamento.

3) *Mapeamento Nacional da Dança* (<http://mapeamentonacionaldadanca.com.br>)

Evento) e dados interligados; 4) Recurso de “aglomeração” dos pins, o que torna a interface mais “amigável”, menos poluída; 5) Construção diretamente colaborativa, não havendo necessidade de formulário ou intermediação – ainda que possa se estabelecer a funcionalidade de validação dos dados, através do usuário administrador.

Vimos então que, apesar da detecção dos problemas – próprios da fase experimental na qual a plataforma ainda se encontra, ela aponta para caminhos nunca antes propostos de convergência entre: cadastramento de agentes e ofertas (banco de dados); visão da dispersão territorial das ofertas (mapa); *plug-in* para agenda/divulgação dos serviços; acompanhamento dos projetos subvencionados; geração de dados estatísticos sobre o setor e, especialmente; a concentração da memória dos acontecimentos culturais. Tudo com seus dados abertos, utilização gratuita e perspectivas reais de interação e federalização entre os mapas das mais diversas regiões.

A ideia é que o Mapa da Cena possa se tornar uma verdadeira rede entre os principais agentes dos festivais de teatro no Brasil – já que se trata de uma demanda do próprio segmento – impulsionando o seu uso para os demais agentes interessados e, possibilitando futuramente a convergência dos dados com os demais mapeamentos em curso. Vemos que mais do que a dimensão da geolocalização micro, o projeto visa oferecer um panorama macro da situação da circulação teatral no Brasil, onde o mapa aparece como a projeção de um banco de dados sobre esta situação e interligar seus pontos de atuação.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. **Dados, Indicadores e Sistemas de Informação da Cultura** a importância da organização da informação na construção das políticas públicas para a cultura na contemporaneidade.

“A estatística é uma ciência que demonstra que se o meu vizinho tem dois carros e eu não tenho nenhum, nós dois temos um.” (Bernard Shaw, prêmio Nobel de Literatura em 1925)²⁶

A citação, que abre o artigo da pesquisadora Cristina Pou Satorre para a Revista nº 4 do Observatório Itaú Cultural e parece contrariar a própria premissa deste primeiro capítulo, em realidade, nos convida a refletir sobre o que realmente falamos quando utilizamos corriqueiramente termos como “dados” e “indicadores” buscando nos referirmos a algo absoluto e irrefutável. No artigo em questão, intitulado *O uso de indicadores em pesquisa no setor cultural: o salto da estatística para a desconstrução do discurso* (p.33), Satorre exalta o lugar dos **indicadores** como uma ferramenta que **aproxima a informação estatística da realidade complexa**, uma ferramenta que se utiliza de variáveis de interesse para responder a questões específicas. O que se coloca em questão, portanto, é de que forma problematizamos e aprimoramos o uso dessas ferramentas na contemporaneidade. Para o sociólogo francês Paul Tolila,

o indicador é construído por meios científicos, mas não é ele mesmo um objeto científico no sentido próprio do termo. Pode ser visto como instrumento de diálogo entre as instâncias do poder e outros componentes da sociedade. Estabelece conexões, nem sempre evidentes, entre o campo do conhecimento e o do discurso, entendido aqui, ainda que de maneira muito restrita, como ideologia. É parte de um processo em constante transformação, sobretudo quando se pretende que o indicador se torne mais próximo da representação de processos sociais complexos. Portanto, por mais rigorosa que tenha sido sua construção do ponto de vista conceitual e metodológico, não haverá um indicador totalmente livre do confronto social e tampouco da capacidade de impactar o setor cultural. Os indicadores são suscetíveis a muitos usos diferentes e, como toda ferramenta, também

²⁶ SHAW, Bernard *apud* SATORRE, Cristina Pou. O uso de indicadores em pesquisa no setor cultural: o salto da estatística para a desconstrução do discurso. In: Revista Observatório Itaú Cultural nº 4, 2008.

são imperfeitos. Serão tanto melhores quanto mais claras forem as perguntas para as quais devem fornecer respostas.²⁷

Dada a abordagem sobre estatística e indicadores, enquanto as ciências consideradas exatas historicamente aparecem epistemologicamente blindadas pelo argumento da comprovação via metodologia científica, o campo da cultura, até a modernidade, sequer podia ser considerado ciência ou campo de interesse de pesquisa. Segundo Albino Rubim, em seu artigo *Políticas Culturais: entre o possível e o impossível*²⁸, é somente com o advento da modernidade que é possível o início de um processo de “autonomização” da cultura, que, a partir de seu primeiro movimento de desvinculação de domínios como religião e política, “passa a ser nomeada e percebida como esfera social determinada que pode ser estudada em sua singularidade”.

Esse movimento em direção à consolidação de um campo social, inaugura instituições, profissões, atores, práticas e, especialmente, tensões e conflitos, próprios de um campo social específico e destacado. Aliado a isso, o gradual declínio da religiosidade como eixo de legitimação da política, privilegiou o lugar das disputas ideológicas pelo discurso hegemônico - que passa a exercer a função antes desempenhada pela coerção, ou seja, um dito “senso comum” passa a balizar os comportamentos sociais, complexificando as relações que antes se estabeleciam facilmente através do autoritarismo do Estado. Nesse sentido, a preocupação com a conquista desse discurso hegemônico, coloca a cultura em lugar de atenção estratégica, em um segundo movimento, colocado por Rubim como a *politização da cultura*.

É nesse contexto de construção de hegemonias e contra-hegemonias que entramos na contemporaneidade e, apesar de estes dois primeiros fenômenos de “autonomização” e “politização” trazerem a cultura à tona por parte das instâncias de poder, isso irá se relacionar não com uma preocupação com o objeto cultura em seu próprio fim, mas com uma instrumentalização da cultura, a sua utilização como ferramenta que visa a outros fins, quase sempre relacionados à manutenção das instituições de poder e dos discursos hegemônicos - como seu uso a serviço da consolidação dos Estados-Nação através das

²⁷ Revista Observatório Itaú Cultural nº 4, 2008. P. 11-12. Encontros discutem construção e uso de indicadores culturais.

²⁸ Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Teorias & políticas da cultura. Salvador, EDUFBA: 2007, 257p.

construções simbólicas de identidade nacional, nos séculos XIX e XX. Ora, se a cultura é vista no contexto social apenas como ferramenta a outros objetivos de interesse público, a quem interessaria estudar seus números e suas dinâmicas internas?

Foi somente com o surgimento de um terceiro fenômeno, colocado por Rubim como *mercantilização da cultura* e, portanto, o entendimento de suas dinâmicas como “consumo cultural” - impulsionado pelo surgimento da chamada indústria cultural -, é que passamos a observar as primeiras iniciativas em prol da quantificação e da organização de dados relacionados à cultura. Ou seja, em um contexto de avanço do capitalismo rumo à hegemonia na economia mundial e a movimentação de montantes cada vez mais expressivos pela fruição de bens simbólicos - agora transformados em produtos amplamente consumíveis pela reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1936) de uma verdadeira indústria da cultura -, é a identificação da potência de um mercado econômico que faz emergir a importância da construção de dados e indicadores consistentes para a área da cultura. A partir daí, passaremos a lidar com uma nova questão, que se estende até os dias de hoje: é preciso levantar e analisar os dados da cultura, mas **como** levantar e analisar os dados da cultura? Quais são suas especificidades e por que métodos iremos equalizá-las?

Segundo Paula Ziviani, em sua dissertação de mestrado, *A consolidação dos indicadores culturais no Brasil: uma abordagem informacional*, datam da década de 1970 as primeiras iniciativas públicas a apresentar a preocupação com as diretrizes para uma sistematização de dados relativos ao campo da cultura em instâncias governamentais e supragovernamentais. Em 1972, a Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura (UNESCO) realizou uma Conferência de ministros da cultura de países europeus, em Helsinque, Finlândia, com o intuito de discutir a natureza das estatísticas e indicadores no campo da cultura. A partir desse marco, novos encontros e desdobramentos ao longo da década resultaram na publicação do documento *Framework for Cultural Statistics* (publicado em 1986 pelo então Escritório de Estatísticas da UNESCO), que traça bases para a construção de dados e indicadores culturais coerentes e comparáveis entre os Estados (ZIVIANI, 2008). A partir de 1999, o Office of Statistics é transformado no UIS (UNESCO Institute for Statistics) - o Instituto de Estatísticas da UNESCO, funcionando de forma mais robusta até os dias atuais.

No Brasil, o registro mais contundente em âmbito federal aparece em 1990, com a iniciativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em investigar os dados na área de cultura, através da introdução de um bloco de cultura na Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC), que levantou informações sobre equipamentos culturais e de lazer existentes nos municípios brasileiros (essas informações foram atualizadas por um novo bloco da cultura finalizado onze anos depois, em 2001). Já em 1998, com o Ministério da Cultura (MinC) já instituído e no contexto da política neoliberal capitaneada pelo ministro Francisco Weffort, segundo Ziviani (2008, p.55), o Ministério da Cultura encomendou à Fundação João Pinheiro (FJP) uma pesquisa nacional de avaliação do impacto econômico da cultura, do período de 1985-1995 (Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil), com o objetivo de ressaltar a relevância da cultura como investimento, sua capacidade de criar emprego e de contribuir para o crescimento da economia.

No ano seguinte, em agosto de 2002, a UNESCO-Brasil e o IPEA (Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas), órgão do Governo Federal do Brasil, responsável por realizar pesquisas e estudos sociais econômicos, promoveram o Seminário Internacional sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento – Uma Base de Dados para a Cultura, que tinha como objetivo principal refletir sobre a idéia de criação de um banco de dados para a cultura. Esse período deu início às primeiras ações para um programa de informações culturais no Brasil, momento em que a UNESCO, o IPEA e o IBGE se uniram para discutir os primeiros passos para a montagem do Sistema de Informações Culturais – Programa UNESCO/IPEA (GOMES, 2003) - lançado em 2006 e atualizado em 2010.

Apesar de algumas manifestações de interesse por parte do MINC em levantar informações sobre o setor, de acordo com Oliveira, L. (2003, p. 190), até o ano de 2004, “não se vinha discutindo, como em outras áreas, a necessidade de realizar uma pesquisa no sentido de sistematizar os dados necessários, nem a respeito das bases em que ela poderia desenvolver”. (ZIVIANI, 2008)

Embora tenha havido tentativas de se realizar um trabalho conjunto, envolvendo uma equipe multidisciplinar, com representantes do IBGE e do MINC, o estabelecimento da parceria só se efetivou no final de 2004, na gestão do Ministro Gilberto Gil. A ideia do IBGE era articular SIIC, MUNIC e Conta-satélite da Cultura.

Essa parceria, realizada desde o ano de 2004, tem por objetivo desenvolver uma base consistente e contínua de informações relacionadas ao setor cultural e construir indicadores de modo a

fomentar estudos e pesquisas setoriais de maior profundidade, fornecendo, também aos órgãos governamentais e privados subsídios para o planejamento e a tomada de decisão, relacionadas com investimentos, ações e políticas no setor. (IBGE, 2013)²⁹

No intuito de obter essa convergência de fontes e informações, em 2009, o Ministério da Cultura lançou a publicação *Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009* - uma extensa compilação dos dados sobre a cultura, antes dispersos entre diferentes entidades (IBGE, IPEA, dentre outras instâncias públicas, inclusive uma privada, o IBOPE) – com uma segunda edição lançada em 2010. Em seu texto de apresentação, o então ministro Juca Ferreira coloca um apontamento adiante, compreendendo as limitações do produto estático, mas, ao mesmo tempo, situando-o como marco para os objetivos da política macro:

A maior contribuição do *Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009* é justamente trazer à tona certos diagnósticos, certos números sobre a realidade cultural no Brasil, números que antes se encontravam na penumbra. (...) Trata-se de um precioso instrumento para injetar maior objetividade e racionalidade na gestão cultural, já que, sem indicadores, faltam-nos parâmetros para criar, acompanhar e avaliar o impacto dos nossos programas e das nossas políticas. Obviamente, há ainda inúmeras lacunas. Faltam indicadores setoriais e macroestruturais. Também já percebemos a necessidade de incrementar nossas informações com ferramentas geográficas e zoneamentos da nossa diversidade cultural e de buscar uma revelação direta da cultura no território brasileiro. É um trabalho que pautará o futuro do Ministério da Cultura, das suas instituições vinculadas e demais setores da cultura no Brasil. Contudo, as centenas de tabelas e gráficos aqui presentes já nos possibilitam caminhar para uma gestão cultural madura e soberana. (FERREIRA, 2009)³⁰

E conclui reforçando a importância do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), - instituído legalmente dali a um ano:

Por fim, é preciso salientar que *Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009* integra uma política pública de informações e indicadores culturais coordenada pela Secretaria de Políticas Culturais, especialmente a Gerência de Estudos e Pesquisas. Almeja-se, neste projeto, consolidar o Sistema Nacional de Informações Culturais, que integrará municípios, estados e o governo federal num sentido único de compartilhamento de informações de gestão. O Sistema também nos fornecerá o conjunto das informações para o financiamento, as estatísticas setoriais e os cadastramentos da maioria das manifestações culturais no Brasil. Pretendemos

²⁹ Trecho do texto de apresentação da publicação Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010, lançada em 2013 pelo IBGE.

³⁰ Trecho do texto de apresentação da publicação *Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009*, lançada em 2009 pelo Ministério da Cultura (MinC).

implementar esse Sistema a partir de 2009. *Cultura em Números* nos revela um primeiro mapa de navegação, uma primeira classificação das estatísticas e cifras culturais no Brasil. Ele possibilitará que os números e as estatísticas nos auxiliem a trilhar um caminho mais autônomo rumo ao desenvolvimento e afirmem operacionalmente a cultura como uma dimensão essencial da cidadania brasileira. (FERREIRA, 2009)³¹

Por fim, a gestão Gilberto Gil / Juca Ferreira (2003-2010), marcada pela efervescência de debates, mobilizações e processos de consulta pública, somente no seu último ano consegue instituir em uma mesma lei (nº 12.343/10), a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), colocando finalmente a pauta da organização da informação na centralidade das políticas públicas para cultura. Entretanto e, ainda assim, passados cinco anos de sua instituição, permanecemos no aguardo de uma implementação efetiva e que cumpra minimamente seus urgentes objetivos previstos em lei.

No período 2011-2014 (gestões Ana de Holanda e Marta Suplicy), apesar de pouco ou nenhum fortalecimento do SNIIC, destacou-se, em 2012, a criação de um Observatório Brasileiro da Economia Criativa (OBEC), através da Portaria nº 01 de 08 de fevereiro, no âmbito da criação das Secretarias de Economia Criativa (SEC) e da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC), liderada pela secretária Cláudia Leitão. O projeto era ambicioso e previa a atuação em rede, através de parcerias, com a implementação de observatórios estaduais em todas as unidades da federação. Atualmente esse processo continua em desenvolvimento, no entanto em um ritmo mais lento do que previsto.

É nesse cenário de entraves à aplicabilidade política pela infraestrutura pública que novas formas de levantamento de dados irão se destacar, seja no contexto oficial, como o Registro Aberto da Cultura (R.A.C.)³², seja através de outras formas de apropriação dessas mesmas estruturas por iniciativas da sociedade civil. A questão que irá se colocar é de que forma trabalharemos esses dados de forma eficaz, convergente e acessível? De que forma criar os modos de uso desses dados? Para quê e para quem estamos construindo essas informações?

³¹ Trecho do texto de apresentação da publicação *Cultura em Números – Anuário de Estatísticas Culturais 2009*, lançada em 2009 pelo Ministério da Cultura (MinC).

³²Primeiro módulo de implantação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) previsto pelo Ministério da Cultura (MinC).

A gente tá com um desafio muito grande agora no Ministério da Cultura, que é organizar, implementar de fato, o SNIIC (...) Tem muita informação no campo da cultura, mas é informação difusa, que não está organizada a ponto de servir com materialidade, de forma plena, para a gestão pública; tem que servir como uma plataforma de transparência e de análise crítica dos dados que são disponibilizados pelo Estado; tem que servir como uma plataforma de comunicação, de interlocução entre o Estado e os setores sociais da cultura; e tem que servir para integrarmos todos os sistemas que existem hoje no país, que existem no Ministério da Cultura... As informações públicas do próprio ministério hoje não são organizadas, a gente não tem um sistema. (VARELA, 2015)³³

³³ Fala do Secretário de Políticas Culturais, Guilherme Varela, no Lançamento do Mapa Cultural do Ceará, em 16 de maio de 2015, em Fortaleza.

2.2. A cibercultura e as novas formas de produção e compartilhamento de conteúdos na web 2.0

2.2.1. Da Tecnocultura à Cibercultura

Como vimos no capítulo anterior, a desvinculação do Estado à religiosidade, caracterizou a modernidade como o período da ascensão das ideologias ao lugar de paradigma do comportamento e controle social - antes exercido pela coerção do Estado –, fenômeno caracterizado por Albino Rubim como uma *politização da cultura*. As disputas de poder passam a se dar mais fortemente no âmbito dos discursos ideológicos (em substituição ao mito), onde *a ciência substitui a religião no monopólio da verdade e, a tecnologia faz do homem um deus na administração racional do mundo*. (LEMOS, 2002, p.52)³⁴.

O avanço do capitalismo e da sociedade industrial, em seguida, acarretaria em um terceiro fenômeno definido por Rubim como a *mercantilização da cultura*– em que os bens simbólicos passam a estar inseridos à lógica de mercado –, nesse contexto, surge o conceito de *Indústria Cultural* (ADORNO; HORKHEIMER)³⁵, relacionado a um quarto fenômeno, que seria a *tecnologização da cultura* (RUBIM)³⁶ – o surgimento e inserção de modos de reprodutibilidade técnica à cadeia produtiva dos bens simbólicos. Convergindo com o histórico traçado por Rubim, André Lemos, em seu *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*³⁷, caracteriza a modernidade por uma tecnocracia impulsionada pelo fascínio que a técnica exerce com a possibilidade do domínio da natureza - já destituída de seu sentido sagrado. Nas comunicações, a transformação dos **modos de produção** e de **reprodução/difusão** promovidas pelo avanço tecnológico, irá se relacionar intimamente com dois fenômenos, respectivamente: 1) o surgimento de novos meios de comunicação – telefonia, rádio, cinema, televisão; 2) a consolidação da chamada *comunicação de massas*– modelo de

³⁴ LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 4ª ed., 2008. 295p.

³⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1ª ed, 1985.

³⁶ Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Teorias & políticas da cultura. Salvador, EDUFBA: 2007, 257p.

³⁷ LEMOS, André. Obra citada.

comunicação que obedece a lógica um (emissor) para todos (receptores passivos), que marcaria todo o período da modernidade.

A modernidade é a expressão da existência de uma mentalidade técnica, de uma tecnoestrutura e de uma tecnocultura que se enraíza em instituições, incluindo toda a vida social na burocratização, na secularização da religião, no individualismo e na diferenciação institucionalizada das esferas da ciência, da arte e da moral. A ciência vincula-se, como vimos, ao desenvolvimento da tecnologia e à produção industrial; a arte é retirada de seu contexto religioso e passa a ser espetáculo, sustentada pela publicidade e por um mecenas; a moral é enquadrada na secularização individualista da ética protestante e do espírito do capitalismo (Weber). No plano econômico e político, como mostra Rouanet, a sociedade moderna é, verdadeiramente, a sociedade industrial; de produção de bens e serviços massivos, da utilização intensiva da energia, do trabalho qualificado dos especialistas e da hierarquização socioeconômica dos donos do capital. O espaço divide-se em espaço privado, de liberdades individuais e em espaço público, de dever cívico. O cidadão consumidor deve circular neste espaço de universalidade e de igualdade. É no espaço público que as ações são tomadas pela sociedade organizada (sindicatos, associações, ONGs, partidos políticos). A democracia representativa constitui-se como um jogo político como representação legítima da sociedade. (LEMOS, 2008, p. 62)³⁸

A passagem da modernidade à contemporaneidade nas sociedades ocidentais, a partir da segunda metade do século XX, traz consigo - e deste modo também se define por - uma série de transformações na esfera social, impulsionadas pelos movimentos de enfraquecimento das ideologias e pelo surgimento da tecnologia digital, caracterizadas como “cibercultura”. Ainda segundo André Lemos, *o que chamamos de novas tecnologias de comunicação e informação surge a partir de 1975, com a fusão das telecomunicações analógicas com a informática, possibilitando a veiculação, sob um mesmo suporte – o computador -, de diversas formatações de mensagens.* (LEMOS, 2008, p. 68)³⁹

Para além da infraestrutura técnica que conforma a cibercultura, Lemos defende a existência de uma mudança comportamental, baseada no conceito, proposto pelo filósofo francês Michel Maffesoli, de *socialidade* – em detrimento da *sociabilidade* característica da modernidade. Enquanto que a *sociabilidade* estava relacionada à ideia do indivíduo que cumpre uma função social, determinada pelas instituições basilares da

³⁸ LEMOS, André. Obra citada.

³⁹ Idem.

sociedade, com a falência destas instituições – advindas do pós-guerra; do fracasso do projeto socialista e das ideologias utópicas e; do mal-estar social a despeito do avanço tecnológico – a *socialidade* aparece como um conjunto de práticas de convívio, que, ao invés de serem norteadas por uma moral universalizante, teria como código de conduta uma chamada *ética da estética*. A expressão *ética da estética* é trazida por Maffesoli, a fim de analisar as mudanças comportamentais nas sociedades pós-modernas, que, a partir da segunda metade do século XX, originou novos movimentos contra-hegemônicos, como a contracultura, a revolução verde, o pós-colonialismo, dentre outros. Nesse contexto, *os anos 60 serão um período de transição, de reencaixe (Giddens) das instituições à falência dos discursos* (LEMOS, 2008, p.63)⁴⁰. Esses movimentos têm em comum um sentimento de comunhão, de estar juntos, de uma religação, agora com a promessa de realização em escala planetária, graças às novas tecnologias, que permitiram o surgimento de *comunidades de sentido*, ou tribos – agregações por empatias diversas e variáveis, não mais por proximidade geográfica, classe social (sindicatos, associações) ou instituições de cunho ideológico (partidos políticos, etc.).

Vê-se então que o indivíduo clássico – definido na sociabilidade de forma estanque de acordo com a função social que desempenha – na cibercultura passa a ser definido na relação com o outro, a *persona* multifacetada, que pode assumir diferentes papéis de acordo com os trânsitos por diversas comunidades e terão seus comportamentos conformados por cada ambiente compartilhado, não mais por uma moral universal. A esse paradigma, de valores de caráter presenteísta, Maffesoli chamou de *ética da estética, onde aquilo que é compartilhado com outros será primordial* (MAFFESOLI *apud* LEMOS)⁴¹.

É nesse contexto de insatisfações diante das instituições engessadoras da modernidade, que, o desenvolvimento de novas tecnologias no seio deste mesmo sistema irá apontar para uma possibilidade de revolução através da apropriação e do desvio dessas tecnologias pelo cidadão comum – sob essa ótica, o próprio surgimento da

⁴⁰ LEMOS, André. Obra citada.

⁴¹ Idem.

microinformática nada mais é do que um “**hackeamento**”⁴² das estruturas antes utilizadas para fins militares e à manutenção da ideia de progresso técnico-científico estabelecida na modernidade. *O hacking é o símbolo maior da cibercultura, podendo ser visto pela ótica da astúcia dos usos (Perriault), do desvio (Becker) e da despesa improdutiva (Bataille).* (LEMOS, 2008, p.237)⁴³.

A microinformática, pressuposto para o desenvolvimento da cibercultura, foi criada por hackers de forma amadora, com o intuito de tornar acessível as potencialidades trazidas pelo desenvolvimento dos computadores e as possibilidades apontadas pela fusão entre a telefonia e a informática – a que se chamou de Telemática. A Telemática é a possibilidade de **conexão em rede** entre computadores à distância que irá culminar no surgimento da Internet, marco absoluto das relações estabelecidas a partir de então na contemporaneidade.

São as relações comunicacionais mediadas em rede que irão originar o que chamamos de **ciberespaço**. Aqui iremos trabalhar com um conceito de ciberespaço não aquele relacionado aos ambientes de “realidade virtual” ou simulador de realidade (como algo distinto da realidade), mas como uma camada não-física da vida humana, que, na atualidade, com sua expansão ubíqua, se torna praticamente indissociável de qualquer outra realidade, sendo a cibercultura, ela mesma, a própria cultura da sociedade informacional – de modo que o termo “cultura digital” não faria mais sentido – mas isso é algo a ser discutido posteriormente. Retornando ao conceito de redes, é possível observar como este se relaciona intimamente com os anseios de uma religação, à busca de uma cultura gregária identificada desde os jovens das décadas de 1960 e 1970, em negação a um suposto distanciamento provocado por uma tecnocultura anterior.

Se os radicais que criaram os microcomputadores na década de 70 propunham a informática para todos, os internautas da década de 90 propõem a conexão generalizada. A microinformática, berço da cibercultura, surge na sinergia da

⁴²**Hacking can describe the determination to make access to computers and information as free as open as possible.* (STERLING, B. The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier. *apud* LEMOS, André. Obra citada)

⁴³ LEMOS, André. Obra citada.

qual falávamos entre a socialidade e as tecnologias digitais. (LEMOS, 2008, p.109)⁴⁴

As mudanças trazidas pela possibilidade de interação e comunicação todos-todos, a liberação do polo emissor/produtor – antes concentrado nos meios de comunicação massivos –, irá alterar profundamente os modos de produção de bens simbólicos, de recepção, as formas de fruição e consumo, os modelos de negócios, as indústrias, o conceito de autoria, enfim, toda a forma de apreensão da vida humana nas sociedades contemporâneas ocidentais. A internet como a *rede de redes* (MAFFESOLI) irá impulsionar a profusão de polos emissores, aumentando a velocidade das trocas de informação, fragmentando os conteúdos e abrindo inúmeras possibilidades de leitura. O conceito de **hipertexto** não é exclusivo dos meios digitais, mas irá caracterizar a forma como o consumo de conteúdos irá evoluir até os dias de hoje – quando as leituras se dão por um caminho não-linear traçado pelo próprio leitor e podem envolver links, conexões com outros conteúdos, formatos e linguagens. O que está em jogo é um *metadesign*, ou seja, “o design de ferramentas, parâmetros e condições de operação que permitem ao usuário final a tarefa de interativamente fazer o design final”. (LEMOS, 2008, p.122)⁴⁵ A internet seria, portanto, uma rede de redes, um *rizoma*, “uma arquitetura que só vale pelos elementos que a compõem” e o ciberespaço o grande hipertexto pelo qual navegamos de maneira mais ou menos consciente. Nesse sentido, André Lemos apresenta um paralelo entre a navegação pelo ciberespaço com o flunar por uma cidade, evocando o caráter improdutivo intrínseco à cibercultura.

O ciberespaço, como uma meta-cidade de bits, é um imenso hipertexto mundial interativo, onde cada um pode adicionar, retirar e modificar partes desse texto vivo, escrevendo sua pequena história. A aproximação entre *flânerie* urbana e navegação hipertextual parece estimulante, uma vez que permite a apreensão de ambos os processos não em oposição – como sugere uma determinada corrente crítica, a partir da suposição de irrealidade da experiência virtual – mas, como contínuos. A *ciber-flânerie* pode ser compreendida como uma forma de ampliação metafórica do flunar urbano. (LEMOS, 2008, p.126)

Atualizando esta ideia, mais de uma década depois, observamos ao longo dos anos 2000 seu aprofundamento, através do aspecto cada vez mais ubíquo e pervasivo das tecnologias digitais. Diferente do que muitos acreditavam no início do século, ao invés

⁴⁴ LEMOS, André. Obra citada.

⁴⁵ Kerkhove, Derrick De. TV Hates Interactivity. In *Reinventing Television*, Volume 1. Association Télévision et Culture, Paris, 1995. p.68. *Apud* LEMOS, André. Obra citada.

de a internet estar “sugando” as pessoas da vida social/física e isolando-as em suas casas de frente para um dispositivo fixo, são as pessoas que estão “sugando” a internet de suas casas para levá-la para a vida social/física através dos dispositivos móveis. Isso é possível graças a avanços como a expansão da tecnologia 3G/4G, o espraiamento da infraestrutura de redes sem fio e o desenvolvimento desenfreado das mídias locativas. Ou seja, vivenciamos o ciberespaço não mais como uma nova camada à vida real, mas uma vida real que já não se pode dissociar do ciberespaço.

2.2.2. Aproximação com o objeto

Tendo exposto o pano de fundo e, a partir de termos-chave já abordados – socialidade, *hackeamento*, direito à informação, apropriação, conexão em rede, hipertexto, ciberespaço e ubiquidade – proponho a localização conceitual de quatro fenômenos contemporâneos a fim de apoiar a dimensão da forma do produto/processo sobre o qual falamos na primeira parte deste memorial: a) *Cidades Digitais e Cartografias*; b) *Software Livre (FOSS)*; c) *Crowdsourcing e Plataformas Colaborativas (Wiki)* e; d). *Direito à Informação e Governo Aberto*.

a) Cidades Digitais e Cartografias

Aqui utilizaremos o conceito trabalhado por André Lemos, em seu livro *Cidade Digital*⁴⁶, onde *Cidades Digitais* e *Cibercidades* são termos análogos:

Por cibercidade devemos compreender uma forte relação entre as cidades e as novas tecnologias de informação e comunicação. De forma mais genérica, e transcendendo a tipologia apresentada, cibercidades seriam cidades para as quais as infra-estruturas digitais já são uma realidade. Nesse sentido, todas as grandes metrópoles contemporâneas são cibercidades. Trata-se de um conceito que visa colocar o acento nas novas tecnologias de comunicação e informação em interface com o espaço urbano, seja para promover vínculo social, inclusão digital, informações aos cidadãos, produção de dados para a gestão do espaço, aquecimento das atividades políticas, culturais e econômicas. A cibercidade é a cidade da cibercultura.

(...) Esta nova revolução na infra-estrutura urbana é uma das mais fundamentais mudanças no desenvolvimento das redes urbanas desde

⁴⁶ LEMOS, André (Org.). *Cidade Digital. Portais, inclusão e redes no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 208.

o começo do século passado. O resultado é o movimento em direção ao gerenciamento em tempo real e ao desenvolvimento das redes de infra-estrutura hiperconectadas. Atualmente, as tecnologias sem fio têm causado novas transformações na mobilidade urbana e, conseqüentemente, novos desenhos das cibercidades. Estas entram na era da computação ubíqua, pervasiva ('pervasivecomputing') com os celulares 3G, Wi-Fi, Wi-Max, RFID, bluetooth. (...) Nas cidades contemporâneas, os tradicionais espaços de lugar (rua, praças, avenidas, monumentos) estão pouco a pouco, se transformando em ambiente generalizado de acesso e controle da informação. A cibercidade contemporânea caminha para se transformar em um lugar de conexão permanente, ubíquo, permitindo mobilidade e troca de informação em qualquer lugar e em qualquer tempo. (LEMOS, 2007, p.10-11)⁴⁷

Nesse mundo hiperconectado e desplugado, irão surgir novas formas de narrar o espaço físico através dos mapas colaborativos e das realidades aumentadas. Não falamos aqui de um novo delineamento das divisões políticas do espaço físico e nem da destruição do lugar físico, mas uma forma de relacionar outras narrativas àquela narrativa única (de quem desenhava a cartografia tradicional).

Os mapas colaborativos, criados com a participação dos usuários, não são apenas utilizados para geolocalização; são também tecnologias de construção de discursos múltiplos, "conversacionais", de baixo para cima, que ajudam a "reescrever" as cidades de um modo multidirecional, onde o fluxo de informação pode não obedecer à mesma ordem das mídias massivas, mas funcionar como função pós-massiva (LEMOS, 2007).⁴⁸

Assim como interpretamos os indicadores num primeiro momento, aqui também falamos de disputas políticas, da necessidade de fala de um cidadão agora autor. Seria, como vimos, "a narrativa do *flâneur* no hipertexto que é o ciberespaço construído". E dessa forma os hackers do *Hacklab* justificam o *Mapas Culturais*:

(...) os sistemas de mapeamento começam a ser simplificados, especialmente com a chegada do google maps, do open street maps, e APIs capazes de colocar informação multimídia sobre uma geografia qualquer. As possibilidades, em todos os campos (políticas públicas, jornalismo, cidadania, economia, só pra citar alguns), chegaram num ponto em que mapear, mais do que uma narrativa, passa a ser quase um fetiche, uma brincadeira, um despropósito. Só que não. As geografias são importantes. Quem define o que é centro, o que é

⁴⁷ LEMOS, André. Obra citada.

⁴⁸ LEMOS, André; PASTOR, Leonardo; OLIVEIRA, Nelson. Wi-Fi Salvador: mapeamento colaborativo e redes sem fio no Brasil. Intercom: revista brasileira de ciências da comunicação, v. 35, p. 183-204, 2012.

periferia? Desde quando o norte é o lugar certo pra onde ir, sinônimo de ponto de chegada? Por que o norte em cima, o sul embaixo? Este projeto nasce também da necessidade de autonomia.⁴⁹

b) *Software Livre (FOSS)*

Conforme vimos, sendo o computador uma *meta-máquina*, portanto um *hardware* (suporte físico) sem uma finalidade em si mesmo, é necessário que uma série de programações dite as coordenadas para seu funcionamento, as funcionalidades que o usuário irá encontrar para redigir sua narrativa no hipertexto apresentado – que virá a ser o ciberespaço. A este conjunto de programações denomina-se *software*, são os programas que nos permitem navegar por meio de uma interface “amigável” pelo ciberespaço, são ferramentas de busca, redes sociais, sites, jogos, desenvolvidos por alguém ou, geralmente, alguma empresa. Essas empresas têm direitos sobre o *software* desenvolvido, o que faz com que nos tornemos reféns de um uso predeterminado – ainda que apresente funcionalidades interativas, os *software* proprietários têm o intuito de não permitir a apropriação e desvio por seus usuários, criptografando os seus códigos-fonte – que é a linguagem em que os programas são escritos. Portanto, para os defensores do *software* livre (*Free Open-Source Software - FOSS*), a propriedade sobre os *softwares* iria de encontro à própria lógica intrínseca ao surgimento da internet e da microinformática, como trata André Lemos:

A internet, como o foi a microinformática, ao menos em sua configuração atual, não é o resultado somente de uma estratégia tecnocrática de cima pra baixo, mas produto de uma apropriação social. Ela age como potencial descentralizadora do poder tecno-industrial-mediático abrindo “uma rede verdadeiramente aberta e acessível (...) um ambiente de expressões onde nenhum governo pode controlar”. (LEMOS, 2008, p.116-117)⁵⁰

Na contramão do conceito de *software proprietário*, está o *software livre* – assim como contrário ao copyright está o copyleft, movimentos contra hegemônicos. Segundo definição da *Fundação Software Livre (Free Software Foundation - FSF)*, “livre” não significa “grátis”, mas concerne a 4 liberdades sobre o *software*:

⁴⁹(texto de apresentação do projeto *Mapas Culturais*. 30 de julho de 2013. Disponível em: <http://mapasculturais.hacklab.com.br/2013/07/30/pra-comecar-a-falar-de-mapas/>

⁵⁰ LEMOS, André. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 4ª ed., 2008. 295p.

0. **INSTALAR** – o programa como quiser e com qualquer propósito;
1. **MODIFICAR** – estudar o programa individual ou coletivamente através dos códigos-fonte (legíveis e não binários) e modifica-lo para a sua necessidade;
2. **REDISTRIBUIR** – copiar o quanto desejar para trabalhar coletivamente, ou com qualquer outro propósito;
3. **REDISTRIBUIR COM MODIFICAÇÕES** – o programa já apropriado.

Em vez da competição e da privacidade no mercado, as licenças de FOSS fazem um desvio da visão proprietária, apontando para um controle pela cooperação. O FOSS distingue o direito de acesso do direito de “re-uso” (para fazer trabalhos derivados dele) e a autoria da propriedade do código. (LEMOS, 2007, p.58)⁵¹

Apesar da defesa dos pressupostos da internet, ao invés da descentralização total da comunicação todos-todos, da “grande rede rizomática”, o que temos observado é uma tentativa de reorganização do modelo de grandes instituições, dominante na modernidade por parte de grandes detentores de direitos e informações também na internet. Na atualidade, soa ainda mais perigoso do que até os anos 2000, porque se na modernidade estávamos imersos em uma lógica capitalista considerada “selvagem”, sendo capaz, portanto, de localizar o papel das empresas e seus objetivos – que ao final significava sempre o lucro em benefício próprio –, na sociedade informacional, esses objetivos, para as empresas que produzem bens materiais vêm camuflados de “posicionamentos de marca” e, para as empresas do ciberespaço, muitas vezes sequer as identificamos como empresas, com a liberdade do “flanar” nas fronteiras diluídas onde supostamente todos estão conectados a uma mesma rede que apresenta as mesmas informações todos-todos, me parece que temos enxergado o ciberespaço ora como uma extensão do espaço público e ao mesmo tempo uma extensão do espaço privado (doméstico), mas nunca um espaço empresarial. Quando pensamos no “espaço” *facebook*, *Google* ou o *Gmail* (não na instituição), não pensamos em uma empresa, não temos o cuidado que teríamos ao entrar numa empresa – com seguranças e câmeras de vigilância – mas como uma “rede”, como o próprio nome sugere, apenas um canal de conexão entre os demais emissores.

Each new area activity of life, can bring within new human rights that are necessary. And the human rights depends on each other. If you

⁵¹ LEMOS, André. Software Livre e Globalização contra-hegemônica. In: ARANTES, Priscila; CANETTI, Patrícia; MOTTA, Renata. (Orgs.). Conexões Tecnológicas. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2007, p. 44-64

lose one, it becomes harder to maintain the others. So, nowadays, computing is so important in society, that the freedoms of the free software are among the human rights that the society must establish and protect. (...) Moving to free software is the first step in the liberation of the cyberspace, but, of course we also use the internet and we need others freedoms there, like network neutrality and putting an end to surveillance of people in general. (STALLMAN, 2014)⁵²

c) Crowdsourcing e Plataformas Colaborativas (Wiki)

Segundo a wikipedia – a mais popular plataforma wiki (ou colaborativa) – crowdsourcing é o modelo colaborativo através de convocação pública ou a um grupo de pessoas para a obtenção de serviços, ideias, conteúdos ou fundos, em detrimento da utilização de fornecedores/profissionais contratados. Não se trata de uma exclusividade das plataformas digitais, no entanto, tornou-se um fenômeno na contemporaneidade, particularmente referente ao provimento de conhecimento e inovação tecnológica, a partir das facilidades de alcance do maior número de pessoas através de plataformas colaborativas.

All these companies grew up in the Internet age and were designed to take advantage of the networked world. But now the productive potential of millions of plugged-in enthusiasts is attracting the attention of old-line businesses, too. For the last decade or so, companies have been looking overseas, to India or China, for cheap labor. But now it doesn't matter where the laborers are – they might be down the block, they might be in Indonesia – as long as they are connected to the network.” (HOWE, 2006)⁵³

d) Governo Aberto

Em termos de políticas digitais, desde o início do governo Lula (a partir de 2003) o Brasil tem sido pioneiro em aspectos como a adoção de *software* livre e licença *creative commons* em sua própria estrutura, a discussão pública sobre o Marco Civil Regulatório e direitos autorais e, sobretudo, a implementação dos portais de transparência e abertura dos dados públicos.

O Plano Nacional de Cultura (PNC) aprovado em 2006 também conta com uma série de metas relacionadas à cultura digital, no entanto ressaltamos aqui a meta 48, que se relaciona

⁵² Transcrição da autora de palestra de Richard Stallman, fundador da Free Software Foundation (FSF), em vídeo, para o TEDx. Disponível em: < http://youtube.com/watch?v=Ag1AKII_2GM > Acesso em: 05 de junho de 2015.

⁵³ HOWE, Jeff. The Rise of Crowdsourcing. Revista WIRED. Artigo publicado em 14 de junho de 2006. Disponível em: <<http://archive.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>> Acesso em: 04 de junho de 2015.

especificamente com a implantação e acesso público e territorializado de uma *Plataforma de Governança Colaborativa*.

Ao final de 2009, o Ministério da Cultura lançou o programa governamental *Cultura Digital, um novo jeito de fazer política pública*, um espaço para discussões nos moldes do *Fórum de Direito Autoral*. O *Fórum da Cultura Digital Brasileira* teve início com o lançamento da rede social <http://culturadigital.br>, que reúne as pessoas interessadas e organiza os conteúdos desenvolvidos nos eventos. Segundo artigo de Eliane Costa,

A originalidade da experiência brasileira, entretanto, está no fato de que, no período aqui analisado, as duas soluções mais inovadoras relacionadas à concepção dos “commons” e aos fundamentos da ecologia digital – o software livre e as licenças alternativas como a Creative Commons – ultrapassaram a esfera da militância civil e foram incorporadas no nível das políticas públicas. (COSTA, 2011)⁵⁴

Helena Klang, em seu artigo *A questão autoral no Ministério da Cultura durante o governo Lula*, concorda que a grande transformação nas ações desenvolvidas pelo Governo está nos modos de fazer, na alteração das próprias formas e estruturas do Estado:

Após exaustivos debates em diferentes contextos, cada um deles agregando contribuições à revisão da Lei 9.610/98, o Ministério da Cultura elaborou um anteprojeto de lei, APL, com o qual realizou uma consulta pública para modernizar os direitos autorais no Brasil. (...)

Se houve algum saldo positivo no processo da reforma da Lei dos Direitos Autorais (LDA) em relação às tecnologias digitais foi o processo da consulta em si, que demonstrou grande desenvoltura do MinC quanto a utilização das novas tecnologias e da internet para a construção participativa de políticas públicas (...)

A colaboração, o compartilhamento, o intercâmbio, o remix, são conceito inerentes à cultura contemporânea, cada vez mais digital. Por isso, para elaborar políticas eficazes é preciso incorporar de vez os valores da cultura digital, sem receios de que o intangível substituirá o tangível. (KLANG, 2011)

A despeito da evolução das políticas digitais, não podemos desconsiderar que ainda existem desigualdades discrepantes na realidade brasileira e mundial, como lembra Eliane Costa ao trazer Canclini e Castells:

⁵⁴ COSTA, Eliane. A causa coletiva: políticas públicas culturais para o cenário das redes sob a perspectiva da ecologia digital (a experiência brasileira). Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

A internet e as tecnologias digitais se propagam pelo planeta de maneira rápida, porém extremamente desigual, criando novas diferenças e desigualdades (CANCLINI, 2005). O site Internet World Stats, que monitora a utilização da internet ao redor do mundo, aponta que, em 31 de dezembro de 2010, dois bilhões de pessoas tinham acesso à rede, número que, no entanto, representa apenas 29,6% da humanidade. Manuel Castells acrescenta que a verdadeira divisão digital (ou fratura digital) não pode ser medida simplesmente pela quantificação dos internautas, mas pelas consequências, tanto da conexão, quanto da falta de conexão. O autor ressalta que a centralidade da internet em grande parte das áreas da atividade social, econômica e política corresponde à marginalidade para mais de 70% dos habitantes do planeta, que a ela não têm acesso, ou têm acesso limitado por algum motivo (CASTELLS, 2003). (COSTA, 2011)⁵⁵

Para André Lemos, o desafio é criar formas efetivas de comunicação e de reapropriação do espaço físico, reaquecer o espaço público, favorecer a apropriação social das novas tecnologias de comunicação e informação e fortalecer a democracia contemporânea com experiências de governo eletrônico e cibercidadania. (LEMOS, 2007)⁵⁶

⁵⁵ COSTA, Eliane. Obra citada.

⁵⁶ LEMOS, André (Org.). Cidade Digital. Portais, inclusão e redes no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 208.

2.3. Políticas culturais e festivais de teatro

2.3.1. Políticas Culturais – uma breve aproximação

Como vimos nos capítulos anteriores, a visão geral sobre a cultura e, especialmente, seu lugar na política, sofreu intensas transformações ao longo do século XX, e, permanece sendo reconfigurada no século XXI. Em consonância com a ideia colocada anteriormente de que o modelo tecnocrata de produção industrial da modernidade foi responsável por um mal-estar social, resultando em uma série de movimentos contra a ideologia hegemônica, Néstor García Canclini, em *Políticas Culturales en América Latina*, identifica nesta crise socioeconômica, o primeiro de alguns fatores para a evolução do tratamento dado à cultura na política mundial (lembrando dos esforços imprimidos pela UNESCO) nesse processo. Para Canclini,

La incapacidad de las soluciones meramente económicas o políticas para controlar las contradicciones sociales, las explosiones demográficas y la depredación ecológica han llevado a científicos y políticos a preguntarse por las bases culturales de la producción y del poder. Se acepta que el desarrollo no es solo una cuestión referida a patrones y niveles materiales, sino también el significado del trabajo y la recreación, al sentido que las sociedades construyen, junto con su producción, en las canciones y imágenes, en el consumo, la educación y la vida diaria. (CANCLINI, 1987. p.22)⁵⁷

Isso posto, o segundo e terceiro fatores, podem ser identificados na ampliação desse primeiro, são eles: 2) a consequente constatação do papel da cultura na construção de hegemonias e consensos e; 3) a própria redefinição do conceito de cultura, não mais relacionada exclusivamente às belas artes, mas a toda uma dimensão simbólica da vida, numa perspectiva antropológica, como observado no trecho acima. Assim, *La función de la cultura en problemáticas tan diversas (...) ha extendido enormemente su visibilidad social y ha puesto en evidencia la necesidad de desarrollarla con políticas orgánicas.* (CANCLINI, 1987)⁵⁸

⁵⁷ CANCLINI, Néstor García (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987. p. 217

⁵⁸ Idem.

Na sequência e, em resumo, Canclini traça de forma crítica – à qual não iremos nos ater aqui, marcando apenas suas definições formais – os modelos paradigmáticos através dos quais as políticas culturais se desenvolveram ao longo da história ocidental:

a) **O mecenato liberal;**

A modalidade mais antiga de financiamento de projetos culturais, é realizada através da doação direta de pessoa física ou jurídica para o objeto artístico, sendo realizado conforme os interesses do doador em viabilizar/manter determinados projetos/artistas.

b) **O tradicionalismo patrimonialista;**

Parte da ideia de preservação de um patrimônio nacional, geograficamente imposto e seletivamente determinado por um pensamento do que seria *autóctone, típico* na cultura de um Estado-Nação. Manifestações folclóricas, bens típicos, patrimônio histórico e a promoção social de uma união nacionalista que ignora a diversidade e as diferenças de classe. Intimamente ligado à ideia de *identidade nacional*, muitas vezes utilizada por governos conservadores e autoritários para o controle social.

c) **O estatismo populista;**

Assim como no tradicionalismo patrimonialista, o estatismo populista, definido por Canclini, também parte de uma perspectiva do nacionalismo visando o controle social, no entanto, a diferença é que, neste segundo caso, não há uma busca e resgate de um imaginário folclórico, mas a nação é representada na própria estrutura e nos signos, trata-se do apego à instituição Estado-Nação, que se ocupa de promover em seu seio, as manifestações artísticas da atualidade, ao invés de um imaginário passado de *povo*.

d) **A privatização neoconservadora;**

Já na privatização neoconservadora, o papel do Estado é reduzido ao mínimo, com a transferência de instituições e serviços para a iniciativa privada, visando um aumento da arrecadação, a otimização dos gastos e, em teoria, a melhoria dos serviços prestados. Para as políticas culturais, o exemplo de mecanismo mais comum são as leis de renúncia fiscal.

e) **A democratização cultural;**

Se por um lado este paradigma considera difundir bens culturais por toda a população, por outro, desconsidera o potencial produtor inerente a esta população. Ou seja, a ideia de que uma cultura precisa ser “democratizada”

subentende-se que essa cultura não é popular. Ou seja, entramos no âmbito do acesso das classes mais desfavorecidas aos bens e serviços produzidos por uma cultura tradicionalmente legitimada, ou “alta cultura”. Aqui falamos de entradas gratuitas, descontos para estudantes, campanhas de popularização, distribuição de livros, circulação de espetáculos, etc.

f) **A democracia participativa** (ou *democracia cultural*, entre os estudos brasileiros na atualidade);

E, por fim, este paradigma surge justamente como um aprimoramento do último, deixamos de falar em “democratização cultural” e falamos agora em “democracia cultural”. A ideia é considerar o papel ativo do cidadão na construção do panorama da cultura do lugar onde vive, aqui o acesso passa a se relacionar não apenas com os produtos, mas com os processos de produção, possibilitando a agregação de múltiplas “culturas” às políticas de Estado. *Puesto que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedade.* (CANCLINI, 1987, p.50-51)⁵⁹

É importante ressaltar que *políticas culturais* podem partir de quaisquer segmentos da sociedade, seja poder público, iniciativa privada, sociedade civil ou terceiro setor. Assim como, podem ser *públicas* vindo de quaisquer destes segmentos – contanto que tenham sido originadas a partir de demanda pública ou elaboradas em instâncias de participação popular. Na Administração Pública, elas podem ser consideradas *de governo* ou *de Estado* – serão *políticas de Estado* aquelas pensadas de forma estruturante para além do âmbito de sua gestão. A partir daqui, iremos nos ater às *políticas públicas para a cultura*, mais especificamente: ***políticas públicas para as artes*** – sejam elas **de quaisquer segmentos da sociedade, de Estado ou de Governo** – visando à reflexão para o desenvolvimento de ***políticas públicas de Estado*** mais eficazes.

2.3.2. Políticas culturais no Brasil.

⁵⁹ CANCLINI, 1987. Obra citada

Segundo Canclini, as políticas culturais se dão em um terreno de delicadeza singular, já que, muitas vezes, seus principais agentes são, de ambos os lados e, em certa medida, refratários ao envolvimento: os políticos consideram-na uma pasta menor diante de tantas urgências de cunho social e visibilidade política/eleitoreira, já os artistas – e, nesse caso destacam-se claramente as políticas para as artes – veem as intervenções do Estado como dirigismo, censura, cerceamento, algo contrário à liberdade criativa que o trabalho artístico pressupõe. Albino Rubim vai tratar mais claramente da origem deste receio no artigo *Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições*⁶⁰, no qual, o autor aborda três aspectos negativos emblemáticos da história das políticas culturais no Brasil: 1) seu surgimento tardio (*ausência*); 2) sua vinculação aos momentos históricos de *autoritarismo* e; 3) sua *instabilidade*, causada por descontinuidade política. Sobre o que discorre:

...dois experimentos, praticamente simultâneos, inauguram as políticas culturais no Brasil: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Capanema à frente deste ministério, de 1934 até 1945. (...) A gestão inauguradora de Vargas / Capanema cria outra tradição no país: a relação entre governos autoritários e políticas culturais, que irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira. (RUBIM, 2007)⁶¹

Se a gestão de Mário de Andrade à frente de um departamento municipal de cultura, foi de um pensamento tão amplo e inovador à época, a ponto de ser considerada inauguradora das políticas culturais de todo o país, a gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde, foi capaz de efetivar toda uma infraestrutura institucional vinculada à cultura, até então inexistente. Essa inauguração de uma estrutura administrativa específica para a cultura no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, foi possibilitada pela política de expansão do Estado levada a cabo pelo primeiro Governo Vargas.

Em 1934 a cultura apareceu pela primeira vez em um texto constitucional no Brasil, dividindo o capítulo com a educação, e inserida entre as competências da União, estados e municípios, aos quais cabiam favorecer o seu desenvolvimento, proteger os objetos de

⁶⁰ RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Revista Galáxia, São Paulo, n 13, p.101-113, jun. 2007

⁶¹ RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

interesse histórico e o patrimônio artístico do país, e prestar assistência ao trabalhador intelectual. Além disso, durante todo o governo Vargas foram instalados órgãos destinados a áreas específicas da cultura, para os quais foram convocados intelectuais e artistas ligados a vários grupos e com diferentes vínculos políticos. A maior parte deles ficava sob o âmbito de atuação do Ministério da Educação e Saúde e foi criada durante a gestão de Gustavo Capanema, que tinha como um dos seus principais objetivos o desenvolvimento da cultura do país no seu mais amplo sentido. Dentre os novos órgãos criados figuram o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço de Radiodifusão Educativa, o Instituto Nacional do Livro, o Museu Imperial, o Museu Nacional de Belas-Artes, a Comissão e o Serviço Nacional de Teatro (SNT).” (CAMARGO, 2011)⁶²

2.3.3. Políticas para o teatro.

A criação de uma organização própria para o teatro ainda em 1936, a partir de uma demanda específica do setor, é bastante representativa sobre o lugar de destaque que a linguagem ocupava à época e a efervescência que estaria por vir nas próximas décadas. O teatro no Brasil (especialmente em São Paulo), até os anos 1950 – com raras exceções, como irá propor o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) a partir de 1938 – era basicamente um produto estético para as elites, de forte dependência à produção estrangeira e tema de muitas colunas de críticas em jornais de grande circulação. O setor tinha uma organização de classe forte, se comparado às demais linguagens, já tendo instituído importantes organizações da sociedade civil, como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a Casa dos Artistas. Essas instituições foram fundamentais no contexto das reivindicações que levaram à implementação da Comissão Nacional de Teatro, que, um ano mais tarde em 1937, se tornaria o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Durante estes primeiros anos de atuação, o SNT foi responsável por uma série de atividades, incluindo a tradução e publicação de textos, alguns prêmios a espetáculos, criação de companhias oficiais e até mesmo edital público para seleção de grupos teatrais que seriam subvencionados pelo Estado. (CAMARGO, 2011)⁶³

Assim, a partir desse breve panorama é possível observar que a ação oficial interagiu com as questões e debates do setor, procurando uma solução para os problemas enfrentados pelo teatro brasileiro. Diálogo permeado de tensões, conflitos e ajustes de interesses que muitas

⁶² CAMARGO, Angélica Ricci. O teatro em questão: um balanço sobre as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

⁶³ Idem.

vezes pendeu para a criação de uma rede de dependências. Por outro lado, esse espaço concedido ao setor contribuiu para que a maior parte das medidas realizadas se concentrasse no fomento à produção. Desse modo, a questão da disseminação, etapa fundamental para a efetiva construção de uma política para cultura, recebeu pouca atenção.” (CAMARGO, 2011)⁶⁴

Falamos ainda de um período pré- televisão e pré explosão da música popular brasileira (MPB), em que, segundo Marcos Napolitano, em *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*⁶⁵, é possível detectar uma migração do público da literatura para as artes mais espetaculares, sensoriais, de fruição coletiva, digamos assim – a saber: teatro, cinema e a música popular. No teatro, até os anos 1950 vemos a forte dinâmica do chamado “teatrão” clássico, grandes temporadas, as companhias começam a encenar dramaturgos locais e, em 1948, financiado por mecenato direto de um empresário italiano, surge o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, em pouquíssimo tempo viria a consagrar-se como uma das mais importantes companhias teatrais da história do país. Era um momento fértil da vida teatral no eixo Rio-São Paulo – impulsionado pelas ações do SNT e pela burguesia intelectual, que chegava a financiar projetos do porte do TBC. E é no seio deste teatro burguês, que surge, em 1953, o Teatro de Arena, como um grupo experimental dentro do próprio TBC. O Teatro de Arena irá cumprir um papel importantíssimo, após a entrada do diretor Augusto Boal, para os rumos das artes na década seguinte. Trata-se de um momento de grande efervescência artística e política, em que estes assuntos irão se confundir resultando numa chamada “arte engajada”. (NAPOLITANO, 2001)⁶⁶

É possível observar que essa efervescência coincide com o fortalecimento de instâncias universitárias, bem como o surgimento de diversos cursos de graduação em artes cênicas pelo país, para citar alguns marcos: em 1951 são criados CNPq e CAPES; em 1953 o Curso Prático de Teatro do SNT é transformado no Conservatório Nacional de Teatro (atual Escola de Teatro da UNIRIO); em 1955 é instituído o Teatro da USP (TUSP) e; em 1956 é criada a Escola de Teatro da UFBA. A União Nacional dos Estudantes (UNE) a essa altura já completa quase duas décadas e se apresenta como uma potência impressionante, fomentadora de diversas ações. Algo muito representativo

⁶⁴ CAMARGO, Angélica Ricci. Obra citada.

⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)* in: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p.103-124.

⁶⁶ Idem.

desse emaranhado de relações é que, um pouco mais adiante, em 1956 (ano da chegada de Boal ao Arena), o Teatro de Arena se funde ao Teatro Paulista do Estudante (TPE) – grupo teatral “surgido sob os auspícios do Partido Comunista” (PCB) que ensaiava na recente sede do Arena e do qual saiu artistas como o *jovem Gianfrancesco Guarnieri* (NAPOLITANO, 2001)⁶⁷. Já em 1961, graças a uma temporada realizada pelo Arena no Rio de Janeiro, foi formado o grupo de discussões que deu origem ao Centro Popular de Cultura (CPC) – apoiado pela UNE. Esse último acontecimento logo após a renúncia do então presidente Jânio Quadros e sob as expectativas nutridas por estes grupos da entrada do seu vice, o esquerdista, João Goulart. Entre 1962 e 1964, eles representaram as quatro vertentes do teatro brasileiro: o Arena renovado sob a influência de Augusto Boal montava autores clássicos, o Oficina, em sua primeira fase, em um “realismo existencialista”; o TBC já em crise e; o CPC que apontava para uma linha “agitação-propaganda” para falar da política nacional.

Entre o final da década de 60 e início dos anos 1970, é observada uma estagnação nos públicos do teatro a despeito de toda a efervescência vivida na década de 1960. Napolitano sugere que, mesmo antes do AI-5, o que houve com o setor do teatro foi uma “implosão” em si mesmo:

Intimamente ligado à construção de uma sociabilidade de esquerda e, notadamente, jovem, o teatro brasileiro será tragado pelas mudanças nesses dois campos. A esquerda, até então hegemônica pelo PCB, fragmentou-se a partir de 1967. Paralelamente, a juventude, sobretudo como conceito sociocultural, também sofria um processo radical de mudanças, em direção à contracultura. (NAPOLITANO, 2001)⁶⁸

As vertentes radicais que se seguirão, após essa “implosão ideológica”, através do teatro “contra o público” do Oficina e da apologia à luta armada do TUSP, irão apenas agravar o quadro já posto, uma vez que se por um lado já não se tinha a coesão da plateia por ideologia, também não se conquistaria a plateia do “teatrão”, aproximada após sucessos como *Eles não usam black-tie* – que percorreu mais de 40 cidades, realizando inclusive apresentações de rua e, em espaços alternativos como sindicatos e circos. Na avaliação

⁶⁷ NAPOLITANO, Marcos. Obra citada.

⁶⁸ Idem.

de Carlos Estavam Martins⁶⁹ estar na rua foi o grande responsável pela guinada da popularidade do CPC. Diferente do que Napolitano traz em seu artigo, Estavam Martins não atribui às apresentações em sindicatos a aproximação com a classe trabalhadora, mas sim, às ruas e às montagens realizadas em processo de imersão com as ligas camponesas do Rio de Janeiro. Nesse aspecto, a UNE teve papel fundamental na promoção das ações de difusão do CPC e, em contrapartida, o CPC servia aos interesses da UNE, abrindo a programação de congressos e eventos e, promovendo grande popularidade.

2.3.4. O fenômeno dos festivais de artes

Além do papel da UNE junto aos diversos CPC's e sua circulação por espaços e regiões de baixo acesso a produtos culturais, uma outra iniciativa da sociedade civil de destaque no contexto da difusão do teatro é a formação de elencos do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) para a apresentação de espetáculos em lugares públicos da cidade. Após realizar temporada de mais de dois meses pela região norte do país, em 1953, Paschoal Carlos Magno (fundador do TEB e grande incentivador da cena teatral do Rio de Janeiro) *consegue 15 caminhões e os transforma em teatros ambulantes, realizando 500 apresentações*⁷⁰. Graças a essa efervescência – potencializada pelos meios estudantis e, cada vez mais, também universitários – e à forte organização de classe, foi possível a realização dos primeiros festivais de teatro de forma cooperativada e amadora ou mesmo através de pequenos mecanismos de auxílio à produção, desenvolvidos pelo SNT. Mas, como vimos, neste primeiro momento, não encontramos registros de políticas efetivas e específicas, no âmbito da Administração Pública, para a difusão/circulação em teatro.

É nesse contexto, ao mesmo tempo político, cultural e estudantil, que começam a se popularizar os festivais de teatro no Brasil em âmbitos regional e nacional. Em 1954 acontece o I Festival Paulista de Teatro Amador – do qual o TPE irá participar no ano

⁶⁹História do CPC. Depoimento de Carlos Estavam Martins – primeiro presidente do CPC. Depoimento publicado em Arte em Revista v. 2, n. 3, março 1980, p. 77-82. Disponível em: http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/depoi.carl_este_este.pdf Acesso: 11 de junho de 2015.

⁷⁰ Enciclopédia Itaú Cultural. Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Disponível em: http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=627&imp=N&espetaculo_tipo=1 Acesso em: 11 de junho de 2015.

seguinte, apresentando o manifesto – considerado por Napolitano como – fundador da nova arte engajada – de base “nacional-popular”.

Transportando para um contexto histórico e sociocultural completamente distinto, coincidência ou não, acontece na França, neste mesmo ano de 1954, o marco do surgimento dos festivais internacionais de artes: o *1st International Festival of Theatre*, em Paris. Entretanto e, talvez por motivos óbvios de logística, o fenômeno dos festivais internacionais, nascido na Europa, só irá “atravessar o Atlântico” por volta da década de 1970 – é o que explica o diretor estadunidense Carl Weber, em artigo publicado em 1987:

DURING THE PAST decade a cultural phenomenon which made its first appearance in Western Europe in the fifties, finally became firmly established this side of the Atlantic, namely, the International Arts Festival. (...) the first International Festival of Theatre in Paris, in 1954, marked the beginnings of a period of extensive experimentation and fundamental change in Western performance. (WEBER, 1987)⁷¹

A despeito da arrefecida do setor teatral a partir da segunda metade da década de 1960, a música começava a experimentar seu auge de visibilidade, com o surgimento dos festivais de música popular, numa organicidade entre movimentos de vanguarda estética, discurso político e cultura de massas, como nenhuma outra linguagem jamais experimentou. Na política, o período foi marcado por uma profusão de movimentos contraditórios. O desenvolvimentismo do período Juscelino Kubitschek (JK), sob o slogan “50 anos em 5”, provocou transformações na infraestrutura técnica do país, internacionalizando a economia sob um discurso nacionalista, e, atraindo empresas estrangeiras de desenvolvimento tecnológico sob o discurso da *integração nacional*. JK “preparou o terreno”, através da industrialização, da construção de rodovias interestaduais, da injeção na indústria automotiva e, especialmente do “milagre econômico” da classe média brasileira. No entanto, foi somente em 1965, já no período militar, que o grande fator detonador de uma nova ordem econômica (que posteriormente irá se relacionar com a cibercultura) foi implementado: a Empresa

⁷¹ WEBER, Carl. Currents of Theatrical Exchange. *Performing Arts Journal*, Vol. 11/12, Vol.11, nº 3 – Vol. 12, nº 1, The Interculturalism Issue (1989), pp. 11-21.

Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) que possibilitou a entrada massiva da televisão no Brasil.

Com o crescimento econômico, o aumento do poder aquisitivo, o fortalecimento da iniciativa privada, a instalação de indústrias do setor secundário e, por fim, a implementação das redes de infraestrutura de transmissão por satélite, o país experimentou transformações em escala nunca antes observadas com a entrada do mercado televisivo e seus grandes conglomerados de comunicação. Toda essa infraestrutura catapultou o mercado publicitário, que na década de 1960 já passou a alocar 24% da sua verba em televisão, chegando a atingir 90% na década seguinte. (HOHLFELDT, 1999)⁷².

O aumento do alcance da publicidade e o fortalecimento da iniciativa privada, bem como as características intrínsecas à cibercultura: o “encurtamento” das distâncias geográficas, as perspectivas de conectividade em rede, as desterritorializações, os intercâmbios, as comunidades de sentido, a socialidade, o presenteísmo, o sentimento gregário (Maffesoli), todos estes aspectos irão favorecer – *na sequência dos anos dos festivais brasileiros de mpb* (fortemente ligados à popularização da TV) –, o crescimento dos grandes festivais internacionais de artes, já através de “*patrocinadores multinacionais*” (HOHLFELDT)⁷³. O Poder Público também vem a ser um grande patrocinador – aliás, na maioria dos casos observados, o principal deles –, sobretudo, sob a perspectiva do turismo e da visibilidade turística neste primeiro momento, bem como pelas motivações propagandísticas que circundavam uma gama de jogos de interesse políticos, não apenas devido aos conflitos internos, como também no contexto das relações internacionais, da globalização do pós-guerra, das disputas ideológicas da Guerra Fria, do advento da revolução cubana em 1959 e a consequente criação da Aliança pelo Progresso – responsável por uma série de intervenções dos Estados Unidos sobre os países da América Latina (HOHLFELDT)⁷⁴. Sendo assim, no contexto de transnacionalização da cultura e das dinâmicas culturais, o fenômeno dos festivais internacionais é emblemático e passa a ser pensado no âmbito do que se ocasionou

⁷² HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. In: Revista FAMECOS, nº 11, Estudos Culturais. Porto Alegre: PUCRS, 1999.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

chamar de *diplomacia cultural*, daí a emergência de organismos supranacionais e a importância que temos observado da UNESCO (especialmente no primeiro capítulo, dedicado à organização da informação da cultura) no agendamento da pauta da cultura na política internacional.

(...) segundo Telles Ribeiro, a diplomacia cultural envolveria: 1. Difusão cultural; 2. Intercâmbio de pessoas; 3. Ensino de língua; 4. Distribuição de material de divulgação; 5. Apoio a projetos de cooperação intelectual; 6. Apoio a projetos de cooperação técnica; 7. Integração e mutualidade na programação. (RIBEIRO, 1989: 21). Esse trabalho forneceria condições para um ambiente favorável ao entendimento, e também para a consecução de objetivos nacionais. Todavia, são obtidos resultados geralmente no longo prazo, e isso exigia a criação de instituições que pudessem atuar dessa forma, muitas vezes promovendo o comércio – como foi o caso da Alliance Française (LESSA, 1994) e do British Council. Além das instituições, a diplomacia cultural (...) também contou com a criação de grandes eventos. (AGUIAR, 2011)⁷⁵

Desse modo, tal qual ocorreu na *Era Vargas*, o período militar será marcado por um forte papel do Estado na área da cultura – especialmente se comparado aos anos que imediatamente o antecedem ou se seguem (de abertura à democracia) –, com a implementação de diversas entidades e, inclusive a instituição, em 1966, do Conselho Federal de Cultura, o qual possibilitou o *I Plano Nacional de Cultura (PNC)*, bem como a criação de um *Programa de Ação Cultural*, em 1973, tendo sua atuação em três linhas básicas: *a) incentivo à produção cultural; b) dinamização dos circuitos de distribuição; c) consumo de bens culturais*. (ORTIZ apud HOHLFELDT). Em 1978, o ainda SNT lançou o que seria a sua primeira grande ação de difusão/circulação, o projeto *Mambembão* – retomado pela Funarte, recentemente em 2012, 22 anos depois de sua extinção – uma importante e bem-sucedida mostra nacional de teatro e dança que, apesar de acontecer na cidade do Rio de Janeiro, apresentava grupos de todo o país, possibilitando o deslocamento de olhares da produção do eixo Rio-São Paulo e estimulando as circulações, intercâmbios e outros projetos relacionados à difusão. Tal atuação – vigorosa, mas pouco democrática – somada à subvenção direta através de um modelo de mecenato voltado ao mercado, causaria sensações contraditórias de empatia e repulsa num setor que já é por si só bastante volátil porque ainda politicamente frágil – o artista se vê contemplado e ao mesmo tempo manipulado, instrumentalizado pelo

⁷⁵ AGUIAR, João Henrique Catraio Monteiro. Em direção ao diálogo entre culturas: temporadas culturais, grandes eventos e festivais como políticas culturais internacionalistas. Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

Estado, que o utiliza para promoção política em forma do – já colocado – *estatismo populista* (CANCLINI, 1987)⁷⁶ – fazendo eco à tendência à associação entre políticas culturais e períodos de fechamento político (RUBIM)⁷⁷.

O período de reabertura política no Brasil, será marcado pela tendência mundial neoliberal, modelo a que, dentro da proposição de Canclini, apresentada no início capítulo, é definido por *privatização neoconservadora* – o que, para as políticas públicas de cultura, significou um grande retrocesso, não por sua natureza, mas por sua própria ausência. A política do Estado Mínimo levada a cabo pelas próximas gestões, terá sua base na crença de que o mercado poderá, por si só, promover o equilíbrio entre as demandas da população e os serviços prestados. Nessa perspectiva, caberia ao Estado então, o papel de estimular este encontro entre potência propositiva/criativa e potência executora/financeira – já que a administração pública não teria competência, nem orçamento para cumprir tal papel. Essa seria a ideia base por trás do surgimento das Leis de Incentivo Fiscal, em âmbito federal através do recém-instituído Ministério da Cultura (MinC), a Lei nº 7.505/86 – Lei Sarney, que posteriormente será substituída pela nº 8.313/91, permanecendo até os dias de hoje, como a Lei Rouanet, maior mecanismo de financiamento público de propostas culturais do país.

Com o fim da ditadura, tem-se o contexto esperado para a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985. Durante o governo José Sarney (1985-1989) é criada a primeira lei de incentivo fiscal, a Lei Sarney, de 1986, substituída em 1991 pela Lei Rouanet, no governo Collor de Melo (1992-1994). Em 1990, durante sua desastrosa gestão, Collor extingue as principais instituições culturais do país e cria o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), ligado à Secretaria de Cultura da Presidência, englobando a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas e a Fundação do Cinema Brasileiro. Quatro anos depois, em 1994, a Funarte viria a substituir o IBAC. (NUSSBAUMER, 2012)⁷⁸

2.2.4. Os festivais e as leis de incentivo fiscal.

⁷⁶ CANCLINI, 1987. Obra citada.

⁷⁷ RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Revista Galáxia, São Paulo, n 13, p.101-113, jun. 2007.

⁷⁸NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Cultura e Políticas para as artes. In: RUBIM, A; ROCHA, R. (Orgs.). Políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 89-111.

No espectro de uma política cultural fundamentada no patrocínio privado – ainda que com recursos majoritariamente públicos, os grandes festivais artísticos figuram como modalidade privilegiada na atração de patrocinadores.

O patrocínio de eventos culturais encontra-se, quase sempre, associado a uma atividade valorizada socialmente. Assim, o ganho de imagem alcançado pela associação da arte e da empresa origina-se da transferência de valores próprios da primeira, como beleza, sofisticação, exclusividade, ousadia e prestígio, para os produtos e para a marca da segunda. Logo, através do marketing cultural agrega-se ao produto vendido uma carga simbólica das atividades culturais que oferece aos consumidores mais do que o valor de sua própria utilidade (...) Alcançada uma associação e identificação pelo consumidor de uma manifestação cultural por ele valorizada, com uma marca, tende-se a criar um vínculo de fidelidade e preferência por aquele produto, cujo potencial mercadológico se amplia.” (BARACHO & FÉLIX, 2002: 18) (GRUMAN, 2011)⁷⁹

Não por acaso, observamos que cinco dos nove maiores festivais de teatro do país surgiram no curto período compreendido entre 1992 e 1995 (Festival de Curitiba, Porto Alegre em Cena, Janeiro de Grandes Espetáculos, FIT BH e Cena Contemporânea) – os demais surgiram ou em um período muito anterior (como o FILO – década de 1960) ou já nos anos 2000, como o Fiac Bahia e o Tempo Festival. Considerando que todos são viabilizados através de leis de incentivo fiscal, podemos inferir que a destituição da maioria das estruturas de fomento direto, a concentração das ações do recém-criado Ministério da Cultura na Lei Rouanet e o investimento no incentivo ao uso das Leis de Renúncia Fiscal pela iniciativa privada – estimulada por uma política neoliberal de intervenção mínima – podemos inferir que estes fatores foram responsáveis por impulsionar o crescimento desta modalidade de produto cultural de relativo investimento e grande visibilidade. Podemos observar inclusive o posterior surgimento de editais privados específicos para festivais de artes cênicas, como é o caso do Programa Caixa Cultural.

No entanto, logo ficará claro que esse suposto “paraíso do financiamento” não se dará igualmente para todas as linguagens artísticas ou para todas as regiões, tampouco de forma gratuita. Os números da Lei Rouanet no período 2003-2010 são assustadores. Em alguns casos vemos que a isenção de 100% funcionou como estímulo a linguagens

⁷⁹ GRUMAN, Marcelo. Incentivos fiscais para as artes: balanço histórico e perspectivas futuras. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

menos favorecidas, a música erudita por exemplo que captou 42,4% (2003-2010) dentre a captação de música, em detrimento dos gêneros popular e instrumental. Mas no caso das artes cênicas isso não se aplica, já que é possível observar uma disparidade entre o teatro e as demais linguagens (dança e circo) – que recebem o mesmo benefício. É possível inferir também uma “desvantagem” do nordeste para o desenvolvimento de festivais devido à falta de uma iniciativa privada forte bem como profissionais e empresas de captação de recursos qualificados, ficando responsável por uma média de apenas 8,3% da captação via lei Rouanet – enquanto que o sudeste captou 69,9%⁸⁰.

E não se trata de uma tendência apenas brasileira, no relatório sobre festivais artísticos europeus, com pesquisa realizada em 2007⁸¹, as mesmas problemáticas identificadas no Brasil são colocadas: hegemonia do apoio à linguagem musical; falta de incentivos; falta de políticas públicas específicas, resumindo-se a eventos pontuais de grande visibilidade, dentre outros. A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) nesse caso foi um marco para a dissolução da visão de que a cultura poderia se enquadrar na ordem do mercado, a partir de uma hegemonia neoliberal.

As forças do mercado, por si sós, não podem garantir a preservação e promoção da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável. Desse ponto de vista, convém fortalecer a função primordial das políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil. (UNESCO, 2005, p. 211)⁸²

Desse modo, a nova conjuntura internacional conforma um horizonte que possibilita a emergência das políticas culturais no cenário contemporâneo. Diferente da situação anterior, quando o tema dominante era a identidade cultural nacional, a circunstância atual coloca no centro do debate o tema da diversidade cultural, transformando-se em polo gravitacional das políticas culturais na contemporaneidade.

Apesar de grande parte da motivação das autoridades públicas estar ainda munido do caráter turístico e da identidade nacional, como reforça o estudo:

⁸⁰ GRUMAN, Marcelo. Obra citada.

⁸¹ ILCZUK, Dorota; KULIKOWSKA, Magdalena. “Festival jungle, Policy desert?” Festival policies of public authorities in Europe. Interarts / EFRP / CIRCLE, 2007.

⁸² UNESCO. Declaração universal sobre a diversidade cultural. In: BRANDT, Leonardo (Org.) Diversidade cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras: Instituto Pensarte, 2005. p. 207-214

The motivation behind public authorities' decisions to support festivals can be described at its simplest in the following way. Public authorities at state level look for some significant artistic value with a special accent on prestigious events contributing to the promotion of the country abroad; whereas at the regional and local levels artistic value stand to be mixed with political, economic and social policy concerns. (ILCZUK, KULIKOWSKA)⁸³

No entanto, na maioria dos países, não há uma política específica para festivais – definida aqui como: *cultural policy as coherent, intentional and systematic intervention by different levels of public authority in relation to festivals*.⁸⁴ Nesse sentido, a Bahia apresenta uma iniciativa embrionária de destaque que é a realização de um edital para eventos calendarizados, prevendo aporte por até três edições consecutivas do projeto. Entretanto, ainda falamos de apenas um modelo de edital, recente, frágil quanto à continuidade e pouco robusto em termos de financiamento.

⁸³ ILCZUK, Dorota; KULIKOWSKA, Magdalena. “Festival jungle, Policy desert?” Festival policies of public authorities in Europe. Interarts / EFRP / CIRCLE, 2007.

⁸⁴ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi exposto, observamos que, tendo como plano de fundo as novas dinâmicas de produção, fruição e consumo culturais contemporâneos, bem como da *socialidade* que a caracteriza e das relações político-econômico-institucionais que ainda se estabelecem, os festivais artísticos figuram em um lugar de destaque, e, até mesmo privilégio, em termos de visibilidade, convergência e aceitação pelas diversas comunidades – locais ou transnacionais – onde se realizam. Os festivais são lugares de trocas e convergências, nos quais, assim como o ciberespaço em si, provocam constantes territorializações e desterritorializações, sejam de cunho regional ou internacional. É, talvez, a modalidade que mais se relaciona com o fenômeno globalizante e seu crescimento foi acompanhado dos mesmos temores que permeavam o imaginário de um futuro cultural hegemonizado, totalmente padronizado – como podemos observar no artigo de 1987 do dramaturgo Carl Weber, levantado anteriormente neste trabalho. No entanto, o que acompanhamos, já no século XXI é justamente o esforço constante para o fortalecimento das localidades, seja das culturas que compõem o território, seja pela projeção dos territórios através dos intercâmbios internacionais.

No Brasil, acompanhamos o crescimento deste fenômeno bastante vinculado à hegemonia das leis de incentivo fiscal nas políticas culturais dos anos 1990, estando os grandes festivais brasileiros historicamente relacionados ao patrocínio privado por grandes empresas, através dos mecanismos de dedução fiscal. No entanto, se faz importante salientar a existência de festivais mais orgânicos e de menor apelo publicitário, que são extremamente estruturantes, e que muitas vezes conseguem atingir uma capilaridade e articulação em rede maior que iniciativas de maior aporte mas realizado de forma menos colaborativa. Sendo assim, da mesma forma que o fenômeno dos grandes festivais surge a partir da segunda metade do século XX com a contemporaneidade e alinhado às características da cibercultura, este fenômeno precisa agora estar alinhado aos novos contornos que a cibercultura adquire a partir da popularização da internet 2.0. Os festivais – assim como as demais modalidades de produção cultural e segmentos sociais – devem estar cada vez mais atentos às

possibilidades de colaboração e articulação em rede para o fortalecimento de suas economias.

Nesse sentido, observamos uma série de iniciativas nas diversas áreas buscando organizar conteúdos e estabelecer conexões por afinidade de interesses. Mas de que forma isso pode se dar de maneira eficiente diante da *despesa improdutiva* própria – e essencial – à contemporaneidade? De que forma estabelecer convergências entre as mais diversas potencialidades em todo o mundo?

Nesse contexto vemos surgir uma profusão de plataformas digitais, redes sociais colaborativas ou não, no intuito sempre de conectar pessoas/ideias/projetos – o nosso próprio *Mapa da Cena* coloca-se neste lugar. Portanto é possível afirmar que estamos vivenciando uma tendência a esse tipo de propósito e que, nos últimos anos tem se estendido também às ações na gestão pública. Tecnicamente já alcançamos bastante e nada indica que iremos parar – como já colocamos – estamos falando de processos em constante evolução, mas o que colocamos aqui é a inquietação provocada pelas considerações do sociólogo Paul Tolila, citado ainda no início deste trabalho. Concluo que, assim como os indicadores, nossas plataformas também *serão tanto melhores quanto mais claras forem as perguntas para as quais devem fornecer respostas*. Vemos uma grande busca por produzir dados, informações, plataformas... Mas para onde está indo tudo isso? Estamos transformando em algo construtivo? Estamos sabendo fazer as perguntas?

Apesar de todo um cenário favorável e da efervescência de uma modalidade de relativo investimento e grande visibilidade, as iniciativas de organização e convergência ainda são escassas e subutilizadas, urgindo a necessidade do desenvolvimento e constante construção de plataformas aqui levantadas como *Mapa da Cena*, *Rede Cênica*, *Mapeamento Nacional da Dança* e o *Observatório dos Festivais* para a consolidação de rede(s) efetiva(s) de colaboração e fortalecimento do setores da cultura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, João H. C. M. Em direção ao diálogo entre culturas: temporadas culturais, grandes eventos e festivais como políticas culturais internacionalistas. Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- BARBALHO, Alexandre. Política Cultural: um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda. Organização e Produção da Cultura. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2005.
- BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Júlio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. NORUS Vol. 01 nº 01 janeiro-junho / 2013
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L&PM Editores, 1ª ed., 2014. 160p.
- BRASIL. Lei nº 12.343 de 02 de dezembro de 2010. PNC e SNIIC. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>
- CAMARGO, Angélica Ricci. O teatro em questão: um balanço sobre as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- CANCLINI, Néstor Garcia (Ed.). Políticas culturales en América Latina. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987. p. 217
- COSTA, Eliane. A causa coletiva: políticas públicas culturais para o cenário das redes sob a perspectiva da ecologia digital (a experiência brasileira). Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- FERREIRA, Juca. Entrevista secretário de cultura de São Paulo sobre a plataforma Mapas Culturais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rh4FZ3SrG34>> Acesso em: 05 de junho de 2015.
- GRUMAN, Marcelo. Incentivos fiscais para as artes: balanço histórico e perspectivas futuras. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.
- HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. In: Revista FAMECOS, nº11. Porto Alegre, 1999.
- HOWE, Jeff. The Rise of Crowdsourcing. In WIRED. Publicado em 14 de junho de 2006. Disponível em: <<http://archive.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>> Acesso em: 04 de junho de 2015.

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010. Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica, número 31. Rio de Janeiro, 2013.
<http://ibge.gov.br>

ILCZUK, Dorota; KULIKOWSKA, Magdalena. “Festival jungle, Policy desert?”
Festival policies of public authorities in Europe. Interarts / EFRP / CIRCLE, 2007.

KLANG, Helena. A questão autoral no Ministério da Cultura durante o governo Lula. Artigo apresentado no II Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 4ª ed., 2008. 295p.

LEMOS, André (Org.). Cidade Digital. Portais, inclusão e redes no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007. 206p.

LEMOS, André; PASTOR, Leonardo; OLIVEIRA, Nelson. Wi-Fi Salvador: mapeamento colaborativo e redes sem fio no Brasil. Intercom: revista brasileira de ciências da comunicação, v. 35, p. 183-204, 2012.

LEMOS, André. Software Livre e Globalização contra-hegemônica. In: ARANTES, Priscila; CANETTI, Patrícia; MOTTA, Renata. (Orgs.). Conexões Tecnológicas. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2007, p. 44-64

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC – transcrição de depoimento concedido em 23 de outubro de 1978. CEAC.

Ministério da Cultura (MINC). As metas do Plano Nacional de Cultura. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012. 216p.

Ministério da Cultura (MINC). Cultura em números: anuário de estatísticas culturais, 2009. – Brasília: Minc, 2009. 243 p.

Ministério da Cultura (MINC). Cultura em números: anuário de estatísticas culturais - 2ª edição Brasília: MinC, 2010. 252 p.

Ministério da Cultura (MINC). Relatório Anual 2013. Lei Rouanet. Disponível em: <http://culturadigital.br/mincnordeste/2014/03/07/lei-rouanet-relatorio-anual-do-pronac-2013/> Acesso: 05 de junho de 2015.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968) in: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p.103-124.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Cultura e Políticas para as artes. In: RUBIM, A; ROCHA, R. (Orgs.). Políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 89-111.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Teorias & políticas da cultura. Salvador: EDUFBA, 2007. 257p.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL / OIC – nº 4, (jan/mar.2008) – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (org). Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007, 179p.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Revista Galáxia, São Paulo, n 13, p.101-113, jun. 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; ROCHA, Renata (orgs.). Políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2012, 182p. – Saladeaula, 8.

STALLMAN, Richard. Free software, free society. TEDx. Vídeo disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Ag1AKII_2GM> Acesso em: 05 de junho de 2015.

THOMAS, Stuart. 9 examples of crowdsourcing, before ‘crowdsourcing’ existed. Memeburn. 15 setembro de 2011. Disponível em: <<https://memeburn.com/2011/09/9-examples-of-crowdsourcing-before-%E2%80%98crowdsourcing%E2%80%99-existed/>> Acesso em: 05 de junho de 2015.

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Brasília, 2006.
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm

_____. Declaração universal sobre a diversidade cultural. In: BRANDT, Leonardo (Org.) Diversidade cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras: Instituto Pensarte, 2005. p. 207-214.

_____. The Unesco Framework for Cultural Statistics. Office of Statistics, 1986.

WALLON, Emmanuel. Festival: Instrumento ou pretexto para as políticas culturais? Repertório, Salvador, ano 15, nº 19, jan. 2013. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6871/4726>>. Acesso em 28. Fev. 2013.

WEBER, Carl. Currents of Theatrical Exchange. Performing Arts Journal, Vol. 11/12, Vol.11, nº 3 – Vol. 12, nº 1, The Interculturalism Issue (1989), pp. 11-21.

ZIVIANI, Paula. A consolidação dos indicadores culturais no Brasil: uma abordagem informacional. Dissertação de mestrado, UFMG, 14 de julho de 2008.