

## **POLÍTICAS CULTURAIS SETORIAIS: UMA BREVE ANÁLISE DAS ÁREAS DE CIRCO, MUSEUS E CULTURA POPULAR**

**Darlan Marchi (UFPel)<sup>1</sup>**  
**Eráclito Pereira (UFSM)<sup>2</sup>**  
**Giordanna Santos (UFBA)<sup>3</sup>**

**Resumo:** Tem-se como intuito, neste artigo, analisar as políticas culturais setoriais, que foram implantadas a partir de 2003, com a gestão do ex- Ministro da Cultura Gilberto Gil e também do ex- Ministro Juca Ferreira. As análises são feitas, brevemente, e são reflexos das duas últimas gestões do Ministério da Cultura, voltando-se principalmente para três áreas circo-teatro, museus e culturas populares. Compreendemos que essas áreas são correlatas, pois culturas populares, circo-teatro e museus e clubes sociais negros são formas de patrimônio imaterial de uma localidade, região ou país. O circo-teatro, por exemplo, pode ser considerado com cultura popular. Nesse sentido, faz-se uma breve análise de como as políticas culturais vem sendo feitas para essas áreas.

**Palavras-chave:** Políticas Culturais Setoriais; Circo-Teatro; Museus e Clubes Sociais Negros; Cultura Popular.

Este artigo visa analisar, brevemente, o cenário das políticas culturais e a interação da sociedade civil. No campo do circo-teatro, as análises críticas são da pesquisa de dissertação, em fase inicial, do historiador e pesquisador Darlan Marchi. Sobre museus e clubes sociais negros, a análise integra, de maneira indireta, a pesquisa de Mestrado, em fase final e aprovada na qualificação, do museólogo e pesquisador Eráclito Pereira. No que tange à cultura popular, os apontamentos feitos são partes integrantes do projeto de Doutorado da jornalista e pesquisadora Giordanna Santos.

### **1. Políticas Culturais para Circo**

Há séculos que a teatralidade popular está presente nas sociedades. Na Europa medieval há registros de menestréis, comediantes, palhaços, bufões que se apresentavam em espaços abertos como nas feiras públicas e nas próprias cortes (BERTHOLD, 2008, p.242). Esses artistas populares estavam inseridos dentro da ideia de uma cultura popular que se contrapunha a uma cultura tida como erudita.

Nesse sentido, ao analisar a cultura popular durante o período da Idade Moderna europeia, Peter Burke vai abordar a questão discutindo as culturas populares, o que

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Contato: [darlanmarchi@hotmail.com](mailto:darlanmarchi@hotmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós Graduação em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Contato: [eraclitomuseologia@gmail.com](mailto:eraclitomuseologia@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Contato: [giosants@gmail.com](mailto:giosants@gmail.com)



chamou de “pequena tradição”, e a cultura da elite, o que chamou de “grande tradição”, afirmando de que as classes mais abastadas de uma forma ou de outra estiveram presentes e participativas das manifestações culturais das massas o que não ocorreu com o povo mais humilde que era banido dos espaços nobres, liceus e universidades, onde a cultura “superior” era produzida e repassada. Afirma ele que para a elite “a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão” (BURKE, 1989, p. 55).

Ao tecer essa análise, sobre a complexa relação entre o popular e o erudito e as inúmeras influências religiosas, espaciais e sociais que compõe as tradições, Burke cita o palhaço como exemplo de uma das figuras populares que estavam presentes “tanto nas cortes como nas tavernas” (BURKE, 1989, p.52). Os palhaços, os comêcos, encontram-se assim, inseridos há muito tempo no tecido social de diferentes comunidades e com o surgimento do circo, acabaram sendo relacionados com esse espaço.

O circo como conhecemos hoje surge na Europa do século XVIII e congregava atividade acrobática, equestre militar, de ginástica, números com animais e malabares. No entanto, “as praças e feiras há muito eram ocupadas por companhias ambulantes que se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou de madeira; palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos” (SILVA, 2007. p. 34). Mas, como afirma Bolognesi (2003, p.36), “a aproximação da arte popular das feiras com a equestre militar possibilitou o surgimento do espetáculo circense que vai se perpetuar até os dias atuais”.

As companhias circenses estrangeiras e posteriormente as nacionais, passaram a ser marcantes na cena brasileira a partir da segunda metade do século XIX. As companhias de teatro de revista, as operetas e os grupos ambulantes que traziam em seus repertórios a pantomima e as farsas burlescas, com influência da *commedia dell'arte* eram tidos pela elite como grupos de importância secundária tendo maior inserção junto à população de menor poder aquisitivo (PRADO, 1999, p. 89-106).

Dentro desse contexto é que se desenvolvem os circos-teatro, ou os teatros de lona, como alguns preferem ser chamados. Essas pequenas companhias familiares itinerantes são resultado do diálogo do circo com o teatro tradicional, de palco italiano, possuindo uma linguagem especificamente teatral, onde geralmente o comêco ou palhaço, tem papel de destaque. Isso é recorrente em alguns circos-teatro no sul do Brasil onde o palhaço além de dar nome a companhia teatral, desenvolve o papel de protagonista não só no espetáculo como na estrutura familiar que mantêm viva a



atividade. A prática cultural dessas companhias mambembes possui características específicas como os seus repertórios que vão sendo passados de pai para filho e adaptados aos diferentes espaços sociais e também às exigências contemporâneas. Sobre isso, afirma Ermínia Silva:

O circense, até as décadas de 1950/60, na sua maioria, nascia sob a lona ou a ela se juntava. A formação e a aprendizagem tinham início desde o seu nascimento ou no momento em que se incorporava. (...) A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de sociabilização/formação/aprendizagem; bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas do seu tempo. Ou seja, uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea nova e atenta às transformações ocorridas ao seu redor. (2008, p. 19)

Dentro desse panorama pode-se pensar a atividade desses grupos a partir do trabalho de Hobsbawn e Ranger (1997, p.09) quando falam de “tradição inventada”, ou seja, “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; (...) de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado”. Nessa mesma linha, Halbwachs (1990, p.126), ao discutir a questão da memória coletiva a partir da família, afirma que esta “é constituída de um conjunto de relações internas mais numerosas e mais complexas, e mais impessoais também, já que realiza a seu modo um tipo de organização doméstica que existe fora dela e que tende a ultrapassá-la”.

Levando-se em conta tais conceitos é que se passa a analisar a prática cultural das famílias dos circos-teatro enquanto cultura popular, e enquanto um conjunto de saberes e fazeres construídos a partir de memórias e representações compartilhadas. Esses grupos possuem uma história com permanências e transformações e que seguem até os dias atuais, o que permite discutir essa prática cultural a partir do viés do patrimônio imaterial, uma vez que:

(...) o patrimônio imaterial transmitido de geração a geração é conceituado a partir de perspectivas da alteridade. Ele é considerado alvo de constantes “recriações” de correntes das mutações entre as comunidades e os grupos que convivem num dado espaço social, do meio ambiente, das interações com a natureza e da própria história dessas populações – aspectos fundamentais para o enraizamento ou o sentimento de pertença que favorece “o respeito à diversidade cultural e criativa humana” (FUNARI, 2008, p. 46-47).



As questões tecidas acima são fundamentais para o entendimento da trajetória e das possíveis bases para análise da atividade cultural dos circos-teatro familiares do Brasil, e da importância de inseri-los dentro de políticas públicas de salvaguarda enquanto patrimônio cultural imaterial. O próprio Plano Setorial de Circo (Minc, Funarte, 2010, 73-75), no que se refere ao incentivo, proteção e valorização da diversidade artística e cultural brasileira, expressa como diretriz a promoção de ações de valorização e conscientização sobre a arte circense e propõe como ações o “reconhecimento do circo itinerante tradicional familiar como patrimônio cultural” e também o apoio ao “(...) reconhecimento profissional de mestres circenses, por meio de título de ‘notório saber’ ou ‘mestre artífice’”. No mesmo documento está prevista como diretriz a “implantação de política voltada para apoio a publicações e a ações de registro e preservação da memória do circo”, com ações como:

“Desenvolver ações de registro da memória do circo e dos mestres circenses; Capacitar os circenses para correto recolhimento e conservação do acervo/material para museus e acervo; Ampliar os programas e investimentos de registro e difusão da atividade circense como um todo; Realizar inventário das técnicas e saberes de todos os seguimentos da atividade circense”. (MINC – Funarte, p.75)

O Plano Setorial de Circo (2010) é produto da política de participação da sociedade junto à construção das políticas públicas de cultura através do Colegiado Setorial do Circo, assim como acontece em diferentes áreas como dança, música, teatro, circo, literatura, culturas populares e artes visuais. No entanto, mesmo com avanços como editais e prêmios para a área circense, ainda é preciso que se analise o acesso a esses mecanismos por parte dos circos pequenos, tradicionais e familiares do interior do país. Bolognesi, destacando as diferenças dos trabalhos e inserções das atividades dos palhaços pelas diferentes regiões do Brasil, expôs que:

(...) Em outras regiões, como os estados do Sul, a presença do teatro cômico, sob a lona, dá ao palhaço uma importância peculiar. A pesquisa no Sul comprovou as seguintes companhias que se dedicam exclusivamente ao circo-teatro: Circo-teatro Bebê, Teatro Serelepe, Circo-Teatro popular de Curitiba (...). (BOLOGNESI, 2003, p.100)

No Rio Grande do Sul é que se encontra em atividade o Circo-teatro Bebê e o Teatro Serelepe, ambos da família de Almeida, com uma trajetória familiar de mais de 80 anos de atividades teatrais mambembes. Num levantamento inicial, por meio de entrevista com José Renato de Almeida, o palhaço Bebê, que na oportunidade



localizava-se na cidade de Pelotas/RS, este expressou problemas pontuais como dificuldades burocráticas como alvarás junto às prefeituras para funcionamento do teatro de lona e dificuldades de encontrar terrenos disponíveis para a montagem da lona devido à expansão imobiliária, por exemplo.

Essas questões levam à reflexão sobre a distância ainda existente no que se refere aos planos e ações projetadas, ou idealizadas, junto ao Ministério da Cultura e a realidade desses grupos e a necessidades de efetivarem-se políticas públicas básicas para suas realidades. Mostra-se assim, cada vez mais, a importância da articulação e unidade dos entes federativos na aplicação de ações concretas para as diferentes setoriais da cultura, levando-se em conta as diretrizes estabelecidas nas consultas populares e as especificidades de cada área.

No caso dos circos-teatro é possível analisar o quadro atual do trabalho desses grupos por dois ângulos. Por um lado, no caso do Teatro do Bebê, é possível observar a relação criada com as comunidades por onde passa como no caso de Pelotas, onde é perceptível a aceitação do mesmo junto à comunidade, com sessões de espetáculos sempre com grande público. Isso faz com que se analise a abrangência do trabalho desses artistas populares que mesmo nos dias atuais, com tantas instabilidades socioculturais e avanços tecnológicos, estão inseridos nessas comunidades com uma atividade cultural tradicional.

Por outro lado, a falta de entendimento sobre a realidade e as pequenas necessidades de um grupo como esse, pode contribuir para inviabilizar a própria prática cultural desses artistas, impondo dificuldades à vida mambembe e também causando a desmotivação dos jovens da família em dar continuidade ao trabalho dos pais.

Dessa maneira, é preciso articular de forma eficaz as instituições responsáveis pela difusão e fomento das artes cênicas com as de patrimônio, a fim de efetuar inventários, registros e também propostas de salvaguarda das práticas culturais dessas famílias. O que acaba acontecendo muitas vezes é não se percebendo a historicidade na construção dos circos, dos circos-teatro e das artes em geral enquanto uma trajetória memorial em constante transformação e articulação de diferentes fatores de tempos diversos. Sobre isso, constata Ermínia Silva:

(...) quando qualificam um espetáculo como ‘novo’ e ‘contemporâneo’, tomam essas palavras exatamente do senso comum, e com isso perdem a possibilidade de compreender a riqueza que representa a





história do circo na produção artística, no passado e no presente, como patrimônio cultural brasileiro. (SILVA, 2008, p. 19)

Em “*O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*” (2006), editado pelo Minc através do Iphan, é possível ter uma visão geral dos mecanismos legais, dos avanços e relevância do tema do Patrimônio Imaterial para o Brasil, no entanto, ainda precisa-se avançar no sentido de vislumbrar também, nesse contexto, a memória social das artes e dos artistas populares.

## 1.2 Políticas Públicas para Museus

Pesquisar Clubes Sociais Negros é sem dúvida alguma um desafio que se coloca diante de uma sociedade que não se reconhece como racista e não admite que homens e mulheres negros também construíram este país com sua força de trabalho, onde a globalização impõe comportamento iguais para culturas diversas. (ESCOBAR 2010. p. 24)

A preservação do patrimônio cultural material e imaterial brasileiro representa um dos pontos centrais de atuação das políticas culturais. Em 2003, deu-se início ao complexo percurso de construção coletiva do Plano Nacional de Cultura (PNC) e, paralelamente a ele, o setor museal passou a atuar ativa e efetivamente nesse processo, de modo que lançou os princípios norteadores e seus eixos programáticos para a atuação de gestores públicos e privados no âmbito desse campo. A preocupação, sempre presente, era que a agenda política cultural, e, em especial, a de museus, reafirmasse a correspondência do Estado com as dinâmicas sociais. Esses princípios norteadores e seus eixos programáticos foram essenciais, para a composição do caderno denominado Política Nacional de Museus (PNM), além de serem pontes para o desenvolvimento de programas, ações e medidas voltadas ao setor.

Assim, tomou lugar no país um amplo debate sobre o papel da museologia contemporânea, tendo os museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação de identidades de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade e de desenvolvimento econômico que se estendeu até o ano 2010, passando por quatro fóruns nacionais de museus e conferências de cultura aonde iam sendo debatidos temas pertinentes à questão e que contribuíram para a construção do PNC.

Esse debate foi realizado de forma democrática, a partir da mobilização dos diferentes setores que compõe a Museologia no Brasil, por meio de reuniões,



distribuição de textos base para as discussões, debates entre setores das esferas públicas, entre associações de classe, entre entidades privadas, entre outras. A Conferência Nacional de Cultura de 2005, as Câmaras Setoriais e os diferentes conselhos existentes e em consolidação no âmbito do Ministério da Cultura (MinC) influenciaram e continuam ainda influenciando com profusão e de modo decisivo a aplicabilidade e o delineamento de propostas e ações para o planejamento da ação do Estado.

De modo semelhante, o Plano Nacional de Cultura tem significativa parcela de contribuição, no que concerne ao acompanhamento do recente amadurecimento – no que confluem as práticas de gestão – adquirido com iniciativas tais como: a política de seleção pública de projetos artísticos e culturais, realizadas por meio de editais adequados às realidades de cada região do país e à grande diversidade de comunidades e /ou identidades culturais da população.

Até agosto de 2008, havia 2.501 museus presenciais e 19 museus virtuais vinculados ao Cadastro Nacional de Museus (CNM) do Ministério da Cultura. A saber, em termos regionais: 964 no Sudeste, 715 no Sul, 532 no Nordeste, 177 no Centro-Oeste e 113 no Norte. Em janeiro de 2011 foi constatado por meio do CNM, que houve um salto significativo na criação de novos museus: de 2.501 para 2.968 instituições subdivididas em: presenciais abertas ao público, virtuais, fechadas e, em fase de implantação<sup>4</sup>. O aumento de instituições aponta a necessidade e as vantagens de haver a implementação de políticas públicas, que visem proteger e promover o patrimônio artístico e cultural brasileiro, bem como a dinamização da atuação dos museus.

No que diz respeito aos museus, é necessário que haja uma integração dos sistemas de gestão e uma redução do atual índice de concentração regional desses espaços, de modo a garantir o direito à cidadania, à memória dos diferentes grupos sociais e elevar a importância das paisagens naturais e culturais, bem como, dos museus comunitários, ecomuseus e museus de territórios.

### **1.2.1 Possibilidades Museológicas e os Clubes Sociais Negros**

Com uma concepção ampla e contemporânea, as ações no âmbito do Patrimônio Cultural vêm ultrapassando a monumentalidade e mesmo a materialidade como parâmetro de proteção, para abranger os saberes, as práticas e as manifestações populares, garantindo a preservação da memória dos diferentes grupos sociais que

<sup>4</sup> ([www.museus.gov.br/cnm\\_estatistica.htm](http://www.museus.gov.br/cnm_estatistica.htm)).



compõem a sociedade brasileira. O Patrimônio deixa de ser apenas herdado para ser também apreendido, estudado, discutido, compartilhado e reivindicado; e desta forma, ser colocado no nível de abrangência de vida, como direito à memória (PEREIRA e SANTOS, 2011).

A relação dialética que acompanha o homem em sua trajetória no campo material – em sua vinculação com o objeto – e no campo simbólico – em sua expressão museológica – é ainda de muita complexidade, tendo em vista que tais processos requerem uma análise mais ampla. Nesse sentido que os museus têm a função educacional – informal e não formal – de fazer com que o indivíduo seja cada vez mais consciente da existência do patrimônio cultural e ambiental que o rodeia e que é sua herança. Tem ainda como meta fazer com que esse indivíduo seja capaz de utilizá-lo de forma multiplicadora de ideias e atitudes. Porém, esta consciência só será adquirida a partir do envolvimento do sujeito com o objeto cultural.

Paulo Freire (2001, p.9) nos faz refletir a cerca da importância do ato de ler “antes de ler palavras, já temos leituras do mundo, e quando lemos palavras acontecem novas leituras do mundo”. Assim, o homem conhece primeiro o mundo e posteriormente passa a conhecer a palavra. É a partir da palavra que ele amplia seu conhecimento e visão do mundo. Através desta reflexão, vemos claramente que o ser humano gera novos conhecimentos, olhares e emoções a partir da leitura de um objeto. Uma ida ao museu surpreende e provoca uma vertigem de percepções e lembranças até então adormecidas na memória.

O objeto museológico passa a representar um papel social, caracterizando-se como um dos elementos formadores da identidade cultural e como mediador entre o homem e o mundo, carregado de signos e revelador de desejos e de aspirações sociais. É o objeto museológico que projeta o museu. Este por sua vez redimensiona-se – tal conotação gera a prática pejorativa do museu que ainda permanece no imaginário, até no erudito, como se aprende no instigante poema “Museu de tudo”, de João Cabral de Mello Neto (1988, p. 269) – e adquire caráter enciclopédico e institucional – de forma social, política, cultural e econômica.

MOLES (1981, p. 9) afirma que “o objeto torna-se mensagem e mensagem social.” Diante desta afirmação nunca é demais lembrar Waldisia Russio quando





afirmou a relação do fato museal: a relação do homem ser capaz de agir e interagir na sociedade e o objeto que é parte da mesma realidade onde ele está inserido.

A sociedade, por extensão, obtém no museu uma das formas de se reconhecer enquanto representação coletiva de suas classes sociais, ao se expressarem culturalmente. Por força dos aspectos que confluem na dinâmica social do museu, tal experiência configura-se como uma alusão museológica tão remota quanto à percepção do ser humano sobre suas referências simbólicas acerca do ambiente onde está inserido. Ainda que instigante, a temática procura refletir sobre o que representa para o museu a relação com o movimento social negro, por força da preservação do patrimônio cultural material e imaterial, compromisso maior do museu, e das demandas de consumo turístico da sociedade, norteados pela metodologia da educação patrimonial.

Mesmo considerando que o conceito de patrimônio enquanto herança cultural contém um horizonte homogêneo e estabilizador, o processo de incorporação museológica transforma-se em estrutura motriz que almeja colocar o homem como sujeito de sua história e de seu processo cultural. Tal relação ganha relevância no entendimento de que as duas áreas possuem aspectos complementares e diferenciados no tocante à questão cultural e patrimonial: o museu como questão social e os Clubes Negros como possibilidade de interação patrimonial e legitimação. E é nesse contexto que se valida a ideia teórica defendida por Pierre Nora (1993, p.7-28): “Fala-se tanto em memória porque ela não existe mais, há locais de memórias porque não há meios para a memória”. É ainda Nora que inspira as seguintes considerações: a história diferencia-se da memória por seu aspecto de operação intelectual, onde se apresenta como uma representação problemática incompleta que não existe mais, já a memória possui o seu aspecto vivo. Assim sendo é possível afirmar que são os lugares de memória e os indivíduos que estão em seu entorno que permitem e, se permitem legitimar suas ações memoráveis, afim de que, haja uma cristalização da memória.

Na prática, a complexidade da construção da memória individual ou coletiva exige uma relação dinâmica entre os vários tipos de atividades sócio culturais para o seu desenvolvimento.

“Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social que, como o outro capital se acumula, se renova, produz rendimentos



de que os diversos setores se apropriam de forma desigual.” (Canclini, 1994, p. 97).

Os Clubes Sociais Negros reforçam no tempo e na história essa memória sublime e coletiva repleta de manifestações, de simbologias e significações que tão bem revelam a garra, a força e a resistência de homens negros e mulheres negras, empenhados em preservar e comunicar a sua identidade! O movimento negro hoje, busca com a mesma garra de seus antepassados a implementação de políticas públicas reafirmando-se Negros, como memória viva de uma sociedade atuante.

#### Segundo Primo:

O patrimônio cultural e sua relação com a desigualdade social, assumidos como ponto estratégico de políticas públicas, nos leva à reflexão de que o patrimônio cultural de uma sociedade não é a representação completa dessa mesma sociedade. O bem patrimonial é a expressão daquilo que identifica as pessoas como membros de uma sociedade; expressão daquilo que une os seres que compartilham e se identificam com um mesmo conjunto de bens e de práticas. Se entendermos os museus e escolas, enquanto palcos narrativos, estes deveriam ser espaços de transmissão de saberes da sociedade, no entanto os grupos ao se apropriarem de forma desigual e diferente dessa informação, assumem e expressam formas distintas de herança cultural. Museus e escolas, instituições criadas para serem espaços públicos, abertos a todos, não têm conseguido que as suas narrativas sejam igualmente apropriadas por todos. A medida que descemos na escala econômica e educacional, verificamos que a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por essas instituições diminui (2008 p. 55).

O autor (ib), ao falar sobre a função que o patrimônio tem de unificar a nação levando em consideração a existência de desigualdades sociais e humanas na formação desta própria nação e que exige um estudo patrimonial como uma forma, um modelo, um exemplo de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos, afirma:

Não se pode esquecer que o patrimônio cultural também tem sido utilizado ao longo da história como recurso para reproduzir as diferenças entre grupos sociais e produzir a hegemonia daqueles que estão ligados às estruturas de produção e distribuição dos bens. Os setores dominantes definem quais são os bens que merecem ser preservados, assim como possuem os meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para atribuírem a esses bens maior qualidade e refinamento. As classes populares possuem menos recursos para transformarem os seus produtos culturais em patrimônio generalizado e reconhecido pelo Estado (*ibidem*).

Criar ecomuseus e museus comunitários nos espaços de clubes e sociedades negras ameaçados de fechamento é avançar na política de reconhecimento da contribuição do povo negro no desenvolvimento de nosso País, é preservar e garantir a memória local, é documentar e divulgar bens materiais e imateriais de valor histórico e cultural relacionados à cultura africana e afro-brasileira. É trabalhar no sentido de promover o combate à discriminação, o preconceito e o



racismo através de suas exposições, falas, material gráfico informativo, etc; é oportunizar oficinas culturais que visem o lazer e a geração de trabalho e renda, bem como a auto-sustentabilidade, como: cursos de artesanato afro-étnico, música, dança-afro, percussão, capoeira, teatro, coral, etc. É contribuir na construção de uma sociedade igualitária e justa.

### **1.3 Participação e Políticas para Culturas Populares**

A conceituação de participação está diretamente ligada a Democracia (Participativa), como afirma o jurista Paulo Bonavides, em *Teoria da Democracia Participativa*, “não há democracia sem participação” (2001, p. 51). Assim, o conceito de democracia participativa dialoga com a Constituição de 1988, que traz alguns instrumentos como referendo, plebiscito e iniciativa popular. Nesse sentido, a partir de 2003, o governo federal, por meio do Ministério da Cultura (MinC), inicia um processo de aproximação com a sociedade civil. De fato, ocorreram ações do MinC para trazer representantes de vários segmentos da cultura para integrar programas do Ministério, porém, toda a ação política não é isenta de relações de poder e negociações. Logo, não se devem receber essas “novas” formas de políticas de Estado sem um olhar crítico.

No campo das Culturas Populares, o principal instrumento utilizado pelo Ministério da Cultura foi a promoção de eventos com participação de ativistas da área cultural, mestres (as) e membros de grupos de culturas populares. O primeiro evento de maior abrangência foi o “I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares” (I SNPPCP) e “I Conferência Nacional de Cultura”, realizados em 2005. Após a I Conferência Nacional de Cultura, criou-se o Grupo de Trabalho para as Culturas Populares, no qual a maioria dos integrantes era de movimentos culturais (produtores e gestores culturais), participantes do poder público, mas houve também alguns mestres (as) de culturas populares.

Em 2006, com objetivo de continuar e consolidar as ações do I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares (SNPPCP), realizou-se o II Seminário Nacional de Políticas para as Culturas Populares. Em 2010, em processo similar ao realizado em 2005, antes de acontecer a II Conferência Nacional de Cultura (II CNC), ocorrem etapas municipais e estaduais, para apresentação das ações da I CNC e em que consistiria a II CNC. Nessas etapas regionais saíam três delegados, dentre eles mestres (as) de culturas populares e outros atores sociais desse setor, para participarem das Pré-Conferências Setoriais de Cultura, e desta saíria um representante



de cada área para compor a II Conferência, bem como eleitos 3 representantes regionais, totalizando 15 representantes da sociedade civil brasileira, que comporam o 1º Colegiado Setorial de Culturas Populares. O mandato iniciou-se em abril de 2010 e segue até 2012.

Para escolher os delegados das Pré-Conferências, o sistema foi totalmente online. Os interessados preenchiam um formulário no site do MinC e, segundo o edital, depois deveriam enviar um dossiê, contendo currículo, portfólio com ações na área de cultura, bem como cartas de indicação sobre o ativismo na área cultural. As reuniões regionais serviram, basicamente, para apresentar as ações governamentais e tentar estreitar laços com governos municipais e estaduais, na busca da chamada cooperação entre entes federativos, pois na época estava em discussão a construção de um Sistema Nacional de Cultura; visava-se que os entes não só aderissem ao Sistema, como usasse o modelo para construção de Sistemas Municipais e Estaduais de Cultura. Vale ressaltar que atualmente o Sistema Nacional de Cultura ainda está em tramitação no Congresso (PEC nº 416/2005).

Creemos que eleger alguns representantes regionais, não é necessariamente incluir a sociedade brasileira no processo de construção de políticas culturais, mas sim uma interação (em processo) com alguns representantes da sociedade civil, mas que necessita de outros fatores, como divulgação. Essa concepção dialoga com uma tendência mundial, leia-se: recomendações da UNESCO.

“Políticas e medidas culturais” refere-se (sic) às políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura como tal, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o acesso aos mesmos (Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2005, p.06).

Com essa concepção de cultura e de políticas culturais, surgem, então, nesse processo “novos atores sociais”: os (as) mestres (as), brincantes, ou, na conceituação do governo federal: povos e comunidades tradicionais. Esses “novos atores” são “chamados” a participar das políticas culturais. O Plano Nacional de Cultura, elaborado pelo Ministério da Cultura (MinC), traz em uma de suas diretrizes o seguinte preceito: “criar mecanismos de participação e representação das comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas na elaboração, implementação, acompanhamento, avaliação e



revisão de políticas de proteção e promoção das próprias culturas”. Segundo essa diretriz, os atores sociais não apenas validam e exercem o controle social por meio da sua participação nesse processo, como também devem levar as necessidades das suas comunidades para o Governo, auxiliando no processo de elaboração das políticas culturais desse setor.

Porém acreditamos que o Colegiado de Culturas Populares, por meio dos representantes da sociedade civil, não vem desenvolvendo esses preceitos. Rosenfield aponta que a democracia pode inclusive vir a significar uma mera aparência de participação política, embora seu sentido originário seja precisamente o da efetiva participação dos indivíduos nos assuntos públicos (2003, p.13). A participação é uma ação conjunta entre Estado e sociedade em que o eixo central é o compartilhamento de responsabilidades com vistas a aumentar o nível da eficácia e efetividade das políticas e programas públicos. A participação no processo político pode se dar de forma controlativa, ou seja, por meio do controle social ou de forma consultiva, como ocorrem com os Conselhos, Colegiados e Audiências Públicas.

A sociedade quando controla as atividades públicas a faz em função de dois pressupostos constitucionais básicos: o desenvolvimento da cidadania e a construção de um ambiente democrático. Portanto, o controle social, como uma conquista da sociedade civil, deve ser entendido como um instrumento e uma expressão da democracia (SILVA & ALFRADIQUE, 2006, p.12-3). Por isso, as ideias de participação e controle social estão intimamente relacionadas. Por meio da participação na gestão pública, os cidadãos podem intervir na tomada de decisões, orientando o Governo a adotar medidas que realmente atendam ao interesse público. Ao mesmo tempo eles podem exercer o controle sobre a ação do Estado, exigindo que o governante preste contas dos seus atos de gestão. Com esse sentido utilizado de participação, acredita-se que o modelo proposto pelo Colegiado Setorial de Culturas Populares não seja uma forma integrante de uma democracia participativa, mas sim uma maneira de representação. Como ainda não se identifica participação de fato, denomina-se como participação (do por vir). Entendê-la como processo implica perceber que nela há uma interação contínua entre os diversos atores que são “partes”: o Estado, outras instituições políticas e a própria sociedade como um todo (TEIXEIRA, 2000:40). Mas do que uma interação contínua, a participação (do por vir) ou como denomina Teixeira





(2000), a participação em processo, vai além da compreensão (idealista) de que ela seja um fim em si mesma, ou como um valor, despido das contradições da sociedade ou, até mesmo, como “filosofia da vida” (*apud* BORJA, 1980: 11).

### Considerações

Compreendemos que a partir de 2003, a implantação e a execução de políticas públicas em diferentes áreas da cultura, bem como a participação da sociedade civil em consultas públicas, órgãos do Ministério da Cultura, como Câmaras Setoriais ou Colegiados Setoriais, é um avanço para as políticas culturais no país. Porém, identificamos, nas áreas aqui analisadas, que há alguns entraves na execução das políticas e principalmente na participação da sociedade civil nesse processo. Uma das dificuldades está na relação entre os entes federativos e adoção efetiva do Sistema Nacional de Cultura. Outro ponto é a transversalidade da cultura, que foi muito debatida e integra discursos do MinC, mas sua prática ainda não permeia os campos culturais. No caso dos museus e clubes sociais negros identificamos muito a necessidade de se trabalhar a transversalidade, abrangendo não só políticas para museus, mas patrimônio, identidade e cultura popular. Acreditamos que para o avanço das políticas culturais se faz necessário uma maior interação e participação dos diferentes atores sociais envolvidos no processo: entes federativos, Universidade e pesquisadores, sociedade civil; bem com uma interação e diálogo entre áreas da cultura, circo-teatro com culturas populares, museus e patrimônio, dentre outras interações possíveis.

### Referências

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BONAVIDES, Paulo. Teoria constitucional da democracia participativa: por um Direito Constitucional de luta e resistência, por uma nova hermenêutica, por uma repolitização da legitimidade. São Paulo: Malheiros, 2001.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. **O Patrimônio e a cultural e a construção imaginária do nacional**. In: Revista do patrimônio histórico e artístico nacional/ 23, (pp., 95-115). Rio de Janeiro: IPHAN – 1994.
- DECRETO Nº 6.040, DE 7 DE FEVEREIRO DE 2007, Governo Federal.
- ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. Dissertação de Mestrado. UFSM. Santa Maria, 2010.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 41. ed. São Paulo: Cortez, 2001.



- FUNARI, Pedro Paulo & PELEGRINI, Sandra. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- HALBWACHS, Maurice (1877-1945). **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBSBAWM E RANGER (Orgs.). **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de, **Museu de Tudo e Depois**. Nova Fronteira / Rio de Janeiro: 1988.
- MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. PUC-SP. São Paulo, n. 10, p.7-28, Dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>.
- PEREIRA, Eráclito, SANTOS, Giordanna. **Patrimônio Cultural, memória social e identidade: reflexões acerca dos Clubes Sociais Negros (SC) e da dança Siriri (MT)**. In: Anais do V SIMP – Memória e Esquecimento. p. 359 – 369, UFPel, Pelotas, 2011.
- PRADO, D. A. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.
- PRIMO, Judite. **Política Cultural e Globalização em Contexto Museal**. Artigo publicado na Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias – nº 12 – 2008. Disponível em <http://www.ulusofona.pt>.
- ROSENFELD, Denis. **O que é democracia?** São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos).
- SILVA, Erminia. O Circo sempre esteve na moda: A contemporaneidade da teatralidade circense. **Revista Palco Aberto: malabares, circo e arte de rua**. Ano 4. São Paulo, novembro de 2008.
- SILVA, Esteves Gecilda. e ALFRADIQUE, Cláudio Nascimento. A Importância da Participação Popular como Forma de Controle Social de Obras Públicas e Exercício da Democracia. In: **XI Simpósio Nacional de Auditoria em Obras Públicas - XI SINAOP**, Foz do Iguaçu, Brasil 2006.
- TEIXEIRA, Elenaldo. **Sociedade Civil e Participação cidadã no poder local**. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, 2000.
- UNESCO. Convenção sobre a Proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais, Paris, 2005.
- Documentos:
- Patrimônio Imaterial: **O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4.ed, 2006.
- Câmara e Colegiado Setorial do Circo. **Relatórios de atividades 2005-2010. A Participação Social nas Políticas Públicas do Setor**. Ministério da Cultura/ Conselho Nacional de Políticas Culturais/ Funarte. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2011/07/plano-setorial-de-circo.pdf>>. Data de acesso: 14/04/2012.
- Entrevista com José Renato de Almeida, palhaço Bebê. Pelotas/RS. Em: 22/03/2012.

