

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Uma crise dentro da crise:
A chegada da pandemia e os trabalhadores da cultura

Pâmela de Souza Costa

Porto Alegre, 2024

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Uma crise dentro da crise:
A chegada da pandemia e os trabalhadores da cultura

Pâmela de Souza Costa

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Antropologia Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dra. Vitória Grunvald
Orientadora

Porto Alegre, 2024

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Pâmela
Uma crise dentro da crise: A chegada da pandemia e os trabalhadores da cultura / Pâmela Costa. -- 2024. 141 f.
Orientadora: Vtória Grunvald.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Antropologia. 2. Políticas culturais. 3. Crise. 4. Moralidades. I. Grunvald, Vtória, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Uma crise dentro da crise:
A chegada da pandemia e os trabalhadores da cultura

PÂMELA DE SOUZA COSTA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Resultado: Aprovada com conceito final A

Prof^a. Dr^a. Vitória Grunvald (UFRGS)
Orientadora – Presidente da banca

Banca:

Prof. Dr. Guilherme André Aderaldo (UNESP)

Prof. Dr. Jean Segata (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Patrice Schuch (UFRGS)

Agradecimentos

A finalização do mestrado e deste trabalho só foi possível devido aos muitos encontros com grupos de pesquisa e redes de saberes, como o Grupo de Pesquisa Covid e Cultura, a Rede Covid-19 Humanidades e o NaVisual, além das diversas apresentações em congressos e seminários, que ampliaram as perspectivas desta análise por meio da escuta ativa dos pesquisadores envolvidos.

Agradeço a minha família, por terem, sempre, me incentivado a estudar e pelo suporte durante estes anos todos. Em especial, à minha mãe, por me ensinar a ser persistente. Também sou grata, especialmente, à minha orientadora, Vi, pelos saltos de pensamento, pelas aulas calorosas e pelo apoio durante esse percurso, por transformar, por onde passa, os espaços de saber. Aos antropólogos que compuseram a banca, meu reconhecimento pela dedicação aos seus campos de saberes.

Agradeço profundamente aos amigos, colegas e companheiros, pelas trocas, pelas risadas, pelas conversas intermináveis, pela confiança, por acreditarem em mim e me mostrarem, na prática, a potência dos encontros. Em especial agradeço aos amigos, Giulia Bicca, Luísa Muccilo, Eduardo Teixeira, Carmencita Job e a Nica, por dividirem momentos de escrita e abrirem a casa para momentos intensos de debate sem os quais essa dissertação não teria se materializado. Sobretudo, agradeço aos interlocutores deste trabalho por partilharem projetos e ideias que agem no mundo e produzem efeitos por onde passam. Pela oportunidade de ressignificar o passado para ganharmos novos futuros por meio do fazer cultural. Por fim, gostaria de manifestar a minha gratidão ao Dani e ao Gatuno por sua constância e afetos que me mantiveram forte.

Este trabalho não seria viável sem o financiamento da CAPES, que me concedeu bolsa durante os anos de 2021 e 2022, e sem o suporte da Rede Covid-19 Humanidades e do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI), do qual fui bolsista em 2023. Destaco que esta dissertação é um dos frutos do projeto “A Covid-19 no Brasil: análise e resposta aos impactos sociais da pandemia entre profissionais de saúde e população em isolamento” (Convênio Ref.: 0464/20 FINEP/UFRGS), cuja contribuição foi essencial para esta pesquisa.

Resumo

Partindo de pesquisa antropológica com base no método etnográfico, esta dissertação investiga a relação entre políticas públicas e moralidades, com foco na gestão cultural no Brasil durante o governo de Jair Bolsonaro. Destaca-se a convergência da perspectiva política do governo com a desestruturação das políticas culturais federais, em meio ao discurso de ódio e à crise da Covid-19. A partir de uma análise do papel dos direitos humanos na política brasileira, desde sua evolução até as disputas atuais, examinando a interseção entre estado, direito e cultura ao longo da história. Discute-se a influência do "marxismo cultural" nas políticas governamentais e seu possível impacto nos cortes de verbas e tentativas de censura no campo cultural. A Lei Aldir Blanc é analisada como instrumento de mobilização dos agentes culturais em resposta à pandemia. Explora-se o impacto da Covid-19 e das medidas de distanciamento social sobre os profissionais da cultura no Rio Grande do Sul, destacando as consequências financeiras e profissionais do cancelamento de eventos e do fechamento de espaços culturais. Além disso, será abordada a percepção das políticas culturais, questionando sua lógica burocrática e ressaltando a importância dos elementos subjetivos, como afetos e alianças, por meio das narrativas e histórias de vida dos sujeitos afetados. Finalmente, analisa-se a interação do estado com as associações de trabalhadores do audiovisual gaúcho como fenômeno político complexo, influenciando relações sociais, estruturas de políticas culturais e processos artísticos.

Palavras-Chave: Cultura. Pandemia. Políticas culturais. Moralidades.

Abstract

Starting from anthropological research based on the ethnographic method, this dissertation investigates the relationship between public policies and moralities, with a focus on cultural management in Brazil during the government of Jair Bolsonaro. It highlights the convergence of the government's political perspective with the dismantling of federal cultural policies, amid hate speech and the Covid-19 crisis. It begins with an analysis of the role of human rights in Brazilian politics, from its evolution to the current disputes, examining the intersection between state, law and culture throughout history. The influence of "cultural marxism" and its possible impacts on budget cuts and attempts of censorship in the cultural field. The Aldir Blanc Law is analyzed as an instrument for mobilizing cultural agents in response to the pandemic. The impact of Covid-19 and social distancing measures on cultural professionals in Rio Grande do Sul is explored, highlighting the financial and professional consequences of canceling events and closing cultural venues. In addition, the perception of cultural policies will be addressed, questioning their bureaucratic logic and highlighting the importance of subjective elements, such as affections and alliances, through the narratives and life stories of those affected. Finally, the interaction between the state and the audiovisual workers' associations in Rio Grande do Sul is analyzed as a complex political phenomenon, influencing social relations.

Key-words: Culture. Pandemic. Cultural Policies. Moralities.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001

Sumário

CAPÍTULO I: Abertura.....	9
1.2 Escolhas metodológicas e dilemas éticos.....	16
CAPÍTULO II: Do Estado ao estado.....	22
2.1 A virada etnográfica e o estado da margem.....	22
2.2 Ênfase na linguagem dos direitos humanos.....	23
CAPÍTULO III: O Direito à cultura no Brasil.....	29
3.2 O tratamento da cultura como direito no Brasil.....	29
3.2 Preponderância do estado no investimento em cultura no Brasil.....	34
CAPÍTULO IV: Governo de Jair Bolsonaro.....	41
4.1 O governo de Bolsonaro e as políticas culturais.....	41
4.2 Encontrando pistas no campo: a noção de marxismo cultural.....	44
4.3 O Caso da Lei Rouanet: Disputas e moralidades.....	52
4.4 Conhecendo a Lei Rouanet.....	54
4.5 Discurso criminalizador do fazer cultural e a Lei Rouanet.....	55
4.6 O uso correto da Lei Rouanet.....	57
4.7 Os direitos culturais vistos como privilégios para bandidos.....	58
CAPÍTULO V: A chegada da pandemia.....	60
5. O nascimento de uma pandemia.....	60
5.1 O início da pandemia: Relatos iniciais de trabalhadores da cultura.....	66
CAPÍTULO VI: A chegada da Lei Aldir Blanc.....	79
6.1 Ações e mobilizações na defesa de direito.....	79
6.2 Lei Aldir Blanc: Perspectivas entre antropologia e políticas públicas.....	92
6.3 Imagens do estado no audiovisual gaúcho.....	97
7. Considerações finais.....	121
Referências Bibliográficas.....	133

CAPÍTULO I: Abertura

1.1 Introdução

Esta dissertação surge em meio aos desafios impostos pela pandemia de Covid-19, um período de incerteza e caos que deixou uma marca profunda no campo cultural. Durante esse momento turbulento, mergulhei na elaboração da minha monografia. No início de 2020, meu foco de pesquisa era a trajetória artística da *performer* e curadora Renata Sampaio, com o objetivo de compreender a interseção entre questões cruciais como gênero, raça e classe, e o contexto social que permeia suas obras. No entanto, assim como muitas outras pesquisas em curso, a minha foi abruptamente interrompida pela pandemia, adicionando uma nova camada de complexidade ao meu trabalho de campo. Essa turbulência não se restringia apenas ao mundo da arte, visto que eu também testemunhava mudanças causadas pelas medidas de distanciamento social, que impuseram um peso extraordinário sobre o cotidiano e, também, sobre a produção cultural.

Nesse período, eu estava desempregada e dependia exclusivamente dos recursos provenientes de um edital cultural viabilizado pela Lei Aldir Blanc para me sustentar. Assim, a minha pesquisa nasce de uma profunda identificação e engajamento com o setor cultural. Antes do marco da pandemia de Covid-19 no Brasil, eu era uma frequentadora ativa de eventos culturais e colaborava com coletivos de *performers*, contribuindo tanto para performances coletivas quanto individuais. Essa jornada no cenário cultural foi crucial para ampliar meu interesse em temas como corpo, gênero, políticas culturais e produção artística.

Quando a crise da Covid-19 chegou, ela logo se misturou com o aumento do conservadorismo enraizado no Brasil, personificado no governo de Jair Bolsonaro. Essa junção de acontecimentos intensificou o que Lia Zanotta Machado (2017) chamou de "retrocesso neoconservador", lançando luz sobre a produção artística do país. Diante dessa enxurrada de mudanças, optei por não apenas observar, mas mapear as controvérsias no cenário cultural nacional nesta dissertação. Meu foco está especialmente nas políticas culturais emergenciais, com destaque para a Lei Aldir Blanc, enquanto investigo também o diálogo de profissionais do audiovisual no Rio Grande do Sul com o estado.

Essa pesquisa, enquanto campo empírico, dirige-se às questões do setor audiovisual, por entender que a magnitude dos impactos da pandemia se manifesta nele de forma mais evidente, já que é o campo da economia criativa em que, no Brasil, se produzem mais políticas públicas e no qual se percebem de forma mais latente as questões mercadológicas. A concepção desta dissertação teve origem na reflexão inicial acerca do envolvimento de sujeitos que se autodefinem como profissionais da cultura, enfrentando as condições impostas pelo cenário pandêmico em relação às políticas públicas vigentes ou ausentes neste período. Rapidamente, constatei que a maioria desses indivíduos mantinha posições políticas alinhadas ao espectro *de esquerda*¹ e buscava desempenhar um papel de protagonismo através da formulação de projetos culturais alinhados a um conceito de cultura distinto daquele delineado na esfera pública durante o governo de Bolsonaro. Do ponto de vista epistemológico e ideológico, a definição de cultura em ambos os lados era atravessada por distintas interpretações, usos e controvérsias.

Nesse contexto, minha trajetória com o tema das políticas culturais iniciou-se ao integrar o grupo de pesquisa denominado *Cultura e Covid*, sob a orientação da professora Vitória Grunvald. Posteriormente, eu assumi o papel de co-coordenadora e mediadora do grupo. Este, vinculado ao projeto *Rede Covid-19 Humanidades*, desempenhou um papel significativo no desenvolvimento desta dissertação, com apoio financeiro e supervisão do antropólogo Jean Segata. Essa experiência foi fundamental para compreender os desafios enfrentados por um projeto cultural desde sua concepção até sua conclusão, bem como a atuação política desses profissionais diante de um cenário que aparecia como catastrófico.

Durante os debates do grupo *Cultura e Covid*, nosso objetivo era compreender a pandemia sob a ótica de suas implicações nas transformações culturais, estabelecendo um diálogo com estudos que investigam os seus efeitos sociais na população brasileira como um todo, com foco específico nos trabalhadores da cultura, que foram afetados pelas restrições decorrentes do isolamento social. A leitura desses estudos suscitou uma série de questionamentos: Como interpretar esse cenário pandêmico? De que maneira os trabalhadores respondem aos desafios impostos pela pandemia no setor

¹ Grafo, por meio do uso de itálico, as palavras e expressões de natureza êmica empregadas nos discursos dos sujeitos com os quais estabeleci contato e convivi durante a pesquisa.

cultural? Seria viável articular uma rede de colaboradores do campo cultural para investigar as estratégias utilizadas no enfrentamento da Covid-19?

Neste momento, o conceito de "imaginário-político-viral", proposto pela antropóloga Vitória Grunvald (2020) foi fundamental, pois colocava em jogo a disseminação rápida e predominante de informações biomédicas e epidemiológicas, destacando uma notável lacuna na abordagem dos impactos sociais, econômicos, políticos e culturais associados. Enquanto a atenção pública permanecia majoritariamente focada em estatísticas, medidas de controle de doenças e avanços científicos, aspectos fundamentais das interações humanas e das estruturas sociais eram frequentemente relegados a segundo plano, resultando na subestimação ou ignorância dos efeitos dessas informações em comunidades marginalizadas, desigualdades socioeconômicas, sistemas de saúde pública e estruturas políticas.

Nesse contexto, a dimensão cultural emerge como um ponto crucial, pois as crenças, práticas e tradições culturais exercem influência significativa na interpretação e resposta às informações biomédicas e epidemiológicas. No entanto, é comum que essas perspectivas culturais sejam negligenciadas nas estratégias de comunicação e políticas de saúde pública, resultando em falhas na eficácia das intervenções e na construção de confiança entre diferentes segmentos da sociedade, especialmente durante a pandemia, quando as políticas de incentivo estavam paralisadas.

Ao iniciar minha pesquisa, observei uma conexão direta entre o conceito de "imaginário-político-viral" e a produção audiovisual, onde o número de profissionais envolvidos está intrinsecamente ligado ao orçamento disponível. Essa relação abrange desde produções com colaboração voluntária, como filmes estudantis e independentes, até projetos sociais subsidiados. Em todas essas iniciativas, uma configuração de equipe específica se delineia, adaptada ao projeto e ao orçamento disponível, muitas vezes proveniente de leis de incentivo. Utilizando uma abordagem etnográfica para analisar os movimentos que compõem o engajamento cultural, pude identificar entidades com discursos, projetos, pautas, perfis, repertórios, performances e formas de articulação distintas.

À medida que observava o cenário diante de mim, percebia uma transformação no setor cultural. Enquanto buscava estratégias de sobrevivência diante de um "evento crítico" — um momento que revela estruturas de sofrimento, injustiça e desigualdade (Segata, 2020) —, também me dei conta de que "fazer cultura" no Brasil vai muito além

da boa vontade dos trabalhadores culturais. Esses profissionais representavam um desafio moral para certos setores conservadores da sociedade. Essa mutabilidade do cenário me remetia aos ensinamentos de Leach (1996): as sociedades "reais", estudadas pelos antropólogos, jamais estão em equilíbrio. Gradualmente, isso se tornou um mantra para a escrita da minha dissertação, lembrando-me de que, fora das nossas abstrações teóricas, a estabilidade é algo que não podemos esperar.

Com isso em mente, fui procurar mais sobre como a cultura — no contexto da pandemia — estava sendo gestada no Brasil, e quase espontaneamente, eu fui introduzida ao conceito de “guerra cultural”, pelo atual governo e seus apoiadores. O inimigo do atual governo e de seus seguidores não parecia estar em consonância com o que eu esperava: a situação de precariedade dos trabalhadores devido a sua impossibilidade de trabalhar. Os próprios trabalhadores pareciam encarar um tipo específico de perigo, aquilo que eu, ainda, precariamente, chamo de “perigo moral”.

A própria noção de guerra cultural é interessante para pensarmos sobre um tipo de disputa política, que prioriza temas morais ao contrapor os movimentos de minoria às forças conservadoras e religiosas e ao populismo conservador (Lage e Saraiva, 2021; Rocha e Ribeiro, 2021). Assim, começava a perceber que a dita guerra cultural no Brasil aparece conformando diferentes segmentos. Na cultura, a crença no “marxismo cultural” estimula o crescimento de censura e outras formas de regulação em exposições de arte, peças teatrais e editais públicos; há cortes de verbas, exonerações e perseguições ao conjunto de trabalhadores, fazedores culturais, ONGs e fundações (Costa, 2021). Ainda, é possível mapearmos outros temas onde a retórica da guerra cultural reverbera, como, por exemplo: educação, segurança pública, historiografia, gênero e sexualidade, saúde pública, eleições, imprensa, trabalho, direitos das mulheres e meio ambiente, só para citar alguns.

Durante o processo de escrita desta dissertação tentei montar um texto coerente que demonstrasse a complexidade de temas que permeiam o tratamento da cultura no Brasil. O próprio título — *uma crise dentro da crise* — salienta a dualidade da vulnerabilidade enfrentada pelos trabalhadores culturais, imersos na confluência entre a gestão do governo Bolsonaro e uma pandemia sem precedentes neste século. Para tornar isso possível, segui os passos que demonstrarei adiante, em breve resumo de cada capítulo.

No segundo capítulo, intitulado “*Do Estado ao estado*”, explorei a transformação

na concepção de estado, destacando como a virada etnográfica revisou profundamente essa noção. A influência de Foucault (1970) aparece evidenciando o declínio do estado como centro explicativo do mundo, com outros locais de poder ganhando destaque. A antropologia, ao voltar-se para temas tradicionalmente abordados pela Ciência Política, passa a analisar o estado como objeto de estudo etnográfico. A mudança de foco da *antropologia urbana* para estudos sobre as relações estatais marca a transição, especialmente na interseção com a *antropologia do direito*. O "Estado" com E maiúsculo é substituído por "estado" com 'e' minúsculo, destacando a necessidade de desmistificar suas representações e seus efeitos encantadores. Aliado a isto, a ênfase na linguagem dos direitos humanos é abordada na segunda parte do capítulo. A construção contemporânea dos direitos humanos surge como resposta às violações ocorridas na Segunda Guerra Mundial, redefinindo a ideia de soberania dos Estados. A "segunda fase" dos direitos humanos destaca uma visão mais dialética e contra-hegemônica, promovendo valores inclusivos e plurais.

No terceiro capítulo invisto em uma abordagem histórica com destaque para a evolução do reconhecimento dos direitos culturais no Brasil, desde a proclamação da Unesco na década de 1960 até a inclusão na Constituição Federal de 1988. A criação do Ministério da Cultura em 1985 é discutida como um marco na institucionalização das políticas culturais no Brasil, consolidando a cultura como um direito nacional. Por conseguinte, a relação entre estado e cultura aparece conformando momentos históricos, como a Era Vargas, em que a cultura foi associada ao desenvolvimento nacional. A análise aponta para a complexidade das políticas culturais, que muitas vezes refletem disputas por definições institucionais de cultura.

Já no quarto capítulo dedico-me à gestão cultural durante o governo de Jair Bolsonaro no Brasil — governo que estava em exercício durante a maior parte da escrita dessa dissertação. Desde o início de seu mandato, houve uma reconfiguração do setor cultural, destacada pela extinção do Ministério da Cultura e pela notável instabilidade na liderança da Secretaria da Cultura, com diversos secretários em curto período. Essa alternância gerou controvérsias devido a declarações e posturas polêmicas, incluindo um episódio envolvendo o ex-secretário Roberto Alvim, que fez referências nazistas em um discurso.

A gestão cultural de Bolsonaro foi marcada por uma série de medidas, como cortes de verbas, extinção de órgãos e mudanças na lei de incentivo à cultura,

refletindo uma postura ideológica e uma alegada guerra contra o que o governo chama de "marxismo cultural". Esse termo, popularizado por Olavo de Carvalho, influenciou a visão do governo sobre a cultura e as políticas públicas, sendo utilizado para justificar ações como a censura em exposições, reformulação da lei Rouanet e suspensão de repasses para instituições culturais. A noção de "marxismo cultural" é explorada como um tropo usado pelo governo para combater o que considera influências de esquerda nas artes e na cultura. Essa perspectiva influenciou ações em diversos setores, incluindo a Fundação Cultural do Palmares, que, sob a presidência de Sérgio Camargo, promoveu a retirada de livros considerados inadequados à "missão institucional".

Além disso, é explorado, minuciosamente, a relação entre a Lei Rouanet, uma política de incentivo à cultura no Brasil, e o crescimento de um discurso que criminaliza o fazer cultural, especialmente desde a eleição do presidente Jair Bolsonaro. Além disso, o capítulo contextualiza historicamente a Lei Rouanet, discute seu funcionamento e aborda críticas relacionadas a desvios de recursos. Investiga-se também a polarização entre defensores e críticos da lei, as tentativas de alteração de seu nome e as demandas por mudanças na legislação, evidenciando as diferentes visões sobre seu propósito e eficácia. Por fim, é demonstrado como a lei tornou-se alvo de controvérsias, não apenas por questões burocráticas, mas também por ser apropriada como um campo de luta moral por diferentes grupos, evidenciando a complexa interação entre legalidade, normatividades morais e o cenário político-cultural no Brasil.

O quinto capítulo aborda a chegada da pandemia da Covid-19, descrevendo seu percurso desde o surto inicial até a classificação como pandemia global. Discuto a crise de informações, a propagação de notícias falsas e a negação do conhecimento científico. Imagens impactantes, como covas abertas em cemitérios, aparecem como elementos na construção da narrativa sobre a gravidade da situação. São abordadas as disparidades na exposição ao vírus, considerando classe, gênero e raça, e a vida cotidiana durante a pandemia, marcada pela divisão entre confinados e não confinados.

O impacto na área cultural, iniciativas governamentais de apoio e a importância da arte durante o isolamento também são explorados, incluindo relatos de trabalhadores de diversos segmentos artísticos no início da pandemia retirados do arquivo da *Rede Covid-19 Humanidades*. Inspirada em abordagens sensíveis e voltadas para narrativas individuais, a pesquisa busca desvelar os fragmentos de significado que a pandemia inscreveu na vida desses trabalhadores, com destaque para as palavras

desses trabalhadores que informam e performam dificuldades emocionais e financeiras enfrentadas durante o isolamento social, assim como as falhas nas políticas de apoio à cultura no Brasil.

A narrativa revela a importância da arte como meio de expressão e resistência, destacando a necessidade de compreender as consequências psicológicas da pandemia entre os trabalhadores da cultura. O capítulo conclui apontando para a complexidade na construção da memória compartilhada, sujeita a influências políticas e administrativas, e antecipa a investigação sobre como os sobreviventes da "crise dentro da crise" estão reconstruindo suas vidas.

No último capítulo focamos nas mobilizações em defesa da cultura e dos direitos desses trabalhadores. Os profissionais da cultura enfrentam desafios, incluindo a falta de vínculo empregatício e benefícios sociais, e a pandemia agravou suas dificuldades, com eventos cancelados e espaços culturais fechados. O texto explora a resistência como uma narrativa central na cultura, referenciando estudos acadêmicos sobre resistência e poder. Destaca-se a visão de Lila Abu-Lughod, que propõe usar a resistência como diagnóstico de poder, relacionando-a às teorias de Foucault.

A pandemia evidenciou as demandas no setor cultural, incluindo assistência financeira, capacitação, melhorias em infraestrutura digital e estratégias de interação com o público. Empresas privadas, como *Netflix* e *Amazon Prime*, tomaram iniciativas para auxiliar os trabalhadores do audiovisual, revelando a dependência dessas ações em momentos de crise. Em contraste com a resposta internacional, o governo brasileiro, inicialmente, teve uma atuação limitada. Estados adotaram medidas administrativas e alguns lançaram iniciativas emergenciais. No entanto, a gestão federal foi mais restrita, destacando a falta de ação efetiva. O capítulo destaca a mobilização legislativa, com a apresentação de vários projetos de lei relacionados à emergência cultural. O Projeto de Lei 1.075, proposto por Benedita da Silva, se destaca. A mobilização, realizada principalmente nas redes sociais, foi intensa, com artistas e profissionais culturais lutando pela aprovação da Lei Aldir Blanc.

Ao abordar as controvérsias em torno das políticas culturais, o texto revela divergências ideológicas, com defensores da cultura argumentando pela sua importância e opositores questionando a alocação de recursos em momentos de crise. Após aprovação no Congresso, a Lei Aldir Blanc foi sancionada em junho de 2020, destinando recursos significativos aos estados e municípios para amparo social e

fomento cultural. A intensa mobilização dos atores sociais envolvidos nos setores artísticos e culturais desempenhou um papel fundamental na aprovação da lei e na busca por seus direitos durante a pandemia.

Posteriormente, procedemos à análise da promulgação da Lei Nacional da Emergência Cultural, surgida em 2020 em resposta à pandemia, visando fornecer suporte financeiro ao campo cultural no Brasil. A inclusão da categoria "trabalhadores da cultura" foi um elemento central que desencadeou transformações sociais, congregando uma variedade de segmentos artísticos. Tomando como referência a perspectiva de Chris Shore (2010), que argumenta que a legislação opera como um mito, conferindo coesão às ações governamentais.

Nomeada em homenagem a Aldir Blanc, a lei alocou 3 bilhões de reais para apoiar a cultura nacional. Ela abrange profissionais e instituições culturais, promovendo editais e atividades online. No entanto, debates sobre a moralidade de leis com nomes próprios persistem, a digitalização cultural, impulsionada pela pandemia, trouxe desafios, como a falta de remuneração adequada para artistas. Abordo as críticas à Lei Aldir Blanc surgiram devido a critérios rigorosos, excluindo grupos marginalizados.

No subcapítulo intitulado *Imagens no audiovisual gaúcho*, esforço-me em compreender as percepções e experiências dos trabalhadores culturais, especialmente no audiovisual no Rio Grande do Sul, de modo crucial para avaliar a implementação da lei e a comunicação desses trabalhadores com o estado gaúcho.

1.2 Escolhas metodológicas e dilemas éticos

Investigar a gestão cultural no Brasil representou um desafio duplo para mim. Em primeiro lugar, estava a continuidade de um projeto que visava entender as medidas adotadas diante de uma situação classificada como "calamidade pública". Eu sabia que as decisões tomadas pela gestão em exercício impactavam diretamente a cadeia produtiva do setor audiovisual, especialmente considerando que, no Brasil, o cinema depende quase inteiramente das políticas culturais em vigor. Por outro lado, havia um desafio antropológico intrínseco, pois estava lidando com questões e um público (o governo e seus seguidores) com os quais eu não compartilhava de, digamos, afinidades em comum. Benjamin Teitelbaum (2019) explora esse dilema ao fazer

etnografia com membros da extrema direita. O autor destaca as controvérsias enfrentadas por antropólogos que estão acostumados a conduzir pesquisas com informantes que compartilham valores considerados éticos, mas que, ao fazê-lo, buscam priorizar os interesses dos participantes da pesquisa.

O fato é que a virtude moral da colaboração, reciprocidade, e de um certo tipo de advocacia acaba eclipsando o estudo de populações opressivas ou privilegiadas. Na educação, houve um crescimento das reivindicações contra o "aparelhamento" das universidades; a acusação de "doutrinação marxista", a defesa do *homeschooling* e uma ofensiva contra as políticas de cotas. Na historiografia, observamos uma demanda conservadora por revisionismo do golpe militar e uma recuperação da retórica anticomunista. Nas questões referente à gênero e sexualidade, o pânico moral conjuga moralidades em torno das sexualidades desviantes e a noção de "ideologia de gênero" ganhou força na última década. Na segurança pública, o incentivo ao armamento, a legitimação da atuação violenta das polícias, e a defesa aberta da tortura. Na saúde pública, a gestão da pandemia foi marcada por posições negacionistas. No meio ambiente, a demarcação de terras indígenas e a proteção socioambiental são constantemente violadas e há a negação das mudanças climáticas.

O exame da moralidade emerge como um elemento crucial nesta pesquisa, utilizando as concepções de Didier Fassin (2018) e Adriana Vianna (2013) sobre moral e moralidades. Fassin (2013) destaca que, ao falar de moral, não se está apenas se referindo a normas ou valores, nem a certezas sobre verdade ou conhecimento, comumente expressos em letras maiúsculas, ou à contestação do poder e da autoridade, claramente diferenciados. A abordagem adotada se concentra na crença humana na capacidade de discernir entre certo e errado, e na obrigação de agir em prol do bem e contra o mal.

Ao mencionar a "antropologia moral" neste contexto, não estamos sugerindo que a antropologia deva assumir um papel em favor da humanidade ou que os antropólogos devam se tornar moralistas como parte de sua prática profissional. Em vez disso, estamos defendendo uma abordagem antropológica que tenha a moral como seu objeto de estudo. Em outras palavras, buscamos investigar como as sociedades fundamentam, tanto ideológica quanto emocionalmente, suas distinções culturais entre o bem e o mal, e como os agentes sociais aplicam essa distinção em suas interações cotidianas (Fassin, 2018). Isso implica em compreender os princípios avaliativos e as

práticas que moldam o mundo social, os debates que surgem deles, os processos pelos quais são implementados e as justificativas fornecidas para as discrepâncias entre o que é prescrito e o que é efetivamente praticado (Fassin, 2018).

Frequentemente antropólogos que desviam do estudo dos “oprimidos” e se aproximam de uma etnografia que “estudam pra cima” (Nader, 1972), preferem apresentar-se como dotados de uma posição de observadores neutros em campo — algo, hoje, visto como um problema (Nascimento, 2019; Lugones, 2014). Dito isto, a minha agenda de pesquisa inicialmente se propõe a dar conta de um tipo de interlocutor que eu simpatizo: os trabalhadores da cultura que se entendem participantes do espectro progressistas.

Em contrapartida, conforme eu me aprofundo na temática da gestão da cultura, aproximo-me de grupos que se identificam como “liberais” ou “conservadores”. Estes últimos são indivíduos frequentemente compreendidos como privilegiados e acusados de promover uma violência simbólica sobre outros grupos. Diante desse cenário, compreender os grupos que afirmam estarem vivenciando uma guerra cultural pode ser uma oportunidade para ampliar o entendimento de suas formas de organização e expressões de poder.

Todavia, quando não tratamos etnograficamente desses problemas falhamos ao identificar os processos que antecedem os conflitos. As formas de reação às mudanças morais, os mecanismos psíquicos e sociais capazes de suscitar a reação moral, os movimentos que ocorrem com os temas morais que se tornam objeto de conflito ou as estratégias discursivas usadas (De melo e Vaz, 2021). Embora os trabalhadores da cultura não sejam uma população homogênea, quase todos os meus informantes se identificam como “de esquerda” e muitos se identificam como “ativistas”. Isso diz mais sobre os espaços de debates em torno de políticas públicas, que conjuga pessoas, que possuem um tipo de “letramento em direitos” do que um retrato geral da área. Lila Abu-Lughod (2000) postula que não há como escapar de questões acerca da nossa posição frente às pessoas; aquilo que ela chama de *situatedness*.

Assim como ela foi levada a pensar sua posição em campo, especialmente relacionada ao gênero, também reflito, a partir de minha posição política, sobre a relação entre mim e os demais trabalhadores da cultura e como isso aparece na pesquisa de campo, nos dados coletados e, por fim, na escrita da etnografia. Nesse sentido, sob o prisma de Abu-Lughod (2000), podemos nos aproximar da “etnografia

do particular”, ou seja, um trabalho situado a partir das posições do etnógrafo. Isso significa não generalizar conceitos ou estabelecer uma visão geral de determinada situação. Por um lado, penso que a questão da aproximação política facilitou a entrada em campo e o acesso a alguns dados, uma vez que o sentido político facilita a entrada de temas que necessitam da confiança entre as partes. Por outro lado, esta posição “à esquerda” pode restringir o olhar em campo.

Tal restrição impõe que a produção etnográfica seja considerada um trabalho de orientação situada, justamente por ser restrita a um espectro político específico: uma pesquisa de uma pesquisadora progressista, com alguns trabalhadores que compartilham do mesmo espectro político e para discutir políticas e moralidades em torno da gestão do audiovisual no Brasil. Essa premissa nos afasta da ideia de produção de um conhecimento neutro e objetivo e, sendo assim, entendo que as minhas experiências, minhas posições (gênero, classe, sexualidade, geração, cor) e as emoções compartilhadas, afetam a participação no campo e conformam os dados, desde a hora que nos encontramos com eles até o momento que vamos falar sobre eles (Gama, 2016).

Para tratar dos efeitos da pandemia entre trabalhadores da cultura no Brasil foi feita uma contextualização da conjuntura no campo cultural nos últimos anos no Brasil até culminar na pandemia no ano de 2020, em seguida, realizei um levantamento sobre as urgências impostas pela pandemia, tratando das especificidades do setor cultural, valendo-se dos estudos de Calabre (2020), Rubim (2007, 2021) Segata (2020), entre outros. Para lançar luzes a estes questionamentos, faço uso de algumas metodologias que, embora sejam diferentes em sua gênese, apresentam-se como complementares neste trabalho.

Primeiro, através de uma aproximação com o campo da antropologia do estado e das políticas públicas e dos estudos sobre políticas culturais, busco traçar um panorama histórico da linguagem dos direitos e seus impactos no território brasileiro. Com isso feito, na esteira de Veena Das (2020) busco condensar as narrativas dos relatos de trabalhadores da cultura residentes no Rio Grande do Sul. Isso implica em agregar novos significados, onde a narração é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas. É tomada para além de uma função representativa, evidenciando assim sua função poética de dar forma ao “real”. No lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais “concretas”,

recuso a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso.

Aqui prezamos pela elaboração de entrevistas em profundidade, projetos de carreira e transmissão de saberes e práticas (Campos, 2015). Este arsenal metodológico, vale dizer, também foi pensado a partir do contexto social que o mundo enfrentava quando iniciei esta investigação. Ao enfrentar uma pandemia global ocasionada pela Covid-19, por sua vez, a pesquisa também foi impactada, ocorrendo na maior parte em um período de distanciamento social. Nesse sentido, o contato estabelecido em campo com os profissionais da cultura se deu muitas vezes online. Quase que totalmente pois, ao finalizar o escrito, em 2023, o mundo já havia encontrado maneiras de arrefecer a pandemia, e as medidas de distanciamento foram pouco a pouco diminuindo, o que permitiu que, pelo menos algumas vezes, pudesse trocar com estes sujeitos pessoalmente, especialmente na última etapa da investigação, quando passei a encontrar com esses trabalhadores para conversar sobre as imagens do estado em seus campos de atuação.

Considero que estes métodos foram frutíferos pois privilegiaram uma interlocução constante especialmente com meus interlocutores de pesquisa, por meio do *WhatsApp* como ferramenta ideal para o nosso contato, onde trocamos mensagens, áudios, vídeos e impressões sobre a sua vida e sobre a cena da gaúcha, redes sociais e plataformas de videoconferência. Durante meu trabalho de campo, acompanhei de perto a intensa mobilização dos atores sociais ligados aos setores artísticos e culturais, tanto no Rio Grande do Sul quanto em outras partes do Brasil. O ápice dessa mobilização ocorreu durante o intenso clamor por um "auxílio emergencial à cultura" ao longo de 2020. Foi nesse contexto que mergulhei nas discussões e movimentações políticas em torno da implementação desse projeto crucial de lei.

Particpei de diversos eventos virtuais relacionados ao tema, muitos dos quais foram descobertos por meio das redes de artistas e agentes culturais com os quais já havia estabelecido contato devido a projetos anteriores. Durante esses eventos, acompanhei manifestações artísticas, reuniões de organizações e eventos promovidos por sindicatos, organizações e coletivos da área. Os participantes da pesquisa foram selecionados utilizando o método de "bola de neve", no qual cada participante indicava outros potenciais participantes. Além disso, utilizei materiais de arquivo disponibilizados pela *Rede Covid-19 Humanidades*, uma iniciativa ativa desde o início da

pandemia. Para a análise, examinei vinte entrevistas realizadas com trabalhadores da cultura em um período classificado como pré-políticas emergenciais.

Por fim, cabe salientar que durante o desenvolvimento deste trabalho, foi necessário lidar com uma variedade de compromissos e atividades, uma realidade compartilhada tanto por mim quanto pelos meus interlocutores. Para mantermos a comunicação, recorremos a plataformas online, interagindo ao final do dia, nos finais de semana e sempre que possível. Utilizei diferentes meios, como mensagens de texto, áudio e vídeo, para fazer perguntas e explorar aspectos importantes das trajetórias dos meus interlocutores no cenário cultural. Compartilhamos experiências, imagens e reflexões sobre o contexto e as pessoas envolvidas na cena cultural.

CAPÍTULO II: Do Estado ao estado

2.1 A virada etnográfica e o estado da margem

Desde as palestras de Foucault (1970) no *Collège de France*, a noção de Estado foi submetida a profundas revisões. Suas análises revelaram o declínio do Estado como o centro das explicações racionais sobre o mundo. Surgiram, então, outros objetos de poder, como a subjetividade individual, a família, a sociedade civil, os hospícios, as escolas e uma série de outras instituições e práticas. Este deslocamento despertou o interesse dos antropólogos por temas tradicionalmente estudados pela Ciência Política, o que permitiu a incorporação da questão do Estado como objeto de análises etnográficas. Especialmente ao direcionarem seus estudos para as sociedades às quais pertencem, sem adotar necessariamente as perspectivas consagradas em outras disciplinas (Belaviqua e Leirner, 2000).

Os estudos de uma Antropologia capaz de abordar as relações estatais inicialmente foram agrupados sob o termo *antropologia urbana* (Belaviqua e Leirner, 2000), tentando abranger tudo o que escapava ao escopo tradicional da etnologia e se aproximava do universo do pesquisador. Também se discutia sobre uma *antropologia da administração da governança no Brasil* (Teixeira e Souza Lima, 2010), que buscava traçar as múltiplas vias dessas tendências. Gradualmente, como mostrou Patrice Schuch (2009), houve uma aproximação dos estudos do Estado com uma *antropologia do direito*, investigando como são construídas nossas concepções e valores, a partir do entendimento dos indivíduos e coletivos em relação à cidadania.

A distinção entre "Estado" com "E" maiúsculo e "estado" com "e" minúsculo reflete uma mudança conceitual significativa. Enquanto o *Estado* costumava ser visto como uma entidade monolítica e poderosa, o *estado* sugere uma abordagem mais descentralizada e dinâmica das estruturas de poder. Essa transição foi enfatizada por diversos estudiosos. Blázquez (2012) argumenta que o "E" maiúsculo do "Estado" pode obscurecer suas representações e efeitos encantadores, enquanto Abrams (2006) destaca que pensar sobre o "dentro" e "fora" do Estado revela nossas crenças subjacentes sobre sua natureza. Adriana Vianna (2013), seguindo Timothy Mitchell (2006), explora como a ênfase nas fronteiras entre conceitos como "sociedade" e "economia" pode obscurecer os complexos sistemas de poder subjacentes. Ao considerarmos o "estado" com "e" minúsculo, destacamos os mecanismos de

articulação, governo, regras e objetivos que moldam diversas práticas sociais. Essa abordagem nos permite entender melhor a capacidade do estado de criar e moldar as realidades que ele representa (Blázquez, 2012).

No âmbito das discussões sobre as complexidades do poder contemporâneo, a noção de *margens* (Das e Poole, 2008) emerge como um conceito a ser aplicado para analisar as dinâmicas estatais. Veena Das e Deborah Poole (2008) destacam a necessidade de dismantelar a crença arraigada de que o estado, como entidade administrativa, é uniforme, coeso e racional. Sob essa perspectiva, o estado é concebido não como uma entidade homogênea, mas sim como um organismo multifacetado, com fronteiras que se movem e se multiplicam, abarcando tanto o centro quanto a periferia. Nesse sentido, as margens não são meros espaços periféricos, mas sim locais onde a ação estatal se desdobra em negociações constantes e contraditórias, desafiando o ideal abstrato do estado moderno. Essa mudança de perspectiva é fundamental para entendermos as complexidades das estruturas de poder contemporâneas. Ao reconhecermos o *estado* como um conceito fluido e em constante evolução, podemos capturar de forma mais precisa a interação dinâmica entre o poder institucionalizado e as práticas sociais cotidianas.

2.2 Ênfase na linguagem dos direitos humanos

Como observou Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 5), "o contrato social é onde se funda a obrigação política moderna". Revisitar suas raízes nos permite refletir sobre a reorganização do cenário político por meio de uma linguagem dos direitos. A concepção contemporânea de direitos humanos surge como uma resposta jurídica às inúmeras violações ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial. A crença nos direitos universais desempenha um papel crucial na garantia desses valores, considerados – por um viés do discurso político ocidental – como essenciais para uma coexistência viável na sociedade contemporânea. Esse novo paradigma surge em resposta à crise da lei dos Estados Nações, questionada por eventos históricos marcantes. A exposição da violência perpetrada pelos governos totalitários ocorreu dentro do próprio arcabouço legal; ou seja, o estado em si apareceu como o perpetrador (Cavalcanti e Ferreira, 2020).

O Pós-Guerra significou a reconstrução do indivíduo como valor-fonte de direitos (Piovesan, 2014). O instrumento normativo conhecido como A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi adotado na Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948, e ofereceu um marco inicial do desenvolvimento de um projeto de internacionalização desses direitos. Esse instrumento remodela a noção de soberania absoluta dos Estados e projeta a ideia de indivíduo como sujeito de direitos que é inclusive protegido na esfera internacional. Além disso, a criação de um sistema jurisdicional internacional marcou o desenvolvimento e a afirmação cada vez mais veemente dessa ordem de direitos sobre o mundo (Cavalcanti e Ferreira, 2020).²

No entanto, ao adotarmos uma abordagem antropológica, é fundamental manter um certo nível de reserva reflexiva. Embora muitas análises sugiram que essa centralidade se deve ao fato de que esses direitos frequentemente possuem um valor mais elevado do que as vontades coletivas dos Estados de direito individuais, é notório um crescente interesse em certos setores pela construção de uma abordagem política radical que parece se distanciar da ordem secular e racional que normalmente associamos à política moderna. Isso se evidencia na adoção de princípios exclusivistas que refletem uma aversão tanto à religião quanto a determinadas orientações políticas, juntamente com uma moral que parece contradizer o avanço histórico dos direitos humanos das minorias marginalizadas. Essa dinâmica será explorada mais detalhadamente ao longo da discussão sobre os regimes de moralidade nas políticas culturais do Brasil.

Inicialmente os direitos humanos apareceram como resposta às violações que têm por base a dicotomia perversa do “eu versus o outro”, em que a diferença atuava como meio para aniquilar direitos. Assim, o sujeito da diferença em vez de ser protegido era constantemente conformado a lugares de subserviência, tidos como menores, e em algumas situações limites, como vidas descartáveis. A ideia de “igualdade” com base na não-diferenciação dos corpos tornou-se um dos pilares da proteção geral e abstrata na fórmula dos direitos humanos em sua primeira fase. Contudo, pesquisadores passaram a denunciar a régua ocidental que foi usada para

² Trata-se dos esforços empreendidos para criar um efetivo sistema jurisdicional internacional que se impusesse concretamente sobre as nações a fim de assegurar o cumprimento e o respeito à ordem internacional de direitos humanos. As experiências seminais mais significativas nesse sentido foram a criação do Tribunal de Nuremberg, a criação dos Tribunais ad hoc para a ex-Iugoslávia e para Ruanda, a criação do Tribunal Penal Internacional, e a geração dos sistemas regionais de proteção dos direitos humanos – sistemas europeu, interamericano e africano.

valorar a humanidade discursivamente direitos humanos (Nader, 1999; Arendt, 1989; Zizek, 2010; Mahamood, 2006).

As críticas tecidas por autores ocidentais e orientais à tese da universalidade dos direitos humanos revelam a marca do imperialismo ocidental, que conjuga visões antropocêntricas e eurocêntricas para a medição de índices de desenvolvimento humano. Torna-se necessária a especificação do sujeito de direito, que passa a ser visto em sua peculiaridade e particularidade. Como demonstra Flávia Piovesan (2004):

Nesta ótica, determinados sujeitos de direitos, ou determinadas violações de direitos, exigem uma resposta específica e diferenciada. Neste cenário as mulheres, as crianças, as populações afrodescendentes, os migrantes, as pessoas com deficiência, dentre outras categorias vulneráveis, devem ser vistas nas especificidades e peculiaridades de sua condição social. Ao lado do direito à igualdade, surge, também como direito fundamental, o direito à diferença. Importa o respeito à diferença e à diversidade, o que lhes assegura um tratamento especial. (PIOVESAN, 2004, p. 29-30)

Essa especificação é enquadrada dentro de uma segunda fase dos direitos humanos, que apresenta uma visão mais dialética e contra-hegemônica. Os direitos humanos passam a ser entendidos como uma forma de mediação para a construção de um projeto alternativo de sociedade que passa a se pautar por valores inclusivos, sustentáveis e plurais. Junto com esses valores emerge uma sociedade civil onde atores sociais passam a levantar bandeiras comprometidas com a transformação social. Fala-se inclusive nos direitos humanos como uma “racionalidade de resistência” (Flores, 1991) ou como uma “plataforma emancipatória” de direitos (Piovesan, 2011), entre outras inúmeras perspectivas (Cavalcanti, 2020).

É impossível desconsiderar que no tempo presente o que chamamos de *primeira fase* dos direitos humanos se mescla com o que nomeamos de *segunda fase*, uma vez que o processo de construção e reconstrução dos direitos humanos é constituído nas práticas sociais concretas. Isso se vale desde seu caráter normativo, passando pelo seu processo de positivação e afirmação como ordem jurídica vigente, até as ações de militância e a luta em defesa desse leque de direitos (Cavalcanti e Ferreira, 2020). Como provoca Saidiya Hartman (2021), nós também vivemos no tempo passado, o que significa que experienciamos um futuro criado por ele.

Desse modo, devemos ter cuidado ao afirmar que, de fato, há uma positivação dos direitos na esfera pública. Trabalhos etnográficos como “*Human rights in dispute: State violence and demands for justice in a comparative perspective*”, de Lucía Eilbaum (2021), apontam que os direitos humanos no Brasil, se comparados com o seu

significado e alcance na Argentina, têm dificuldades de expansão e consolidação devido aos confrontos e antagonismos a partir dos quais são interpretados e utilizados. As fortes disputas que atravessam as demandas por direitos humanos aqui não apenas competem por visibilidade e legitimidade, mas também pelo estatuto de humanidade dos sujeitos e grupos envolvidos.

Na linha da antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira (1991), Eilbaum destaca que, desde os anos 90 no Brasil, o discurso dos direitos humanos tem se dissociado da demanda e expansão dos direitos sociais e civis, resultando em sua rejeição pela maioria da população. A associação dos direitos humanos como privilégios para os criminosos, em contraste com os dos cidadãos modelo, foi estabelecida. No cenário atual, observa-se um processo de disputa que sugere, de maneira contraditória, que os agentes da polícia são os sujeitos desses direitos ou mesmo, em alguns casos, a sua vítima.

À medida que os direitos humanos ganham espaço na esfera pública, observamos uma transformação sutil: os problemas cotidianos agora são enquadrados como "violações de direitos", delineando um cenário onde habilidades específicas são cada vez mais aplicadas. Como apontado por Boltanski (1993), que destacou a transição dos "casos" para as "causas", e posteriormente por Adriana Vianna (2013) como uma "economia moral global", há um processo contínuo de equiparação de diferentes causas enquadrando-as às posições sociais reconhecidas, como vítima, culpado, cúmplice, criminoso ou testemunha, entre outras.

Sob uma perspectiva etnográfica, torna-se evidente que as estruturas formais, como leis, sistemas judiciais e instituições policiais, frequentemente enfrentam desafios que destacam sua insuficiência ou injustiça (Vianna, 2013). Diante desse confronto entre diversos atores e argumentações, os antropólogos têm se dedicado a evidenciar dissidências, dilemas éticos e estratégias para validar posições perante a lei, o sistema policial ou uma esfera pública muitas vezes negligente. Em outras palavras, são percebidas assimetrias entre os atores e os discursos, além de trajetórias e esforços individuais e coletivos diante das estruturas legais, das delegacias ou de um ambiente público considerado negligente. Transitando por campos que os próprios atores classificam como "políticos", "judiciais", "administrativos" ou de "políticas públicas". Nesse contexto, como destaca Adriana Vianna (2013), a linguagem dos direitos facilita

a compreensão das dimensões morais, fornecendo espaço para a elaboração de contra-narrativas e para a emergência de novos sujeitos na esfera pública.

O paradoxo dessa assimetria consiste em que os sentidos dos usos dessa linguagem não abalam a estabilidade do que chamamos de “Direito” ou, mais amplamente, do “Estado”. Como mostra o dossiê *“Fazer e o desfazer dos direitos: experiências etnográficas sobre política, administração e moralidades”* (2013), às ações dos sujeitos – ou as ações que os produzem como sujeitos – extraem sua força política e moral por meio da crença compartilhada na legitimidade desses mesmos entes. Isso é o que Mitchell (2006) chamou de “efeito de Estado”, para se referir à eficácia dessa imaginação como substância dotada de coerência e unidade que conforma uma poderosa abstração em um aparato eficiente. Kant de Lima e Baptista (2014) destacam a importância da antropologia para as pesquisas jurídicas, tendo em vista que há, no Direito, uma limitação entre as soluções definitivas que este oferece e os problemas dinâmicos e cotidianos enfrentados pela população. Os autores buscam enfatizar a importância das pesquisas empíricas para a compreensão do Direito e de suas instituições; verificando que o saber/fazer antropológico pressupõe a relativização de verdades estabilizadas, enquanto o saber/fazer jurídico através delas se reproduz.

Ao promover uma análise do cotidiano, a investigação antropológica é um instrumento de investigação de sentidos, de autorreflexão e de aprimoramento do Judiciário, posto em descrédito pela sua incapacidade em estabelecer diálogos com os cidadãos. De acordo com Kant de Lima (2014):

Ao contrário da construção dogmática do Direito, o estudo das práticas judiciárias, realizado a partir de pesquisas etnográficas de caráter antropológico, permite uma interlocução com o campo empírico, que incorpora à produção do saber jurídico os significados que os operadores do campo atribuem à Lei e às normas, possibilitando uma percepção não apenas mais completa, como também mais democrática dos fenômenos e dos institutos jurídicos (LIMA, 2014, p.5).

As reflexões apresentadas por Das e Deborah Poole [2008(2004)], assim como as propostas de Kant de Lima (2014) e Adriana Vianna (2013), trazem luz a este estudo, o qual investiga as percepções do estado durante a pandemia de Covid-19 entre os profissionais da cultura. Este contexto envolve a implementação de políticas públicas em resposta a uma lei de caráter emergencial. Seguindo a linha de Falk-Moore (2011), que postula que as pesquisas sobre temas como estado, direitos humanos e

políticas culturais constituem, por si só, uma forma de engajamento social no que diz respeito ao impacto político inerente à pesquisa antropológica.

CAPÍTULO III: O Direito à cultura no Brasil

3.2 O tratamento da cultura como direito no Brasil

Quando falamos em “direito à cultura”, se analisarmos a questão pelo prisma da Ciência do Direito, o problema esbarra no entendimento de que uma norma para ser jurídica deve ter a possibilidade de ser descumprida, pois se inexistir essa possibilidade não há sentido em ela ser criada. É exatamente o caso da cultura na perspectiva *geertziana*, na qual estamos todos inseridos, e não há alguém capaz de sair dela. Como argumenta Geertz (1973) tudo o que for feito em decorrência de sua ação é também cultural. Nessa concepção, a cultura é o entrecruzamento das significações passadas e as que estão por vir, ela está sempre sendo interpelada pela criação humana. Por ser “pública” (Geertz; 1973) e com infinitas possibilidades, nunca ou quase nunca vamos encerrar a interpretação cultural de um grupo social, considerá-la finita ou completa.

Na esfera pública presenciamos a ampliação do conceito de cultura que ultrapassa a discussão de cunho antropológico e a própria academia. Ainda, a depender da gestão em exercício verificamos usos da cultura que evocam diferentes usos do termo. Junto a isto, a questão dos direitos culturais no Brasil aborda uma gama diversificada de temas e desafios. Inicialmente, destaca-se a complexidade da própria definição de cultura, que vai além de uma abordagem antropológica para se tornar um elemento intrínseco e interpelado pela criação humana. A cultura é descrita como pública, infinitamente interpretativa, e as diferentes gestões políticas podem influenciar significativamente as interpretações culturais, como evidenciado pelo caso da Secretaria Especial de Cultura (2018-2022) e suas controvérsias sobre cultura e religião.

A exemplo, a Secretaria Especial de Cultura (2018-2022) que é um lugar de disputas e controvérsias sobre cultura e religião. Em uma live sobre a Lei Rouanet para artistas cristãos³, o ex-secretário especial de cultura Mário Frias criticou cantores de funk e afirmou que o Estado não teria obrigação de “*bancar marmanjo*”, ao referir-se à

³ Cf. matéria de João Perassolo, em 07 de maio de 2021, publicada na [Folha de São Paulo](#).

captação de recursos por artistas via Lei Rouanet. Além disso, como demonstra Livia Reis e Rodrigo Toniol (2021), Mário Frias, apresentou ao público quais tipos de arte considerava legítimos ou não, a música gospel era uma delas, o funk, não.

Em outros registros, a noção de cultura contempla a diversidade mais próxima da perspectiva elaborada por Roy Wagner (2010), que traz o *insight* de que a cultura não é dada, mas sempre representa o produto de um processo inventivo. Um exemplo disso na história recente do Brasil foi o discurso proferido por Gilberto Gil, em sua posse como Ministro da Cultura, no ano de 2003:

*“Não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que **formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura**. No sentido de que **toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo**, num determinado momento de sua existência. No sentido de que **toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo**. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. **Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico**, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque **a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção**, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta.”* (Discurso de posse do Ministro Gilberto Gil, 02 de janeiro de 2003; grifo nosso).

No artigo intitulado "Um Ministério com Cultura: Gilberto Gil e os Exercícios de Antropologia Aplicada" (2021), escrito por Adriana Donato e Jean Segata, os autores mergulham no período em que Gilberto Gil ocupou o cargo de Ministro da Cultura, de 2003 a 2008. Nesse contexto, os autores sustentam a tese de que o ministro percebeu uma oportunidade estratégica para expandir a compreensão do conceito de cultura, com a meta de instigar reflexões profundas sobre o seu papel no despertar da consciência e na promoção de mudanças revolucionárias neste campo. Sua busca estava direcionada a uma transformação profunda, visando uma compreensão mais

abrangente do conceito de cultura e como ele poderia ser usado como uma ferramenta fundamental para a transformação social (Almeida et al., 2013: 413-414).

A agenda promovida pelo ministério enfocava a diversidade cultural como um conceito capaz de revitalizar uma imagem antiquada que tinha influência durante o período de um Estado autoritário. Isso estava em conformidade com a Convenção da UNESCO sobre a diversidade cultural, que autorizava os países a considerarem-na como um valor de desenvolvimento e um recurso, indo além do simples Produto Interno Bruto (PIB) (Almeida et al., 2013: 413-414).

Donato e Segata (2021) discorrem acerca dos primeiros discursos de Gilberto Gil, que colocava ênfase sobre a importância de considerar a dimensão econômica ao abordar questões culturais. Ele argumentava que era impossível promover atividades culturais sem recursos financeiros, o que resultou em manchetes como *"Gil pede dinheiro"*, *"1% do orçamento para a cultura"* e *"Gil chora por recursos"* em alguns veículos de mídia. Entretanto, Gil via esses recursos como um primeiro passo fundamental para transformar a cultura em um ativo e promover o desenvolvimento sustentável. Ele acreditava que o desenvolvimento sustentável deveria abranger diversas dimensões da vida social, cultural, ambiental, econômica e espacial no território brasileiro.

Segundo Gil, o papel do Ministério da Cultura era formular e implementar políticas públicas que oferecessem condições adequadas para a expressão artística e cultural de forma digna e democrática. Seu objetivo era aproximar o Ministério da Cultura da vida cotidiana das pessoas, tornando-o *"a casa de todos aqueles que pensam e contribuem para o Brasil"* (Almeida et al., 2013, p. 262). Os autores Donato e Segata (2021, p. 57) exploram uma questão fundamental no campo da antropologia: *"No que implicaria a ampliação do conceito de cultura na formulação das políticas públicas e qual a importância dessa nova ideia?"*

Eles destacam que um conjunto de experiências, práticas, tradições e conhecimentos populares e étnicos, historicamente defendidos pela antropologia, começou a influenciar uma concepção expandida e inclusiva de cultura na esfera pública. De modo a apresentar algumas diretrizes e políticas que surgiram durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, no âmbito do que o próprio chamou de *"exercícios de antropologia aplicada"* como uma forma de "olhar para nós" e "expandir a consciência de quem somos" (Donato e Segata, 2021, p. 14). Isso significa que a

mobilização de uma *antropologia aplicada* ajudou a compreender as diferentes culturas presentes no território brasileiro e a valorizar suas manifestações simbólicas e materiais.

Essa ideia serviu de ferramenta para conectar cultura e cidadania. Em meio às complexidades do cenário sociopolítico brasileiro, a intrincada relação entre cultura e cidadania emerge como um tema de inegável relevância. Tendo em vista que, no Brasil, apesar de sua riqueza em diversidade cultural e recursos naturais, a desigualdade em qualidade de vida e cidadania é uma realidade latente. Essas disparidades são claramente visíveis em várias esferas. Primeiramente, o país enfrenta uma das maiores desigualdades de renda do mundo, com uma elite desfrutando de privilégios enquanto grande parte da população luta para ter o que comer. De acordo com o Relatório de Desenvolvimento Humano 2020 das Nações Unidas, intitulado *"A Próxima Fronteira: Desenvolvimento Humano e o Antropoceno"*, o coeficiente de Gini do Brasil, que mede a desigualdade de renda, estava em torno de 53,9 em 2019. Essa pontuação coloca o Brasil entre os países mais desiguais do mundo em termos de distribuição de renda. Além disso, relatórios de organizações como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) têm destacado consistentemente a extensão da desigualdade de renda no país ao longo dos anos. Isso inclui disparidades significativas entre a renda dos mais ricos e a dos mais pobres.

Somamos a isso, o acesso desigual à educação, saúde e segurança com lacunas significativas entre diferentes regiões e grupos socioeconômicos. Essas desigualdades também se manifestam em termos de moradia, urbanização e discriminação de gênero e etnia, afetando negativamente a qualidade de vida e a participação cidadã. Abordar essas questões é imperativo para construir um Brasil inclusivo, onde todos os cidadãos possam desfrutar de uma vida digna e participar plenamente da vida cultural e cívica do país.

Nesse contexto, Donato e Segata (2021) destacam a eloquência de Gil em reformular nossas políticas culturais, abraçando um espectro diversificado de expressões culturais que incluem desde as culturas populares até as vertentes afro-brasileiras, indígenas, femininas, LGBT (na época sigla vigente), periféricas e aquelas nascidas das novas tecnologias (Donato e Segata, 2021; Reis, 2020).

É fundamental ressaltar que durante a gestão de Gil, o acesso à cultura foi colocado como um dos pilares basilares da cidadania. A dimensão antropológica da

cultura, ao ser integrada nesse cenário, não apenas enriquece o nosso panorama cultural, mas também potencializa a capacidade das pessoas de moldar o mundo que as cerca, melhorar sua qualidade de vida e fortalecer seu engajamento cívico. Neste contexto, a cultura se revela não apenas como uma expressão artística e simbólica, mas como um instrumento-chave para a construção de uma cidadania integrada à vida cultural.

Isso corrobora com o argumento que dependendo da administração em curso, observamos que diferentes interpretações do conceito de cultura podem surgir e endossar a feitura das políticas públicas a partir da consolidação de uma “imaginação-política” (Grunvald, 2021). Assim sendo, ressalto que neste trabalho a menção dessa terminologia que, em que pese tem bastante reverberação nas políticas culturais (vide Secretária Especial da Cultura ou nos movimentos de trabalhadores do audiovisual, por exemplo), estará associada aos sentidos êmicos encontrados no campo e não em termos acadêmicos, isto é, no modo como são apropriados por diferentes atores sociais.

Como destaca Vitáli Silva (2017) várias entidades, incluindo agências internacionais, órgãos governamentais, movimentos sociais, e grupos étnicos e artísticos, fazem uso e recorrem a diferentes interpretações do conceito de “cultura” para uma ampla variedade de propósitos. Isso inclui sua aplicação em políticas públicas, seja como uma ferramenta para estimular o desenvolvimento econômico, promover a diversidade e a coesão social, gerenciar riscos sociais em uma era marcada pelo neoliberalismo ou como um instrumento crucial em disputas políticas no processo de politização da cultura.

Por conseguinte, como argumenta Humberto Cunha Filho (2021), a única possibilidade de efeito do Direito sobre a cultura é a que decorre de recortes específicos nesse gigantesco universo, proibindo alguns comportamentos, reafirmando outros, seja por permissão ou até mesmo por obrigação. Isso que chamamos de “recortes” são precisamente os direitos culturais.

Tendo como horizonte gravitacional que no Brasil, a promulgação da Constituição Federal em 1988 incluiu os direitos culturais no estatuto legal, sendo estes incluídos no rol da “linguagem de direitos” e glosados no idioma jurídico-administrativo como direitos fundamentais. Entretanto, muito antes de ser inserido como um direito fundamental, a pasta da cultura já era incorporada como um tema a ser governado, de

autoridade do Ministério da Educação, que de 1953 a 1985⁴ chamava-se Ministério da Educação e Cultura (MEC). O MinC era responsável pelas letras, cinema, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional e pelo patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural do Brasil.

3.2 Preponderância do estado no investimento em cultura no Brasil

Para podermos pisar nesse campo teórico do “estado” e da “cultura”, é necessário, antes, desmantelarmos a crença de tomar o estado dentro de uma linhagem clássica do conhecimento em que o termo é acionado em sua forma coesa e hegemônica para dar conta das experiências de um Norte Global. De maneira propositiva, é no movimento de olhar para essas ficções universalistas que podemos nos posicionar para o entendimento deste, enfocando não o que o estado é, mas o que o estado faz. Para isso, farei o exercício reflexivo de retomar alguns momentos históricos de aproximação entre estado e cultura. Assim, será possível compreender as diferentes abordagens e perspectivas que moldaram as políticas culturais em diversos contextos e como essas políticas têm sido alteradas ao longo do tempo.

Na década de 1960, assistimos a uma transformação significativa na maneira como a dimensão cultural passou a ser percebida em relação à busca pela independência econômica. Foi neste período que a cultura conquistou o status de direito, um marco que teve sua origem na proclamação da Unesco, que a reconheceu como um direito humano. Essa consagração da cultura como um direito baseou-se em uma perspectiva humanista que a considerava como um atributo distintivo da humanidade (Dias, 2021).

A Unesco, ao longo do tempo, desempenhou um papel fundamental na promoção de debates e encontros destinados a analisar a evolução do conceito de direitos culturais desde a proclamação da Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948. Um exemplo notável desse compromisso foi a reunião realizada em Paris em 1968, intitulada *"Cultural rights as human rights"*, que marcou um passo crucial na

⁴ Somente em 1985, o Ministério da Cultura (MinC) foi criado pelo decreto nº 91.144 do presidente José Sarney.

afirmação e defesa dos direitos culturais como componentes essenciais dos direitos humanos.

Seguindo essa trajetória de debates, a Constituição Federal de 1988 reconheceu a cultura como um direito fundamental e indispensável para o progresso do país, enquanto três anos antes, o Brasil estabeleceu o Ministério da Cultura (MinC). O estado caminhava para garantir o pleno exercício dos direitos culturais, o que inclui o acesso às fontes da cultura nacional e o fomento à valorização e disseminação das expressões culturais.

É crucial ressaltar que a cultura aparece como um direito universal, destinado a todos os cidadãos, independentemente de sua origem ou condição socioeconômica e no entendimento de que a cultura desempenha um papel fundamental na construção da identidade e diversidade cultural de um povo, bem como na promoção da cidadania e participação social. Esse processo, que vai desde o reconhecimento internacional até a incorporação na Constituição, nos dá pistas acerca da importância cada vez maior atribuída à cultura como um direito humano e um elemento essencial do chamado “desenvolvimento” nacional.

Fundamentalmente se fazia necessário a promoção de políticas públicas para garantir o acesso à cultura, estimular a produção cultural e valorizar e disseminar as manifestações culturais, contribuindo para o desenvolvimento social, econômico e cultural do país. Ao fazer isso, seria possível fortalecer a diversidade cultural brasileira. A Constituição do Brasil de 1988 define:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

No Brasil, um grande marco da institucionalização das políticas culturais é a criação do Ministério da Cultura, em 1985. Como argumenta o antropólogo Caio Gonçalves Dias (2021) é a partir deste acontecimento que uma série de mecanismos como rotinas administrativas, marcos legais, *marketing* cultural e conhecimento em moldes científicos uniu agências e agentes socialmente legitimados para o tratamento das políticas culturais. Nesse sentido, um fator decisivo para a criação do MinC foi o

aspecto discursivo nesse período que começava a enquadrar a cultura como um direito.

Este é um ponto crucial, pois o que Dias (2021) coloca em xeque é que não é a partir da criação do MinC que passa a se compreender a cultura como direito, mas porque a cultura passou a ser vista como direito que o Ministério da Cultura foi criado naquele momento.⁵ E o mesmo argumento é válido para pensarmos na dissolução do MinC durante o governo de Jair Messias Bolsonaro, tema que abordarei no próximo capítulo.

No livro "A Cultura que se Planeja" (2021), Dias destaca que a criação do Ministério da Cultura (MinC) desempenhou um papel central no processo de consolidação da democracia no Brasil. Ele argumenta que a concepção da cultura como um direito nacional desempenhou um papel fundamental ao legitimar a intervenção do estado para atender às necessidades culturais da população. Essa análise se torna fundamental para estabelecer distinções significativas em relação aos governos anteriores, como o de Getúlio Vargas, como será discutido a seguir.

Se nos remetermos brevemente à Era Vargas e suas políticas culturais voltadas para o cinema, torna-se evidente o compromisso do então presidente com o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Nesse contexto, promoveu-se a criação de órgãos destinados a incentivar e salvaguardar o cinema brasileiro com objetivo evidente de aproveitar o cinema como uma ferramenta tanto pedagógica quanto de propaganda durante o Estado Novo (1937-1945). Ainda que com um propósito nacionalista bem definido, a concretização desse horizonte foi resultado da articulação da incipiente "classe cinematográfica nacional", que desde a fundação do periódico Cinearte, em 1926, já pleiteava a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais nos cinemas, inspirados pelo modelo alemão de gestão do audiovisual, que regulamentava por decreto a exibição de um número específico de filmes nacionais, incluindo dramas de salão e faroestes, ao longo do ano (Cinearte, 48, 26/01/1927, p. 04).

Havia, portanto, uma coalizão de interesses em torno da formação de um mercado cinematográfico brasileiro. De um lado, o governo queria incorporar o cinema ao projeto governista de industrialização e de outro a classe cinematográfica queria

⁵ Para uma discussão aprofundada sobre a criação do Ministério da Cultura e suas problematizações, sugiro a leitura do primeiro capítulo do livro *A Cultura Que Se Planeja*, de Caio Gonçalves Dias, lançado no ano de 2021, pela editora Mórula Editorial.

efetivamente uma nova legislação sobre o domínio da cultura no Brasil. Tal contexto é demonstrado nos seguintes trechos, são eles respectivamente uma passagem do Cinearte de 1927 (p. 3):

O que se faz necessário de uma vez para todos, é que o governo tome a si à tarefa de fazer uma nova lei de protecção à propriedade artística (...) Incentivar uma indústria rendosa para o país, propugnador do seu progresso, em todos os ramos de sua atividade, nada mais é que uma obrigação forçada daqueles que recebem o encargo de administrá-lo. Entretanto, infelizmente, o auxílio do feito sentir governo até agora só se tem "cavações", na série colossal de grossas em que o mil réis tem sido esbanjado aos milhões» para gáudio de toda uma família numerosa de cavadores, com "parentescos" por todos os Ministérios e Repartições Públicas. Isto não pode e nem deve continuar. Precisamos reagir e cerrar fileiras ao lado da verdadeira indústria e honestidade. (Cinearte, 48, 26/01/1927, p. 03 e 04).

E um discurso proferido por Getúlio Vargas em 1932:

"[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...]. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola" (VARGAS, s.d.: 187-188).

Nesses dois casos, a própria concepção de "cultura" estava sendo disputada por diferentes setores da sociedade brasileira (Albuquerque jr, 2007; Rubim, 2007). Neste horizonte teórico-conceitual, falar em políticas culturais implicava em reivindicar os próprios sentidos institucionais do que era considerado cultura.

O nascimento das políticas culturais no Brasil está situado no tempo colonial, caracterizado pela política da monarquia portuguesa de negar o reconhecimento cultural indígena e africano (Rubim, 2007). O início da preocupação do estado com a questão cultural é datado do século XIX, quando, sob influência da ideologia positivista, o Brasil tinha que se apresentar como um país "civilizado" (Barbalho, 2009). Nessa perspectiva, possuir uma cultura "era ter o espírito cultivado, era ser culto, era possuir uma formação escolar, era ser letrado e se dedicar a atividades do espírito" (Albuquerque jr, 2007, p. 62). Em outras palavras, só possuíam cultura, basicamente, os setores ricos da sociedade brasileira, a grande parte da população eram pessoas "sem cultura", "sem emprego" e "sem direitos políticos" (Barbalho, 2009).

Já no plano simbólico, o Estado Novo, defendia a construção de uma racionalidade pautada no mito harmônico das três raças, que se manifestava através dos costumes e das tradições regionais, tentando assim criar uma identidade ao nacional, ideário este que vai de encontro com ideologias defendidas por alguns grupos intelectuais desde os anos 20, que afinados com essas ideias acabam adentrando a burocracia estatal (Assis, 2014).

Tanto o discurso getulista quanto os escritos da classe cinematográfica aproximam cinema e progresso. Com efeito, esse período foi marcado por processos e conflitos na formação da burocracia estatal e na instituição de medidas legislativas que visavam regulamentar o mercado cultural. Paula Assis (2014) argumenta que as relações travadas entre o governo getulista com certos segmentos sociais resultam na transformação de uma elite cultural em uma elite política, que aliada ao estado trabalha na consolidação de certas ideologias que contribuem para a sustentação do regime político.

Agora, voltemos para o contexto da criação do MinC, em 1985, um cenário onde o nacionalismo assumiu uma abordagem cada vez mais alinhada ao liberalismo. Conseqüentemente, a cultura passou a ser percebida como algo que merecia atenção e cuidado por parte do Estado, desempenhando um papel fundamental na construção de uma nação que, agora, se pretendia democrática.

Com os direitos culturais reconhecidos na constituição brasileira, os poderes públicos passam a ser responsáveis por criar políticas públicas direcionadas para a efetivação desses direitos. Nessa leva, muitos trabalhadores da cultura vieram a se tornar sujeitos de direitos e objeto de políticas públicas, desde que, em contrapartida, devolvam valor cultural, de acordo com os próprios critérios presentes na constituição, para a população brasileira.

De acordo com Donato e Segata (2021), um dos desafios enfrentados pelo Estado foi e continua sendo, a promoção da cultura popular e afro-brasileira aliado à falta de dispositivos adequados para incorporar novos ativistas culturais. Algo que somente a ampliação do conceito de cultura e a promoção da diversidade cultural pode permitir que novos agentes e comunidades sejam atendidos pelo estado.

Além disso, a obtenção de recursos financeiros para a implementação de políticas culturais é outro desafio enfrentado pelo estado. Para que o Ministério da Cultura possa atuar em seu papel estratégico de promotor de desenvolvimento cultural,

é necessário garantir a inclusão cultural e pluralidade dos seus fazeres, o acesso universal, a criação e a produção dos bens e serviços culturais. Portanto, a falta de recursos financeiros pode limitar a capacidade do Estado de promover a cultura popular e afro-brasileira de forma efetiva (Donato e Segata, 2021).

Seguindo esses rastros da formação dos direitos culturais, recuperamos a parte da perspectiva que concentra que o estado não é algo que está dado em um sistema que envolve leis, editais, políticas e agentes públicos, nem corresponde a uma ideia que pode ser subsumida a priori em gestões governamentais. Ao contrário, como enfatiza Silvia Aguião (2018), é por meio de uma análise minuciosa das práticas e enunciações que a pesquisa sobre o estado pode ser destrinchada.

À luz do cenário catastrófico da gestão da pandemia e do governo Bolsonaro, algo que nomeei como sendo “uma crise dentro da crise”, podemos fazer novas perguntas: Como essa promoção de direitos culturais têm se incidido na vida de trabalhadores da cultura no Brasil?

Seguindo os trabalhadores da cultura, que atravessam as políticas públicas, busca-se refletir sobre os diferentes lugares onde vários “acontecimentos” (Ingold, 2012) se entrelaçam, produzindo um tensionamento que lança luz sobre formas que são pensados sob a alcunha das políticas culturais. Podemos chamar de “acontecimentos” o conjunto de saberes-fazeres mobilizados para que um projeto cultural aconteça, isso envolve termos que devem ser entendidos para além de uma gramática de direitos, mas que condensam aspectos de uma “micropolítica dos afetos”, como veremos mais adiante.

Embora nem toda expressão artística e cultural se posicione como um ato de resistência, é inegável que as práticas artísticas e seus criadores têm demonstrado um profundo engajamento na luta contra o ressurgimento do neoconservadorismo que tem marcado as últimas décadas. A relação entre o Estado e a cultura se tornou um campo de batalha, onde diferentes entidades buscam inserir suas demandas e perspectivas. Nesse contexto, as políticas públicas se tornam palco de intensas negociações e conflitos entre grupos diversos.

Esse movimento ganhou destaque durante a gestão de Jair Messias Bolsonaro, evidenciando de forma contundente como as dinâmicas de poder são percebidas no cotidiano das pessoas, especialmente daquelas em situação de vulnerabilidade social, como foi o caso da maioria dos trabalhadores da cultura com os quais tive contato. A

politização da cultura e a mobilização dos movimentos sociais têm desempenhado um papel fundamental na defesa dos valores democráticos e na resistência contra retrocessos políticos e culturais, como veremos a seguir.

CAPÍTULO IV: Governo de Jair Bolsonaro

4.1 O governo de Bolsonaro e as políticas culturais

Durante o governo de Michel Temer, entre 2016 e 2018, houve uma série de tentativas de extinguir o Ministério da Cultura, o que gerou forte reação de trabalhadores, órgãos e instituições culturais em todo o país. A mobilização desses grupos culminou na ocupação das sedes do Ministério, impedindo a concretização do projeto de extinção (Barbalho, 2017; 2018).

Desde o início de sua gestão, em janeiro de 2020, observou-se um engajamento contínuo que pode ser descrito como um processo de reconfiguração — ou, mais precisamente, desmontagem — do setor cultural. A primeira medida nesse contexto foi a extinção do Ministério da Cultura, transformando-o em uma secretaria especial sob a alçada do Ministério da Cidadania e, posteriormente, em novembro de 2019, vinculando-o ao Ministério do Turismo. Mesmo que haja certo sentido no argumento de que a redução de ministério a uma secretaria informa a lógica dos fazeres culturais como subárea indigna de investimento público (Rubim, 2021), talvez a insistência indique algo mais.

Durante o período em que estive acompanhando de perto os eventos e ações da Secretaria da Cultura, algo que se destacou de forma inegável foi a notável falta de continuidade na liderança desta pasta. Em um intervalo de pouco mais de um ano, a secretaria especial teve à sua frente seis diferentes representantes: Henrique Pires, Ricardo Braga, Roberto Alvim, Regina Duarte, Mário Frias e Hélio Ferraz. Vale destacar que houve também um período interino em maio de 2021, quando a Secretaria foi temporariamente liderada por André Porciúncula, após o afastamento de Mário Frias do cargo. Em um curto espaço de tempo, a gestão da cultura pelo estado revelou-se marcada por uma notável turbulência, apresentando uma considerável rotatividade de lideranças nesta esfera governamental. Durante o curso de seus mandatos, presenciamos o surgimento e declínio de diversos nomes que ocuparam a posição de Secretário Especial da Cultura, tornando evidente a instabilidade neste setor.

Nesse período de descontinuidade ocorreram diversas controvérsias envolvendo secretários da cultura, as quais se destacaram devido às suas declarações e posturas controversas relacionadas a questões sensíveis como diversidade, direitos

humanos e preservação do patrimônio cultural. Estas polêmicas demonstraram a falta de preparo e sensibilidade desses secretários ao lidar com assuntos culturais, além de reforçarem a percepção de uma desvalorização da diversidade e da liberdade de expressão por parte do governo.

Um dos episódios mais marcantes envolvendo as nomeações para a Secretaria da Cultura ocorreu com Roberto Alvim, que ocupava o cargo de secretário especial da Cultura em janeiro de 2020. Durante um vídeo institucional, Alvim proferiu frases que eram notavelmente semelhantes às pronunciadas por Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Adolf Hitler, fazendo uma referência explícita ao nazismo. Esse discurso provocou uma ampla indignação e repúdio por parte dos movimentos sociais, culminando em sua demissão do cargo.

De todas as polêmicas relacionadas a essas nomeações, a gestão de Roberto Alvim foi, sem dúvida, a que mais mobilizou a opinião pública e os setores organizados da sociedade civil. Em um vídeo publicado em 16 de janeiro de 2020 nas redes sociais da então Secretaria Especial de Cultura, Alvim reproduziu esteticamente e narrativamente um pronunciamento feito pelo ministro da propaganda do regime nazista, dirigido a diretores de teatro em 8 de maio de 1933. A semelhança entre os discursos era inegável. Alvim afirmou: *"A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa [...] ou então não será nada."* Além disso, a produção do vídeo incluiu elementos visuais, como a trilha sonora de Richard Wagner, um compositor alemão antissemita elogiado por Hitler, bem como um cenário e enquadramento cuidadosamente planejados.

O caso foi amplamente divulgado pela mídia e nas redes sociais, destacando uma orientação ideológica que se tornava cada vez mais evidente no governo brasileiro, apesar de algumas afirmações em contrário. Mesmo diante da polêmica e de uma enxurrada de críticas, Alvim argumentou que se tratava apenas de uma "coincidência retórica" e que nunca citaria Joseph Goebbels, mas isso não foi suficiente para mantê-lo no comando da pasta.

Após a saída de Alvim, Mario Frias assumiu a posição de secretário especial da Cultura, sendo alvo de críticas devido à sua falta de experiência e conhecimento no campo cultural. Além disso, suas medidas controversas também foram motivo de preocupação. Dentre elas, destaca-se a extinção do Comitê Gestor do Fundo Setorial do

Audiovisual, o que gerou apreensões quanto ao financiamento de produções cinematográficas e audiovisuais no país.

Antes, Regina Duarte foi nomeada secretária especial da Cultura, tendo uma passagem marcada por declarações polêmicas e conflitos internos. Em uma entrevista, Duarte minimizou a ditadura militar brasileira, provocando indignação e protestos por parte de associações de artistas. Sua falta de diálogo com setores culturais e a ausência de propostas concretas para o desenvolvimento do setor também foram alvo de críticas.

Essas ações envolvendo secretários da cultura no governo Bolsonaro tiveram um impacto negativo nas políticas públicas destinadas à cultura. Embora, também, suscitaram debates importantes sobre a gestão cultural, bem como sobre a importância de respeitar os direitos humanos e preservar o patrimônio histórico e artístico. Nesse sentido, as controvérsias revelaram as tensões presentes na relação entre o poder político e o campo cultural, além de evidenciarem a necessidade de um diálogo mais amplo na formulação de políticas culturais.

Essa alternância de nomes tornou visível a fragilidade institucional da secretaria e sinalizava uma falha na condução e efetivação das políticas culturais. Só posteriormente conversando com trabalhadores da cultura no Rio Grande do Sul, entendi que essa instabilidade política afetava diretamente a efetividade do setor artístico e cultural do país, em múltiplos termos: insegurança financeira, instabilidade emocional, efetivação de projetos culturais e geração de renda.

Acompanhando trabalhadores da cultura durante o governo Bolsonaro foi possível averiguar padrões de falas como *“eles não nos representam”* que se sucedem e demonstram que esses secretários tinham pouca representatividade e legitimidade junto ao setor artístico e cultural do país. Também, fica evidente que a alternância de nomes desencadeia em uma preocupação para a continuidade de políticas culturais que necessitam de prosseguimento para sua efetivação (Rubim, 2021).

Nestes anos, observamos o Ministério da Cultura ser extinto na esteira da diminuição mais ampla de agências de fomento, incentivos, editais e investimentos na área de produção cultural. Em nome da *“moral e dos bons costumes”* — e afinado com *“um discurso criminalizador do fazer cultural”* (Calabre, 2020) encampado por parte do governo e seus seguidores — foram instituídos processos de censura de exposições, reformulação da lei Rouanet, suspensão de contratos da Ancine,

paralisação de repasses para instituições e projetos, retirada de patrocínios de empresas públicas para o setor cultural, entre outras tentativas de desmonte. Para Albino Rubim (2021, p.3) o governo de então elegeu “a cultura como inimiga em conjunto com a educação, as ciências, as artes, as universidades públicas e os temas relativos às chamadas minorias”, asfixiando social e financeiramente os grupos relacionados a esses setores.

A letargia das ações governamentais nestas áreas indicaria, em uma primeira mirada, que não são “áreas estratégicas” no plano de governo. Mas, diversamente, do nosso ponto de vista, o empenho sistemático na inação parece indicar sua importância tanto mais forte quanto invertida. É porque áreas como a educação e a cultura são, potencialmente, campos e práticas libertadoras, para lembrar as reflexões de Paulo Freire (1986), é que não foram áreas negligenciadas como acessórias. Com isso, queremos dizer que o campo cultural e artístico, longe de estar fora do escopo de articulações deste governo, foi deliberada e intensamente focado por este (des)governo, ainda que às avessas, em forte desígnio destrutivo.

A arte e cultura são entronadas como um alvo bastante privilegiado de disputa social e política, já que são basilares na construção de valores que, em sua potência de articulação, promovem a articulação afetiva de um *ethos* particular que, como tão bem analisou Bateson (2006[1958]) em outro contexto, não está apartado de um plano mais ideológico-cognitivo. Tanto melhor que um campo fundamental de construção dos “discursos de ódio”⁶ que caracterizaram um conjunto de ações políticas e morais estratégicas seja também mais uma das áreas negligenciadas pelas políticas públicas que nos deixaram órfãs de estado no momento de maior corrupção endêmica que vimos nos últimos anos. O dinheiro, ao fim e cabo, já estava direcionado a alguns bolsos de ternos caros às expensas das mesas de milhares de famílias brasileiras.

4.2 Encontrando pistas no campo: a noção de marxismo cultural

Como dito anteriormente, notei que a cultura foi eleita como um alvo e o governo e seus seguidores se engajaram em combater aquilo que eles nomearam de “marxismo cultural”, muito acionado por movimentos de direita conservadora no

⁶ Para uma discussão dos efeitos performativos deste tipo de narrativa, cf. (Butler, 2021[1997]).

Brasil, sobretudo em grupos e páginas no *Facebook* e em canais no *Youtube*. Inicialmente, o conceito de "marxismo cultural" me parecia destituído de significado substancial. Num exercício de pretensão acadêmica, parecia-me improvável considerar seriamente uma perspectiva tão desvinculada das raízes gramscianas. À distância, eu julgava que sua utilização se restringia a um campo controverso, frequentemente empregado de forma pejorativa por grupos políticos conservadores ou de extrema direita, com o intuito de deslegitimar teorias e movimentos sociais com os quais discordavam.

Após observar não apenas representantes do governo mencionando vagamente, mas abordando explicitamente essa perspectiva, decidi conferir-lhe uma consideração mais substancial. Durante minha pesquisa etnográfica sobre o cenário cultural no Brasil, pude constatar que esses representantes governamentais e seus seguidores reconhecem o marxismo cultural como uma corrente que permeia tudo aquilo que eles categorizam como parte da "esquerda brasileira", considerando-a como um campo aparentemente coeso. O marxismo cultural é frequentemente empregado para formular críticas à perspectiva adotada pelo espectro progressista desde o fim da ditadura militar, que envolve a renúncia à busca pelo poder através de meios armados, optando, em vez disso, pela estratégia política de competir no âmbito da cultura e das instituições (Castro, 2021).

Recuperei uma postagem feita no Twitter, em maio de 2019, onde o então deputado federal Eduardo Bolsonaro escreveu: "vivemos numa guerra cultural e isto é a raiz de todos os problemas. Negar isso é negar a realidade ou demonstrar total ignorância sobre o cenário em que vivemos". E seguiu, "se quiser abrir seus olhos siga, veja os vídeos e leia Olavo de Carvalho @opropriolavo". A menção ao escritor Olavo de Carvalho não era aleatória. Posteriormente entendi que Olavo foi o maior responsável por apresentar o termo marxismo cultural ao público brasileiro, conforme apontado por trabalhos de Silva, Sugamoto e Araujo (2021).

Olavo de Carvalho (1947-2022) foi um filósofo e escritor brasileiro que exerceu e tem exercido grande influência no campo conservador. Ele é conhecido por suas opiniões polêmicas e críticas à esquerda e ao progressismo, e suas ideias têm sido difundidas principalmente através de suas obras literárias e de suas aulas e palestras na internet. No texto "Olavo de Carvalho e a onda conservadora contemporânea", Eduardo Barros Mariutti (2020) explora a aderência das ideias de Olavo de Carvalho

em um expressivo setor do campo conservador e analisa como isso se refletiu na administração pública federal.

A aderência às ideias de Olavo de Carvalho aparece na administração pública federal através da ampla participação de um expressivo setor do campo conservador no alto escalão do governo, principalmente por estímulo dos filhos do presidente. Olavo de Carvalho exerceu influência no governo Bolsonaro, conseguindo estimular e dar alguma direção à dimensão da revolta conservadora. Essas ideias isoladas da realidade, mas munidas de ideais abstratos, acreditam que possuem a solução para todas as tensões da esfera social. Logo, esses conservadores, de acordo com o seu próprio julgamento, são os únicos que possuem sabedoria para conduzir as políticas públicas e, sobretudo, o projeto de moldar as relações interpessoais da massa.

Com a chegada de Bolsonaro no poder, Olavo de Carvalho ficou ainda mais ambicioso e se autoproclamou o líder da “revolução brasileira”. Essa expressão foi utilizada por Olavo de Carvalho para se referir a um movimento conservador que visava a transformação substancial da realidade brasileira. Esse movimento, liderado por Olavo de Carvalho e seus seguidores, busca deter aquilo que nomeiam de “colapso da civilização judaico-cristã”.

O eco dessa justificação ideológica da aversão às artes e à cultura tem sua materialização na gestão pública de muitos setores. No que concerne à educação, a lógica parecia ser a mesma. Ricardo Vélez Rodríguez, como ministro da pasta, em entrevista declarou: “Antes de mais nada somos pessoas individualizadas. O marxismo cultural passa a borracha em cima disso e nos considera massa. Nós não somos massa, somos indivíduos” (Tarja e Andrade, 2019, s/p).

Antes de tudo, sua repulsa surge diante do fato de que, para ele, existe uma oposição construída entre as noções de sociedade e indivíduo. Nesse contexto conflituoso, como aponta Marilyn Strathern (2006), a “sociedade” é vista como aquilo que conecta os indivíduos entre si.

(...) concebemos a sociedade como uma força ordenadora e classificadora e, nesse sentido, como uma força unificadora que reúne pessoas que, de outra forma, se apresentariam como irredutivelmente singulares. As pessoas recebem a marca da sociedade ou, alternativamente, podem ser vistas como transformando e alterando o caráter daquelas conexões e relações. Mas, como indivíduos, são imaginadas como conceitualmente distintas das relações que as unem. (STRATHERN, 2006, p. 15)

A oposição entre sociedade e indivíduo, como pedra de toque argumentativa, não é exatamente nova no âmbito das políticas neoliberais de desengajamento do

estado com áreas estratégicas, como bem sabemos pela atuação daquela que foi a mais longeva primeira-ministra britânica, Margareth Thatcher. Com o célebre epíteto, nada casual, de “dama de ferro”, que quiçás poderia ser pensado como sua arma, Thatcher, a primeira mulher a assumir o comando do Reino Unido, tinha mais a ver com o (des)governo de Bolsonaro do que a ênfase em uma ação levada à ferro e fogo. Os impostos que sustentavam o estado de bem-estar social britânico, cuja diminuição se constituiu em forte propaganda de governo, foram por ela denunciados como algo característico do Partido Trabalhista, apontando “não apenas em direção ao socialismo, mas em direção ao comunismo” (apud Wapshott, 2007, p.64). A despeito da semelhança de argumento, sabemos, por experiência, que a ênfase no estado mínimo não garantiu, em terras brasileiras, qualquer tipo de alívio fiscal para a população.

Deste lado do globo, desde a perspectiva do bolsonarismo – isto é, de alguém que acredita fielmente no “marxismo cultural” para se referir a um conjunto heterogêneo de tendências: pós-estruturalismo, orientações sexuais dissidentes, identidades de gênero inconformes, feminismos, movimentos sociais e movimentos ditos identitários – a política de orientação mais à esquerda age transformando aquilo que se imagina como indivíduo em massa. A “massa” é utilizada para se referir a homogeneização da população, reproduzindo formas de estar no mundo que não levam em consideração as individualidades. Nesta abstração perversa, em torção lógica característica destes bravejadores, o status de indivíduo alude, em tons subjetivos, a um sujeito social indiferenciado e acrítico, transformado em “massa” pela guerra cultural em curso. Ainda que, de fato, a homogeneização retórica parecesse estar mais ao lado de Bolsonaro e seus adeptos.

A retórica do ódio acionada por esse termo atua na identificação de um inimigo comum e diretamente concentra as forças que antes se encontravam desorganizadas. Em suma, para conter a força das massas, os agentes do estado devem incorporar valores judaico-cristãos em suas pastas, como forma de preservar o status de indivíduo da “doutrinação” do marxismo cultural.

Boscatti e Amorim (2021) ressaltam que grupos conservadores de orientação religiosa mobilizam valores morais como parte de uma estratégia para promover uma economia moral que regula a construção de relações interpessoais, conceitos de família, sentimentos de nacionalismo, ideias de masculinidade e o papel da religião na sociedade. Além disso, os autores destacam a importância de fortalecer os valores

tradicionais ocidentais, ou seja, as epistemologias brancas e a estrutura heteropatriarcal cristã baseada na família, como um fundamento normativo para os estados democráticos que adotam políticas neoliberais-conservadoras.

No contexto brasileiro, o próprio Bolsonaro foi considerado uma figura de autoridade religiosa por grupos conservadores de orientação religiosa, particularmente entre os evangélicos. Isso se deve ao fato de que Bolsonaro se declara abertamente católico e compartilha muitas de suas perspectivas ideológicas e alianças políticas com líderes e setores cristãos. Como efeito disso, qualquer oposição a ele é percebida como sendo promovida por inimigos da fé (Boscatti e Amorim, 2021).

A mobilização dessas ideias está no centro de uma contrapartida afetiva da política que ficou conhecida como “bancada do ódio”. O discurso difuso que coloca em um mesmo saco pessoas situadas em lugares muito diversos e com lutas particulares é acionado na construção de uma polarização que projeta, aí sim de forma homogênea, um inimigo comum. Os ditos bolsonaristas também são pessoas muito diversas e muitas vezes em contradição no espectro político. Mas parecem ter encontrado, nessa articulação afetiva e contra moinhos de vento, um centro de gravidade que as costurava numa mesma colcha de retalhos.

Propositivamente, para conter a força das massas, os agentes do estado deveriam incorporar valores supostamente cristãos propagados pelas igrejas evangélicas como forma de preservar o status de indivíduo da “doutrinação” do “marxismo cultural” que, nesta aproximação reducionista de tudo aquilo que não é espelho, adquire, então, um caráter violentamente racista contra o “povo de santo” das religiões de matriz africana. Neste contexto, podemos tomar o marxismo cultural como uma metáfora, no sentido que Túlio Maia Franco (2020), na esteira de Susan Sontag (2007), concebe, mediante a práticas efetivas.

O espectro metafórico do marxismo cultural é mobilizado em conjuntos de práticas distintas. Pela gestão bolsonarista, o marxismo cultural é metaforizado belicamente, ele seria um inimigo ou um invasor a ser combatido e haveria uma guerra cultural em curso no Brasil. Dessa forma o espectro cultural é atacado por meio de corte de verbas, exonerações e perseguições ao conjunto de trabalhadores, fazedores culturais, ONGs e fundações.

O termo “marxismo cultural”, assim como a noção de “ideologia de gênero” (Junqueira, 2017), é uma metáfora deliberadamente difusa que, como argumentado

por Túlio Maia Franco (2020), seguindo a linha de pensamento de Susan Sontag (2007), só se concretiza por meio de práticas afetivas. Esse amplo conceito metafórico do "marxismo cultural" é efetivamente aplicado em diversas ações de gestão que, embora compartilhem a construção beligerante de uma alteridade a ser combatida e aniquilada, têm como único ponto em comum a natureza conflituosa desse embate entre o que é percebido como "bem" e "mal". Essas ações, que incluem cortes de verbas e perseguições, conferem às práticas de estado um caráter nitidamente necropolítico (Mbembe, 2016[2003]), especialmente quando dirigidas contra corpos marginalizados em suas diversas dimensões sociais.

No âmbito da gestão da cultura, o marxismo cultural foi operacional, por exemplo, na Fundação Cultural do Palmares, presidida desde fevereiro de 2020 por Sérgio Camargo. O então presidente Camargo, promoveu uma política de separação dos livros que segundo ele, não são relacionados com a "missão institucional do órgão de promover, fomentar e preservar as manifestações culturais negras". Obras consideradas "comunistas, de perversão da infância, bandidagem, guerrilha e bizzarias", foram encaixotadas e tiradas de circulação.⁷

Em um vídeo postado em sua conta do Twitter, em 10 de junho de 2021, vimos dezenas de livros que, estando afinados com o que reiterou como "marxismo cultural", se prestaram como exemplos de um relatório da fundação intitulado "Retrato do Acervo: três décadas de dominação marxista na Fundação dos Palmares" (2021). A triagem desse relatório foi feita pelo Centro Nacional de Informação e Referência da Cultura Negra. De acordo com o documento, existem 9.565 títulos no acervo da Palmares, entre livros, folhetos e catálogos, mas, neste processo caracterizado como doutrinação cultural, 54% (5.165) dessas leituras têm temática "alheia à negra". No montante, e para não deixar dúvidas do que se tratava, autores e ativistas consagrados (e marxistas) como Eric Hobsbawm, John Reed e Rosa Luxemburgo eram caracterizadas por ter produzido uma "iconografia delinquencial" que devia ser descartada com urgência na construção de um outro projeto de país e sociedade.

Novamente, não devemos menosprezar tais atitudes como não articuladas. Não se trata, como diferentes críticos têm insistido, de uma "irracionalidade" descabida

⁷ As conotações das falas, colocadas no texto entre aspas, têm sua fonte retirada da reportagem de Lucas Mendes, publicada em 05 de julho de 2021, cf. em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/contra-marx-fundacao-palmares-encaixota-livros-e-e-alvo-de-criticas/>>. Acessado em 07/09/2021.

justificada apenas como “teoria da conspiração” ou, menos ainda, como “cortina de fumaça” que escamoteia coisas mais importantes. Discursos e práticas como estas fomentam impasses concretos. Como ocorreu no ano de 2019 quando, no plano das políticas culturais, o edital de seleção de obras de longa-metragem para o recebimento de investimentos do Banco do Brasil via Lei do Audiovisual foi marcado por esta lógica de perseguição política. O formulário para inscrição das produções indagou, explicitamente, se a obra inscrita tinha cunho político ou religioso, se fazia referência a crimes e prostituição e, além disso, se havia cenas de nudez. Também em 2019, filmes e séries nacionais de temática LGBTQIAP+ foram censuradas pelo governo Bolsonaro.

Em um evento de transferência do Conselho Superior de Cinema para a Casa Civil, em julho de 2019, o presidente Bolsonaro declarou que não pode “admitir filmes como Bruna Surfistinha com dinheiro público” (Maia; Mendes, 2019, s/p). Logo depois, manifestou a intenção de aplicar “filtros” na produção cinematográfica brasileira, ameaçando, inclusive extinguir ou privatizar a Ancine (Maia; Mendes, 2019).

Em resposta, integrantes da classe cinematográfica classificaram o ocorrido como um ato inconstitucional e, caso consumadas as ameaças, censura propriamente dita.⁸ Como a antropóloga Vitória Grunvald (2021) tem insistido, precisamos de lentes mais precisas para qualificar distintos tipos de repressão às artes, já que a censura propriamente dita é apenas uma das formas, a mais institucionalizada no estado, pelas quais projetos e ações culturais são vetados ou mesmo criminalizados por diversas vias que incluem atores que não se restringem ao executivo, perpassando também o judiciário, grupos mobilizados da sociedade civil e mesmo o mercado.⁹

Em 2020, o longa-metragem *Marighella*, cujo roteiro retomava a vida do guerrilheiro homônimo, teve exibição proibida na Ancine para o seu lançamento e, depois, o arquivamento de seus pedidos de financiamento para estreia nacional. Wagner Moura, diretor do longa-metragem, reagiu a estes cercamentos caracterizando, pública e corretamente, estas ações como censura de estado. Sobre o uso do termo censura, o diretor explicou: “Não a censura que havia durante a ditadura, que tinha que

⁸ Cf. Carta aberta do Setor Audiovisual do RS, em defesa da liberdade de expressão e da manutenção da Ancine, publicada no Sul21 em 2019.

⁹ Cf. Vitória Grunvald, em sua palestra na conferência *Histórias da Diversidade*, realizada pelo Museu da Arte de São Paulo (MASP) nos dias 28 e 29 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imCHI9cHkHU>. Acesso em: 08 de agosto de 2023.

mostrar o trabalho pro censor, ‘acabou e não vai ter!’; mas uma censura que inviabilizou a existência do filme”¹⁰.

Sobre as relações entre políticas culturais e audiovisual no Brasil, Moura lembrou também que, diferente de outros países, “[n]osso cinema nacional é altamente dependente do estado. Nós não temos um cinema forte o suficiente para existir sem as leis de incentivo, sem o fundo setorial, sem o controle que a ANCINE faz sobre a nossa atividade. Então eles inviabilizaram a nossa primeira estreia”.¹¹

Assim, ainda que houvesse interesse na construção, em outros, de uma radicalidade política que não seria inerente, as ações do governo em sua materialidade são indiferentes à ordem laica-racional que julgamos característica na política moderna, baseando-se em preceitos exclusivistas cuja aversão passa tanto pela religião e por certa inclinação política quanto pela moral absolutamente enviesada contra o avanço histórico dos direitos humanos de minorias subalternizadas.

No que se refere a arte e a cultura, portanto, trata-se de um processo de construção normativa da política e da vida através daquilo que Butler chamou de “enquadramentos visuais” que, em sua performatividade, não são apenas discursos morais ideacionais, mas orientações pragmáticas para a construção de políticas públicas de governo. Como afirmou também Franco (2020, p. 5), “trata-se de uma realidade diferente, e não uma simples ilusão vazia, pois ela modula condutas e gera efeitos práticos em sua imaterialidade”.

Quanto a isso, notamos que quanto mais adentramos as reflexões sobre políticas culturais, mais se torna evidente que estas decisões são profundamente informadas por uma imaginação social que está umbilicalmente conectada à moralidades sociais e que conjuga aprendizagens e a composição de novos tipos de relações sociais dadas por meio de “sujeitos sociais ativos” (Dagnino, 2004).

Rogério Diniz Junqueira (2017) já avistava esse fenômeno no Brasil, ao tratar do emprego da “ideologia de gênero” com eficácia política, nos advertindo que devemos tratar com cautela um rito de instituição aliado a um cenário particular favorável. Tendo em vista que o uso dessa categoria é uma eficiente tática discursiva que pode atingir uma parcela de convicção suficiente para, socialmente, fazer criar e fazer

¹⁰ As conotações das falas de Wagner Moura, citadas no texto entre aspas, têm sua fonte retirada da reportagem da Revista Veja São Paulo, publicada em 23/10/2021.

¹¹ As conotações das falas de Wagner Moura, citadas no texto entre aspas, têm sua fonte retirada da reportagem da Revista Veja São Paulo, publicada em 23/10/2021.

perceber aquilo que enuncia. Assim como o “marxismo cultural”, a “ideologia de gênero” também é mobilizada com um grande impacto de mobilização política autoritária e reacionária.

4.3 O Caso da Lei Rouanet: Disputas e moralidades

Quanto mais eu entrava em contato com as políticas culturais, mais eu me surpreendia por estar em contato com decisões que pertencem ao campo da moral que conjuga aprendizagens e a composição de novos tipos de relações sociais dadas por meio de “sujeitos sociais ativos” (Dagnino, 2004, pp. 104-5).

Essas implicações já estavam evidentes quando, no dia 10 de setembro de 2017, o museu de um banco transnacional, em Porto Alegre, fechou suas portas e suspendeu a exposição em cartaz, denominada *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. A exposição, financiada com recursos da Lei Rouanet, foi acusada de promover pedofilia, pornografia, zoofilia e blasfêmia, por diversos grupos e atores sociais. Após o envolvimento do MBL (Movimento Brasil Livre)¹², fazendo coro aos ataques, a exposição ganhou uma enorme visibilidade, tornando o banco alvo de manifestações públicas e depredações (Tavares; Amorim, 2017).

De um lado, o curador da exposição, Gaudêncio Fidelis, afirmou que as obras haviam sido tiradas de contexto (Sperb, 2017). De outro, integrantes do MBL insistiam que o problema da mostra era o público escolhido, alunos da educação pública e privada (Fioratti, Menon e Canofre, 2017). A exposição acabou sendo investigada pela Promotoria de Justiça da Infância e Juventude da Comarca de Porto Alegre, por meio de um procedimento administrativo instaurado para verificar as acusações. O promotor de Justiça, responsável pelo caso, contudo, se manifestou dizendo ter “convicção de não haver crime de pedofilia em qualquer uma das obras que compõem o acervo da mostra” (Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2017, s/p).

Após a polêmica, o Santander alegou que iria devolver ao governo a verba de 800.0000 captada pela Lei Rouanet para a mostra *Queermuseu*.¹³ Aderindo à Lei, o Santander deixa de pagar impostos à Receita Federal, se comprometendo em destinar a verba a projetos culturais.

¹² O Movimento Brasil Livre (MBL) foi criado em 2014, no contexto da oposição política à então presidenta Dilma Rousseff.

¹³ Cf. a esse respeito, matéria de Paula Sperb, disponível no portal da [Veja](#).

Escolhi começar acionando o caso do *Queermuseu*, pois é um dos casos recentes, que tiveram um grande apelo midiático envolvendo a Lei Rouanet. Considero-o um caso modelo de como uma normativa oficial interage com o que Adriana Vianna (2005), chamou de “outras ordens de normatividade” que, embora sejam menos formais, agem interagindo, reforçando ou competindo com a legalidade oficial. De um lado, há a retórica da lei sobre a manutenção de direitos culturais, e de outro, uma linguagem moral, que foi acionada por meio de alusões à pedofilia e blasfêmia.

A polêmica do *Queermuseu*, envolvendo a Lei Rouanet, não é um caso isolado. Nos últimos anos, e mais intensamente a partir do ano de 2016, devido ao contexto político brasileiro, as tendências repressivas foram acentuadas, tomando forma de censura e de intimidação (Miguel, 2018). A referida lei recebeu especial atenção por parte dos políticos, da mídia e dos fazedores de cultura, graças a superatenção midiática que chamaram atenção da esfera pública e que colocaram em dúvida sua finalidade e também a lisura do processo, envolvendo inúmeros atores sociais, tais como, políticos, artistas e a própria Polícia Federal, com a instauração de CPIs e operações.

Tomando como caso empírico os debates em torno da Lei Rouanet no Brasil, comecei a ensaiar uma reflexão sobre a relação entre o ataque à Lei Rouanet e o crescimento de um discurso criminalizador do fazer cultural. Me chamava atenção que o argumento proposto é que a relação entre os dois tipos de acontecimentos se organiza em permanentes disputas e tensões, que apontam para a definição de formas “corretas” de utilizar a Lei, em relação a “outras” formas particulares de usos, ancorados em valores morais.

Nesta linha, começo por apresentar a lei e seus mecanismos e logo depois, realizo, uma discussão sobre as controvérsias no modo como ela é acionada por grupos neoconservadores¹⁴ no Brasil. Uma vez que as exigências são implementadas na “arena pública”, é importante salientar que utilizo essa noção, conforme pontuado pela antropóloga Lucia Eilbaum (2021), isto quer dizer, como sendo um espaço moral e não baseado numa suposta definição geográfica, física ou administrativa.

¹⁴ De acordo com Flávia Biroli, Maria Machado e Juan Vaggione (2020), no contexto político latino americano, os neoconservadores estão diretamente relacionados temporalmente com os avanços dos movimentos feministas e LGBTQI+ e se afirmam em oposição aos direitos reivindicados por esses grupos.

4.4 Conhecendo a Lei Rouanet

A gestão Collor (1990-1992), além de ter sido marcada por sua instabilidade política, foi fortemente conhecida por extinguir importantes políticas culturais como o SPHAN e a Embrafilme, gerando impactos desastrosos para o audiovisual brasileiro. Com a justificativa de uma política neoliberal e de uma abertura do mercado, uma série de mudanças passariam a compor a agenda política, inclusive no campo do fazer cultural, sendo uma das ações, a Lei Rouanet, promulgada em 1991.

Conforme apontado pelas historiadoras Jacqueline Vigário e Anna Paula Daher (2020), a extinção de importantes aparatos culturais, formada ao longo de muitos anos, viu-se aniquilada sob a alegação de que a produção artística deveria ser organizada e obter recursos somente através do “mercado”. A efetivação da Lei Rouanet condensou as expectativas de um modelo de política neoliberal de investimentos culturais pelo governo brasileiro, pois é uma lei de mecenato, isto quer dizer que um produtor cultural submete seu projeto, ao Ministério da Cultura ou órgão correspondente¹⁵, que declara se o projeto está apto ou não para ser financiado nos moldes da lei. Em caso afirmativo, esse produtor procura empresas ou pessoas interessadas em financiar seu produto artístico por meio da doação de parte de seu imposto que seria pago ao estado.

Curiosamente, embora o dinheiro seja da união, uma vez que vem de parte do imposto federal, este não é quem decide qual projeto será financiado (ele apenas age fiscalizando as questões técnicas). Quem decide qual projeto merece ou não recurso são as pessoas físicas ou jurídicas – os mecenas.

Entretanto, para a captação de recursos ocorrer, o projeto precisa passar pelo órgão governamental responsável e, é somente, a partir daí que o projeto será acompanhado até a prestação de contas. Esse controle é estabelecido pela lei, em caso de falha, outros órgãos do Estado precisam atuar. Como foi o caso, em 2016, da Polícia Federal, que instaurou a operação que foi apelidada de “Boca Livre”, expressão que significa comer e beber às custas de outras pessoas.

¹⁵ Collor reduziu o Ministério da Cultura (MinC) em 1991 a uma Secretaria Especial de Cultura e o mesmo acontece, na gestão de Bolsonaro, com a redução do MinC a uma Secretaria Especial, vinculada ao Ministério do Turismo.

A operação ganhou visibilidade após 27 denúncias ao Ministério Público Federal (MPF). As denúncias contemplavam desvios de milhões de reais que teriam ocorrido para fins alheios à cultura. Apurando as fraudes, o então Ministério da Transparência, Fiscalização e Controladoria-Geral da União (CGU) instaurou Processo Administrativo de Responsabilização, em desfavor de cinco pessoas jurídicas envolvidas nas investigações da PF¹⁶. Esse episódio colocou, mais uma vez, a Lei Rouanet no centro de disputas e críticas ao seu mecanismo.

A Lei Rouanet demonstra que o estado divide sua tutela para o cumprimento do pleno exercício dos direitos culturais com particulares, em sua grande maioria, empresas privadas. São elas quem decidem quais projetos serão contemplados com o dinheiro público. O aparato estatal age concedendo incentivos fiscais aos particulares e determina, por meio de lei, quais áreas considera estratégicas para receberem esses benefícios (esporte ou patrimônio, por exemplo).

Uma lei, de acordo com Shore (2010), produz modelos sociais, uma vez que ela, a partir de uma linguagem supostamente neutra, articula racionalidades de governos. Uma política pública cria ou reconfigura relacionamentos anteriormente não previstos entre indivíduos, grupos ou nações, ao mesmo tempo que fórmula subjetividades específicas, criando “sujeitos de direitos”. Nesse sentido, a antropóloga Patrice Schuch (2009), em seu livro *Práticas de Justiça*, nos alerta que a frequente celebração de uma legislação como uma prática de transformação social vista como “moderna” e “avançada”, esconde uma reconceitualização nas formas de intervenção desses novos sujeitos de direitos. A lei Rouanet conjuga diferentes experiências – produtores, técnicos, artistas visuais, escritores, músicos, cineastas, artistas circenses, artistas de rua, poetas, escritores, entre outros – em uma mesma norma e esses indivíduos passam a formar a população focal dessa medida.

4.5 Discurso criminalizador do fazer cultural e a Lei Rouanet

Baseio a minha reflexão no entendimento de que desde a eleição de Jair Bolsonaro ao cargo de presidente do Brasil, acentuou-se um “discurso criminalizador do fazer cultural”. Para Lia Calabre (2020), esse discurso atua a partir da elaboração e divulgação, pelo governo e seus seguidores, de manifestações e notícias que buscam

¹⁶ Cf. matéria publicada, em 18/04/2017, no portal [IstoÉ](#).

comprovar o uso indevido dos recursos federais com finalidades políticas por artistas e realizadores, ou ainda com objetivos de divulgação de ideologias que teriam como intuito desonrar a imagem do país. Tendo em vista que desde sua campanha eleitoral, Bolsonaro fazia referência à necessidade de encerrar o financiamento público das artes e da cultura, referindo-se a isso como "essa mamata".

A Lei Rouanet também vem sendo criticada pela classe artística, seja em relação a sua hegemonia enquanto política cultural, por delegar a empresas privadas a palavra final sobre a escolha do projeto a ser contemplado, seja em relação a concentração dos recursos no eixo das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro – em especial, em uns poucos bairros dessas duas cidades – e a concentração de recursos captados, sendo que 80% do dinheiro captado fica no Sudeste; ou ainda, os mecanismos burocráticos que impedem a democratização do acesso ao fomento (Sousa, 2019; Domingues e Paula, 2019).

Existe uma demanda pública sobre a necessidade de aprimoração da Rouanet, condensando um conjunto de críticas que vêm sendo elaboradas ao longo da última década (Calabre, 2020). Todavia, fatores externos ao funcionamento das normas do direito contribuíram para os ataques à lei, endossando este discurso criminalizador do fazer cultural. Isto ocorre porque ela foi apropriada por neoconservadores como um campo de luta e tensões entre significados e dimensões morais. As controvérsias em torno da Lei foram tantas, que no ano de 2019, houve uma tentativa de alterar a sua nomeação, por meio de uma estratégia de marketing.¹⁷

Mesmo após ter passado anos de sua promulgação e sua aplicação em projetos culturais, ela não deixou de ser objeto de intensa controvérsia na arena pública. Em diversos setores da sociedade, a Lei virou alvo de críticas, que a consideram um “roubo ao dinheiro público” para “banciar artistas que já são milionários” e, além disso, argumentam que “falta dinheiro para a saúde e para a segurança, mas não para os artistas” (Cerioni, 2018). Isso corrobora para o quadro de permanentes crises e escassez de recursos financeiros do setor cultural. Este setor é, muitas vezes, considerado por parte da opinião pública, como sendo menos importante ou mesmo, completamente inútil.

Os defensores e os críticos da lei agem deslocando o debate para um campo extralegal. Os defensores da Lei Rouanet argumentam que os críticos “não sabem o que

¹⁷ Cf. a matéria “Lei Rouanet mudou de nome?”, publicada na edição de 24/04/2019, no portal IG.

é a lei” e enfatizam os fatores econômicos que comprovam que o incentivo à cultura fomentou riquezas inclusive financeiras à sociedade.¹⁸

4.6 O uso *correto* da Lei Rouanet

As mobilizações dos neoconservadores em torno da legislação apontam para um uso “correto” da lei em contrapartida a “outros” usos. O uso correto da Lei aparece em oposição a três tipos de casos particulares, são eles: uso da lei por (1) projetos famosos e por pessoas conhecidas, (2) projetos que abarcam e difundem um conjunto heterogêneo de tendências (pós-estruturalismo, orientações sexuais, identidades de gênero, feminismos, movimentos sociais e movimentos identitários), e (3) projetos que alçam ao status de “escândalos públicos”, envolvendo questões monetárias.

Alguns desses casos, ficaram famosos, como o Cirque du Soleil – que, apesar de ter captado 9,4 milhões de reais em recursos públicos, cobrou até 370 reais pelos ingressos –, a biografia da cantora Claudia Leitte, que foi autorizada a captar 356.000 reais para o lançamento, e a exposição *Queermuseu*, que foi acusada de ferir a “boa” moral (Sousa, 2019). Esses casos denotam o tom do pedido pela criação da CPI, em 2016, durante o governo de Michel Temer.¹⁹

Entretanto, o pedido pela criação da CPI ignorou um dos critérios de enquadramento de projetos na Lei Rouanet, o aspecto que condena avaliações subjetivas quanto ao mérito das produções. Contudo, como demonstra Domingues e Paula (2019), a principal motivação do pedido revelava a intenção em atrelar a lei àquilo que os parlamentares nomearam de “mamata”, e o empenho em estipular o que seria a “boa cultura” brasileira.

Ainda durante a campanha eleitoral, o presidente Jair Bolsonaro afirmou: *“Ninguém é contra a cultura, mas a Lei Rouanet tem que ser revista”*. O modo “correto” de utilizar a lei, de acordo com o presidente, é se ela for utilizada pelo *“tocador de viola”* e pelo *“jovem que está começando”*. Para ele, *“não é dar 10 milhões de reais para uma cantora famosa (...) essa mamata tem que acabar”*.²⁰ Além disso, há uma demanda

¹⁸ De acordo com uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas, nessas quase três décadas de existência da legislação, cada R\$ 1 captado e executado via Lei Rouanet, ou seja, R\$ 1 de renúncia em imposto, acabou gerando em média R\$ 1,59 na economia local (FGV, 2018).

¹⁹ A CPI, apurou as irregularidades cometidas durante o governo do PT (2002-2016).

²⁰ As falas do presidente foram proferidas durante a campanha eleitoral, conforme apurado pela [Folha de São Paulo](#), no ano de 2019.

expressa, principalmente, por meio de memes na Internet, que pedem o fim da Lei Rouanet, atrelando-a com personalidades como Claudia Leitte, Pablllo Vittar, Caetano Veloso, Daniela Mercury e Fábio Porchat.

Nos dois âmbitos, há um questionamento da legitimidade social do fazer artístico e do papel de um tipo de “artista” na decifração da realidade social. Isto ocorre porque há um entendimento entre alguns grupos de que a lei possibilitou um arranjo de interesses entre artistas e os governos anteriores, que teriam se beneficiado do apoio ao projeto político vigente para fins pessoais (Domingues e Paula, 2019).

No entanto, quando nomeamos quem sofreria os maiores efeitos negativos com o fim da Lei Rouanet, elencamos um conjunto de instituições como o Museu do Amanhã e a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, e o Masp e a Osesp, em São Paulo, que de acordo com dados do Ministério da Cultura foram os maiores captadores de recursos via Lei Rouanet em 2018 (em milhões de reais).

4.7 Os direitos culturais vistos como privilégios para bandidos

Tais manifestações públicas indicam uma ruptura por aquele que foi talvez o maior ganho cultural da Constituição de 1988: o reconhecimento, em texto legal, da diversidade cultural brasileira, que em consequência passou a ser protegida e enaltecida, passando a ter relevância jurídica os valores populares (Marés, 1993). A constituição também foi crucial para a ideia de que a disputa no mundo social se organiza por meio da gramática dos direitos. Entretanto, em um mundo que muitos definem a cultura como uma “subárea”, uma lei de incentivo à cultura dificilmente tem a autoridade de impor um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas no campo da cultura. Cláudia Fonseca e Denise Jardim (2009) nos alertam que o estado e a lei são produtos da ação de diferentes atores sociais. De acordo com as antropólogas, o funcionamento de uma lei depende, assim, de relações de poder forjadas em contextos específicos, que informam relacionamentos entre indivíduos e grupos sociais, em tempos e lugares particulares.

Não se trata, apenas, de ações concretas mas, de um conjunto de ações estratégicas que disputam ideias, relações de poder na produção e circulação de

significados simbólicos e uma disputa que ocorre também mobilizando esferas institucionais, tendo por base valores morais. Isso ocorre porque a própria noção de “cultura” e “direitos humanos” são disputados por diferentes movimentos no Brasil.

Como já dito, na esteira de Teresa Pires do Rio Caldeira (1991), durante a década de 90 no Brasil, o discurso dos direitos humanos afastou-se dos direitos sociais e civis e foi se associando, assim, a um discurso que informa direitos humanos como “privilégios para os criminosos”. No caso da Lei Rouanet, é a própria noção de “direitos” que, também, fica sob ataque – estes são associados a privilégios ou à evasão de responsabilidades por parte dos artistas. Os efeitos disso são tornados visíveis por meio do desmonte dos investimentos das empresas patrocinadoras que iniciaram um processo de diminuição dos investimentos. O patrocínio à cultura, passa então, a não ser mais estratégico, pois associar suas marcas ao governo e a Lei Rouanet passou a ser visto negativamente (Costa, 2019).

Percebe-se que existe o intuito de enfraquecer o setor cultural ao atrelar a sua imagem ao uso indevido dos incentivos fiscais. Assim, age-se neutralizando as críticas que são feitas pela classe artística, cenário que favorece os discursos elaborados pelo governo federal de quais são os usos corretos da Lei e quais projetos devem ser ou não financiados. Por consequência, a Lei Rouanet é atacada institucionalmente como sendo um mecanismo de cooptação e de mau uso do dinheiro público.

CAPÍTULO V: A chegada da pandemia

5. O nascimento de uma pandemia

“Fui treinada a formular esse tipo de perguntas por aqueles que, no jargão antropológico, são os meus informantes - exceto pelo fato de o livro ser uma resposta a eles -, e assim, se alguém tem uma ideia do informante como aquele que informa sobre questões pré-formuladas, devo dizer que essa não é a relação que estabeleço com eles. A tarefa fundamental do livro não é tornar seu trauma visível ou dado ao saber tal como consagrado por muitos ótimos trabalhos sobre veteranos de guerra ou vítimas de grandes catástrofes. Passo rapidamente por esses debates, mas minha preocupação é com a relação escorregadia entre o coletivo e o individual, entre o gênero textual e o enredo individual dos casos narrados. Assim, formulo questões como: o que é habitar um mundo? Como alguém torna um mundo o seu próprio mundo? Como se explica o aparecimento do sujeito? O que é perder seu próprio mundo? Qual é a relação entre possibilidade e realidade ou entre realidade e contingência, enquanto se tenta encontrar uma mediação para retratar a relação entre eventos críticos que modelam grandes questões históricas e a vida cotidiana?” (Veena Das, 2022, p. 22).

Um surto sanitário e uma epidemia percorrem uma longa geografia até tornar-se uma pandemia. É comum ouvirmos que uma pandemia é o pior dos cenários. Nesse sentido, uma pandemia é o estágio de maior circulação de uma doença infecciosa. Uma epidemia torna-se uma pandemia quando se espalha por diversas regiões, continentes e países do globo. Como destacou o antropólogo Jean Segata (2020), surto, epidemia e pandemia são termos técnicos emprestados da epidemiologia para a classificação temporal, geográfica e quantitativa do vírus.

No caso da Covid-19, as pessoas que não moravam em Wuhan, na China, no final de 2019, foram avisadas de que havia o Vírus SARS- CoV-2 em curso, através das mídias que faziam circular informações da OMS (Organização Mundial da Saúde), que

até a data de 30 de janeiro de 2020²¹, ainda classificavam a experiência como um surto, portanto em sua dimensão controlada e isolada.

Em março de 2020, entramos na maior crise de saúde dos últimos cem anos²², desencadeada pela propagação do vírus SARS-CoV-2, responsável pela amplamente conhecida Covid-19. A disseminação do "novo coronavírus", como também foi chamado, agravou ainda mais a situação já precária da vida e das políticas que colocam em risco a vida no Brasil.

Muitas das informações que circularam buscaram estabelecer a origem e a linha do tempo exata do surgimento da pandemia, frequentemente baseando-se em fontes não confiáveis. Esse panorama não apenas evidencia uma crise de saúde, mas também uma crise na curadoria de informações e elementos que moldam a construção de modelos mentais práticos e políticos relacionados ao vírus (Grunvald, 2021). A mídia desempenhou um papel crucial na formação de uma narrativa política e social em torno da situação.

Conforme observado pela antropóloga Denise Cardoso (2021), essa crise de informações está intrinsecamente ligada à batalha contra a disseminação de notícias falsas, conhecidas como *fake news*. Essa luta envolve frequentemente a negação do conhecimento científico, mesmo quando esse conhecimento é fundamentado em evidências científicas sólidas. Como argumentam Alyne Costa e Tatiana Roque (2020), as verdades científicas nem sempre conseguem envolver a maioria das pessoas em um projeto coletivo ou servir como um elo entre necessidades individuais e objetivos compartilhados.

²¹ Data em que a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou, em Genebra, na Suíça, que o surto do novo coronavírus (2019-nCoV) constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII).

²² O paralelo de um século nos transporta à epidemia de gripe espanhola. Para uma compreensão mais detalhada, recomenda-se a leitura da obra "A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil" (2020), escrita por Heloisa Starling e Lilia Schwarcz. Neste livro, as autoras não apenas proporcionam um panorama histórico abrangente da pandemia de gripe espanhola no Brasil, mas também destacam marcantes semelhanças com a resposta contemporânea à pandemia de covid-19. Um aspecto particularmente intrigante abordado pelas autoras é o papel da cloroquina, evidenciando uma coincidência notável entre o uso do "cloroquinino" durante a gripe espanhola, promovido como uma cura infalível, e o ressurgimento controverso da cloroquina como tratamento para a covid-19 em 2020. Apesar das evidências científicas que desautorizam seu uso para a covid-19, a cloroquina foi promovida em certos círculos políticos e médicos, ecoando práticas questionáveis do passado. A obra destaca a importância de aprender com a história e basear as decisões em fundamentos científicos sólidos, especialmente durante crises sanitárias.

Assim ocorreu com as imagens de sopa de morcegos²³, em mesas de restaurantes chineses, que criaram um “imaginação político-viral” (Grunvald, 2021) que ao serem reproduzidas por milhares de internautas na Internet, induziram uma relação de causalidade com o novo coronavírus, marcadas por discursos racistas e xenofóbicos.

No Brasil, quando o Ministério da Saúde registrava a trágica marca de 299 vitimados pela Covid-19, e quase 8.000 pessoas estavam infectadas, circularam com velocidade impressionante imagens impactantes de coveiros no cemitério Vila Formosa, situado em São Paulo. Entre os seus inúmeros efeitos, às imagens de covas abertas atuaram como objeto de angústia que ao olharmos nos olham de volta (Didi-Huberman, 1998). As representações visuais das valas comuns, meticulosamente escavadas por máquinas, lançaram um discurso profundamente contundente sobre o genocídio que estava se desenrolando no Brasil. Diante do horror evocado por essas imagens, assumimos nosso papel como sujeitos históricos, testemunhas diretas da brutalidade social imposta a esses corpos, conforme salientado por Beiguelman (2020).

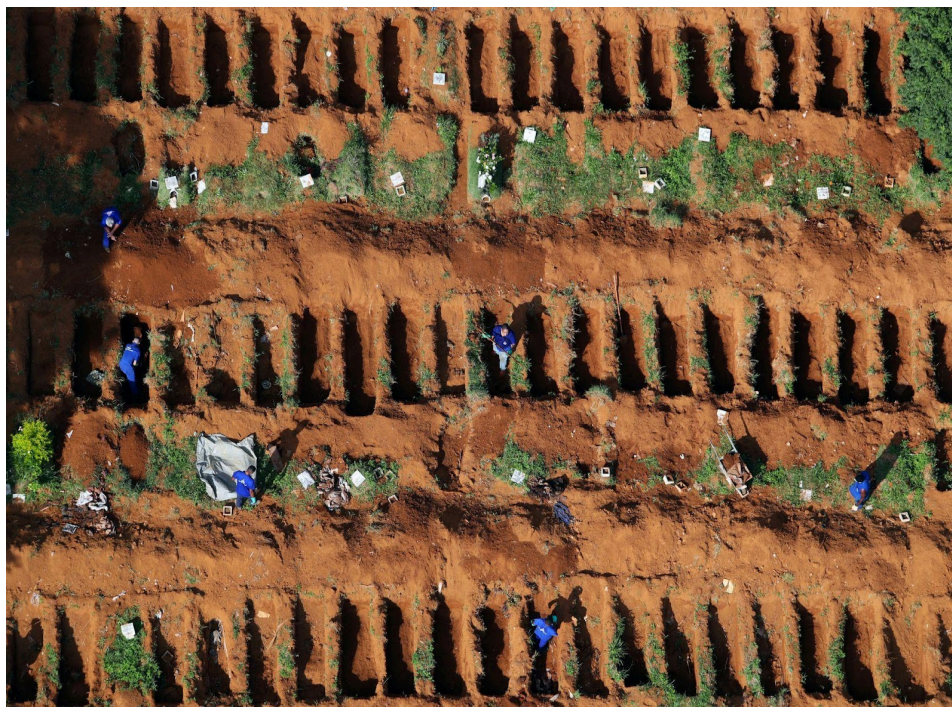


Imagem 1: Quadra aberta no Cemitério da Vila Formosa (SP), em função da grande demanda posta pelos mortos da Covid-19, fotografada em 30/04/2020. Fonte: Ducroquet, Fraissat e Santos (04/05/2020), foto de Zanone Fraissat/Folhapress

²³ Para aprofundar a análise sobre a disseminação de viroses, medidas de biossegurança e sua influência sobre os organismos não humanos, CF. Segata; Beck; Muccillo. e Lazzarin (2021).

A série de sepulturas, uma ao lado da outra, formam uma imagem poderosa e chocante que ilustra a magnitude da tragédia que assolou o Brasil até a data de 18 de Setembro de 2021. De acordo com dados oficiais disponíveis até esse momento, o país lamentavelmente registrou um total de 590 mil mortes em decorrência da Covid-19. Essas mortes não podem ser simplesmente atribuídas à ação do vírus, mas também a uma má gestão da pandemia por parte do estado brasileiro²⁴. Essas mortes foram vistas pelo ex-presidente Jair Bolsonaro, como *inevitáveis*, ao enfatizar que a morte é o destino de todo mundo (Revista Istoé, 02/07/20).

Apenas 30 dias depois de estampar a capa do jornal americano Washington Post²⁵, as covas abertas no Cemitério da Vila Formosa, que obtém o título de maior cemitério da América Latina, foram quase todas ocupadas. Essas sepulturas foram preenchidas por caixões sem verniz e foram abrigadas, em sua maioria, por corpos vindos do sistema público de saúde, como apurou o jornalista Yan Boechat (Boechat, 01/04/2020a). As vítimas fatais da pandemia enterradas em cemitérios públicos evidenciam o aprofundamento da vulnerabilidade diferencial na pandemia e tem, portanto, classe definida (Leite, 2020; Sanjurjo et al., 2020). Ante o exposto, a pandemia da Covid-19 apareceu como um desses fenômenos universais que abrangem diversas culturas e que são interpretados e codificados em termos locais (Cardoso, 2021).

A pandemia, embora seja considerada um fenômeno global, apresenta variações significativas em diferentes regiões do mundo. As medidas de confinamento impostas pelos países para conter a disseminação do vírus acentuaram ainda mais a divisão entre as vidas vulneráveis e as vidas protegidas (Vérges, 2020). Conforme destacamos anteriormente, várias pesquisadoras ressaltam que, embora o vírus não discrimine com base em raça/cor, gênero, orientação sexual ou classe social, a pandemia que ele desencadeou transcende suas raízes puramente biológicas; ela é, essencialmente, uma questão social. Portanto, esses marcadores de diferença não podem ser ignorados em qualquer discussão séria sobre o impacto desigual da pandemia, que claramente evidenciou as disparidades no acesso aos cuidados de saúde e no apoio público do governo em nosso país.

A vida cotidiana durante a pandemia de covid-19 foi marcada por uma divisão entre os confinados e os não confinados. Os não confinados desempenharam um papel

²⁴ Para discussão sobre a gestão da pandemia pelo Estado brasileiro, cf. (LEITE, 2020).

²⁵ A Capa do Washington Post, na data de 02/04/2020, foi um destaque para foto de cemitério em São Paulo.

fundamental na manutenção do bem-estar do grupo confinado, envolvendo-se em tarefas essenciais, como a distribuição de alimentos, o carregamento e transporte de mercadorias, a organização das prateleiras, a higienização das cidades, a entrega de encomendas dos correios, serviços de transporte e tantas outras funções que foram consideradas *essenciais* para o funcionamento da vida social.

Todos esses indivíduos essenciais para o confinamento trabalharam sob risco de vida e se viram obrigados a deixar seus filhos sozinhos, pois escolas e creches permaneceram fechadas. Eles não tinham a opção de trabalhar em *home office*, de deixar de ir ao mercado para pedir *delivery* ou de ter a premissa de “ficar em casa”²⁶. Estes são apenas alguns exemplos de como a política de isolamento social exacerbou as disparidades de classe, gênero e raça na gestão da pandemia (Vérges, 2020).

Esses trabalhadores estiveram na linha de frente da pandemia, demonstrando aquilo que Harvey (2020), apontou: a Covid-19 é uma pandemia de classe, gênero e raça. Como demonstra Vergès (2020), as pessoas não confinadas estiveram mais expostas ao estresse, ao cansaço e à contaminação viral. Como constatou o antropólogo Tulio Maia Franco (2020), houve outros marcadores que evidenciaram a distribuição desigual da exposição ao vírus entre a população brasileira:

(...) as regiões norte e nordeste do país apresentam um maior número de contaminados que as outras localidades (EPICOV19-BR 2020: 5). Da mesma maneira, o estudo demonstrou que os mais pobres estão mais expostos à contaminação viral (ibidem: 7), enquanto os negros (pardos 3,1% e pretos 2,5%) apresentam uma maior taxa de exposição ao vírus, seguido de indígenas (5,2%), amarelos (2,1%) e brancos com a menor taxa (1,1%) (idem). Podemos deduzir destes dados que os negros, em geral, e as mulheres negras em particular, são os mais atingidos pelos efeitos diretos e indiretos da epidemia. (FRANCO, 2020, p. 7).

No âmbito cultural, devido à natureza muitas vezes espetacular e intermitente das atividades profissionais, o impacto desastroso da calamidade pública e do isolamento social foi particularmente evidente. Com a extinção do Ministério da Cultura e a transferência de sua agenda para o Ministério do Turismo em 7 de novembro de 2020, os processos culturais e artísticos se tornaram mais lentos, instáveis e sujeitos a imprevistos, dependendo principalmente da determinação dos artistas, produtores e profissionais da cultura, conforme destacado pelo ex-Ministro da Cultura do Brasil, Juca Ferreira, em entrevista (Ferraz, 2019, s/p). O governo federal implementou algumas

²⁶ “Fique em casa” foi o nome dado a diversas campanhas vinculadas aos governos estaduais no Brasil para destacar a necessidade de ficar em casa e combater o avanço da disseminação do coronavírus.

iniciativas para apoiar os trabalhadores da cultura, como a Lei Aldir Blanc, que foi sancionada em junho de 2020 após uma série de controvérsias envolvendo os atores sociais nos setores da economia criativa e do governo, como abordarei detalhadamente mais adiante.

No entanto, a área seguiu carecendo de ações e planejamento governamentais não-emergenciais na busca de resoluções dirigidas ao contingente de trabalhadores da cultura, que, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad), articula, no ano de 2018, mais de 5 milhões de trabalhadoras e trabalhadores, representando 5,7% do total de cargos ocupados no país – sendo 44% desses profissionais autônomos.

A arte foi amplamente vista como um refúgio durante o período de isolamento social, gerando um discurso controverso sobre a necessidade de consumo cultural durante a pandemia. À medida que o Brasil entrou em quarentena, observamos uma proliferação de *posts* nas redes sociais com recomendações artísticas para esses momentos de isolamento, incluindo filmes imperdíveis, dicas de leitura, cursos online de desenho, dança, pintura, fotografia, bordado, e assim por diante. No entanto, apesar da viralização da discussão sobre a importância da arte e dos artistas neste momento de crise, pouco espaço foi concedido para que os próprios fazedores culturais expressassem suas demandas.

Cabe ressaltar que não é assistindo a uma série na Netflix, lendo um livro ou aprendendo a técnica da aquarela que estamos verdadeiramente valorizando a arte. Nos primeiros meses da pandemia, a internet testemunhou um *boom* de eventos culturais, aulas de dança, palestras, shows, peças de teatro, saraus e muito mais, tudo acontecendo no ambiente virtual. De fato, sem o consumo de arte e cultura, seja por meio de livros, peças de teatro, shows ou exposições online, o isolamento social se tornaria significativamente mais desafiador. Esta é uma das principais controvérsias que permearam o debate sobre a relação entre arte, cultura e o contexto da pandemia.

A pandemia de Covid-19 e os constrangimentos físicos e sociais que ela impôs aprofundaram, assim, um cenário de redução de oportunidades e desemprego dos profissionais envolvidos em projetos com o desenvolvimento em curso, como também promoveu a irrupção de muitas produções futuras (Canesso, 2021).

Conforme enfatizado pela antropóloga Vitória Grunvald (2021), é crucial destacar que o próprio vírus não exerce autoridade governamental. Pelo contrário, são

os governos e suas políticas, incluindo aquelas associadas à necropolítica²⁷, que desempenham um papel crucial na administração da crise sanitária desencadeada pelo coronavírus. No cenário atual, observamos, inadvertidamente, oportunidades para setores conservadores da sociedade manipularem a crise sanitária como uma estratégia para introduzir alterações que comprometam direitos sociais e políticos, incluindo aspectos relacionados à proteção ambiental.

Esta manipulação torna-se evidente na declaração do ex-ministro brasileiro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, durante uma reunião ministerial cujo vídeo foi divulgado por ordem do Supremo Tribunal Federal. Salles explicitou que o enfoque da mídia na pandemia oferecia uma oportunidade estratégica para o governo implementar mudanças em leis e normativas ambientais. Sua argumentação sustentou que, em circunstâncias normais, tais alterações poderiam enfrentar *resistência* significativa tanto da imprensa quanto da opinião pública.

Após o vídeo ter sido divulgado, a expressão *passar a boiada* utilizada pelo ex-ministro, ficou conhecida por ilustrar de modo enfático os riscos que podem emergir quando uma crise é explorada para fins políticos e ideológicos, sublinhando a importância de uma análise crítica e reflexiva das consequências dessas manipulações (Grunvald, 2021).

5.1 O início da pandemia: Relatos iniciais de trabalhadores da cultura

Quando submeti minha proposta de dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, estava decidida a investigar os efeitos das lógicas estatais na gestão da pandemia e como essas afetam as políticas culturais e seus trabalhadores, com ênfase para o setor audiovisual. Após discussões com minha orientadora, Vitória Grunvald, optamos por focalizar essa população específica, uma vez que o audiovisual, especialmente a produção cinematográfica, concentra a maior parte dos recursos destinados à cultura no Brasil. No entanto, essa abordagem

²⁷ O conceito "necropolítica" ganhou destaque no livro "Necropolitics" de Mbembe, publicado em 2003, onde ele explora as dinâmicas contemporâneas de poder, especialmente em contextos pós-coloniais. Mbembe (2003) argumenta que a necropolítica vai além da biopolítica, conceito introduzido por Michel Foucault, ao enfatizar não apenas o controle sobre a vida, mas também a gestão da morte.

começou a me gerar desconforto à medida que aprofundava minha compreensão das políticas culturais.

Vou resumir as angústias de mais de dois anos de trabalho acadêmico, um processo que se inicia muito antes da formalização do projeto, quando começamos a explorar o mundo e a delinear o escopo em termos de tema e tempo. Uma das questões que me assombraram foi direta: Como abordar a cultura sem considerar a ampla diversidade de trabalhadores que atuam nesse setor?

Neste capítulo, levando em conta esse desafio, optei por ampliar meu olhar para o que o campo me apresentava e, assim, incorporei em minha análise trabalhadores de outros segmentos artísticos antes de me concentrar especificamente nos profissionais do audiovisual. Diante da riqueza de diversidade no meio cultural, percebia que não poderia negligenciar essa pluralidade. Assim, no âmbito das narrativas e da arte de contar histórias, minha pesquisa surge a partir do instigante questionamento proposto por Veena Das (2020, p.27):

"Como é recolher os pedaços e viver nesse lugar de devastação?"

Inspirando-me nas obras de Veena Das (2020) e Abu-Lughod (2016), esta última conhecida por desafiar os ditames convencionais da escrita etnográfica, busco desvelar os fragmentos de significado que a pandemia inscreveu na vida dos trabalhadores culturais no Brasil durante os estágios iniciais da pandemia de Covid-19. Ambas as autoras adotam abordagens mais sensíveis e voltadas para as narrativas de vidas concretas, visando compreender as intrincadas complexidades das experiências humanas em seus variados contextos.

Além disso, a influência da posição do pesquisador nas interações de campo e na interpretação dos dados é um tema relevante em ambos os contextos. Abu-Lughod (2016) destaca como sua identidade árabe e muçulmana influenciou a percepção dos membros da comunidade beduína com a qual ela conviveu, ressaltando uma dinâmica presente entre hierarquias sociais e sentimentos velados. Da mesma forma, ao explorar as experiências dos trabalhadores da cultura durante a pandemia no Brasil, reconheço a importância da minha posição e como isso pode afetar a compreensão das histórias que escutei em campo.

Ambos os casos nos lembram da necessidade de abordagens mais reflexivas e sensíveis na pesquisa antropológica e etnográfica, valorizando as histórias ordinárias como parte integrante de um quadro mais amplo. Paralelamente, ao focar as histórias de vida, ganhamos uma perspectiva mais aprofundada sobre como a pandemia reverberou em níveis tanto subjetivos quanto coletivos. O impacto da pandemia não se limita a um contexto abstrato, mas é sentido concretamente na vida dos sujeitos e em suas comunidades.

É por meio da *Rede Covid-19 Humanidades*²⁸, projeto de pesquisa no qual integro há pelo menos 3 anos, que tive o primeiro contato com o material de arquivo que compila vinte entrevistas de trabalhadores da cultura do Rio Grande do Sul. Este material assume relevância fundamental por atualizar e sintetizar as histórias de vida desses profissionais em meio a uma das maiores crises culturais no Brasil. Estabeleço um diálogo com esses materiais visando compreender como esses trabalhadores experienciaram o período que antecedeu as políticas culturais, posteriormente caracterizadas como sendo de caráter emergencial.

Desde 2020, eu tenho me dedicado ao estudo das políticas culturais e a interação de trabalhadores da cultura com as diversas formas pelas quais o estado aparece para eles, seja através de políticas públicas, leis, editais ou discursos. As discussões que permeiam esse tema geralmente destacam um imaginário comum sobre os universos burocráticos, caracterizando-os como "impessoais" e "formais", o que sempre me causou certo desconforto. Dessa forma, optei por evidenciar a presença de elementos que escapam a essa lógica, especialmente os afetos, a formação de alianças e os sentimentos que emergem durante o trabalho de campo.

Os sujeitos dos direitos culturais são frequentemente apresentados por meio de categorias sociais, políticas e administrativas que enfeixa processos complexos de distinção, aglutinação e hierarquização entre pessoas, acontecimentos, espaços e tempos. Esses enunciados acabam por gerar narrativas sobre vidas, lugares e temporalidades que, em muitos casos, resultam na domesticação e congelamento de experiências múltiplas. A documentação dessas narrativas em papéis oficiais de ordens distintas e o poder de verdade que esses documentos costumam carregar moldam e delimitam de forma singular os desdobramentos que essas mesmas categorias exercem

²⁸ A Rede COVID-19 Humanidades é um projeto do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) do Brasil que tem como objetivo fomentar a pesquisa e a produção de conhecimento sobre a pandemia de COVID-19 a partir das perspectivas das ciências humanas e sociais

sobre a vida cotidiana daqueles que passam a estar ligados a elas. Assim, percebia a ausência de consideração em relação a como as angústias, os medos, as esperanças e as aspirações dos sujeitos quase sempre desapareciam nesses termos.

Ao olhar para uma micropolítica dos afetos, comecei a compreender que o presente se revelava para os meus interlocutores como um período extraordinariamente catastrófico devido à pandemia, acompanhado de projeções de futuro que estavam sendo construídas em paralelo a uma lógica governamental. Esse horizonte implicava uma promessa de políticas públicas voltadas para as artes, à medida que os eventos decorrentes da pandemia de Covid-19 trouxeram uma série de imprevisibilidades de várias naturezas, circunstâncias que não haviam sido experimentadas em sua intensidade nas últimas décadas e que se manifestaram de forma drástica e em um ritmo acelerado.

Na análise do material da *Rede Covid-19 Humanidades*, surgiram questões cruciais, destacando a complexidade de lidar com esse conjunto de informações e, por consequência, questionando o significado de contar, compor e (des)montar as histórias dos sujeitos de pesquisa em nossos estudos. Ao explorar as ideias de João Biehl (2008), percebi conexões com estudiosos do imaginário, que enxergam a imaginação como um espaço propício para pensar formas alternativas de funcionamento do social, escapando de uma lógica de coerência e linearidade (Sartre, 1950; Deleuze, 1972; Comaroff, 1992). A abordagem etnográfica inspirada na literatura, conforme sugere Biehl, permite aproximarmos-nos do que ele denomina de *unfinished*; isto é, a dimensão inacabada do real.

A escrita antropológica, longe de ser subjugada a um determinismo temporal, deve reconhecer o tempo como uma dimensão poderosa, dotada de poderes enunciativos capazes de conferir ou retirar humanidades. A escrita não é apenas um código para especialistas decifrarem, mas uma ferramenta capaz de expandir os limites do conhecimento e da imaginação, produzindo efeitos significativos.

Dentro do contexto da etnografia, a provocação de Biehl nos impulsiona a romper com padrões estabelecidos pela tradição antropológica, como por exemplo, a busca por continuidades. Esse estímulo nos conduz a uma busca pela singularidade, proporcionando acesso às vidas e aos desejos das pessoas envolvidas em nosso trabalho antropológico. Por meio de narrativas particulares, podemos contemplar as

múltiplas escalas da vida social, sempre cientes de que, assim como nós, nossos parceiros de pesquisa estão em constante metamorfose.

E nessa linha, ao ouvir inúmeros relatos de trabalhadores da cultura de diversos segmentos artísticos, notei uma repetição de palavras que tentavam dar conta do que se passava, um conjunto de realidades completamente novas. Um real que se impunha e desestabiliza qualquer plano de futuro imaginado. O período pós fechamento de espaços culturais – nomeado como isolamento social – foi tratado por muitos trabalhadores como um momento *assustador, horrível, horroroso, solitário, raivoso*²⁹ e foi descrito por muitos como um *pesadelo*. Essas palavras eram o tempo todo repetidas para descrever a experiência diante das dificuldades emocionais e financeiras enfrentadas e a impossibilidade de fazer arte com interação do público naquele momento.

A insegurança financeira foi uma questão central para os trabalhadores que participaram dessa pesquisa. O setor cultural, embora desvalorizado, é importante na economia brasileira, gerando empregos e movimentando recursos em diversas áreas. Muitos trabalhadores da cultura enfrentaram e continuam enfrentando condições precárias de trabalho e falta de proteção social.

Esse é o caso de Eduardo Kraemer, diretor de teatro, cujas atividades e projetos foram inteiramente cancelados, resultando no que ele caracterizou como um estado de *ausência de perspectivas futuras e na impossibilidade de se conectar com o mundo por meio da arte*. O isolamento social exacerbou a situação, transformando-se no que ele descreveu como um *pesadelo*. O tropo do pesadelo destaca o ponto crucial em que se evidencia o enfrentamento da possibilidade de despejo do apartamento que ele alugava. A falta de atividades e as incertezas em relação ao futuro o conduziram a um estado de *apreensão e paralisia*.

A história se repete com João Lima, que se entende como um artista multifacetado, professor e pesquisador que reside em Porto Alegre. Antes da pandemia, ele já enfrentava dificuldades em seu trabalho autônomo, que incluía projetos sociais com crianças e oficinas de teatro para adolescentes. Ele tinha uma certa organização espacial e financeira do trabalho, assim como perspectivas de preparar projetos futuros. Com a chegada da pandemia, como narra *tudo mudou*.

²⁹ Grafo, por meio do uso de itálico, as palavras e expressões de natureza êmica empregadas nos discursos dos sujeitos com os quais estabeleci contato e convivi durante a pesquisa.

Profissionalmente, ele descreve esse momento como *horrível, horroroso, solitário e raivoso*, apontando para um misto de emoções que ainda estava tentando elaborar. Todas as suas atividades e projetos foram cancelados, sem perspectivas de retorno. Como artista autônomo, ele se viu em uma situação difícil, sem família para ajudá-lo, dependendo apenas de sua produção para pagar as contas. Para sobreviver, João criou o projeto *Café com Poesia* no WhatsApp³⁰, que lhe permitiu pagar apenas um mês de aluguel. São um conjunto de projetos de passageiros que mantiveram financeiramente tanto João quanto outros interlocutores neste momento difícil, próprios de um momento que caracterizo aqui como pré-Lei Aldir Blanc.

Esses projetos, como evidenciado pelos relatos, parecem convergir em um ponto comum na jornada dos artistas urbanos no Rio Grande do Sul: as oficinas de arte promovidas pelas secretarias municipais, especialmente aquelas relacionadas à descentralização da cultura. Vale ressaltar que esses sujeitos vivenciaram diferentes períodos ao longo de suas trajetórias, em linha com a perspectiva de Paul Ricoeur (1994) sobre os "tempos do mundo". Os artistas e agentes culturais se depararam com um contexto marcado pelo declínio dos projetos culturais, caracterizado pelo abandono desses espaços pelas administrações municipais. Isso nos incita não apenas a compreender o impacto das políticas artísticas e culturais em suas trajetórias, mas também a explorar como esse impacto continua a moldar suas experiências no presente.

Embora eu não tenha a intenção de narrar todos esses casos, sublinho que emergiram inúmeras questões, dúvidas, debates muitas vezes irresolutos e, nessa seara, a proposta desta análise é partir dos diversos revérberos causados pela pandemia que conjugou experiências diante de um presente precário e um futuro incerto, cujo golpe de realidade foi sentido como excepcional.

A apreensão, a paralisia e o medo não são apenas reflexos passivos do que ocorreu, mas desempenham um papel ativo na construção das narrativas sobre o passado e o presente. Isso nos leva a questionar como essas narrativas são forjadas e como podem moldar nossa compreensão dos eventos históricos e sociais. Por exemplo, durante o período de isolamento social após o fechamento de espaços culturais, as palavras utilizadas pelos trabalhadores da cultura para descrever suas experiências

³⁰O WhatsApp é um aplicativo de mensagens instantâneas para smartphones, permitindo a troca de mensagens de texto, áudio, imagens e vídeos entre usuários.

podem desempenhar um papel fundamental na criação de uma narrativa que influenciará como essa época será lembrada e interpretada no futuro.

Sentimos isso explicitamente na história de Rosmeri Lorenzon, atriz e diretora de teatro que reside em Dois Irmãos. Ela descreve a pandemia como uma barreira total colocada em seu caminho. Tudo o que ela havia projetado, pensado e idealizado para este ano não foi possível de ser realizado. Muitas coisas que estavam agendadas foram canceladas, e nada foi substituído. Ela tinha uma venda de um espetáculo agendada para abril, que foi cancelada e não houve restituição. Rosmeri perdeu o fôlego e sentiu que *havia perdido sua razão de existir*. Quase fechou a sua microempresa (MEI), mas conseguiu manter-se graças a uma reserva financeira que havia guardado para emergências. Infelizmente, o projeto de teatro de rua que ela e sua equipe estavam trabalhando teve que ser engavetado.

Em seu livro *Silenciando o Passado: Poder e a Produção da História* (2016[1991]), o antropólogo e historiador Michel-Rolph Trouillot nos faz refletir sobre como contar a história é, de fato, fazer história. Participamos ativamente desse processo não apenas como atores, mas também como narradores, moldando as narrativas que serão transmitidas e influenciando como as gerações futuras entenderão os eventos do presente.

Neste mosaico de vozes, as respostas se entrelaçam com as perguntas, e os sujeitos de pesquisa ganham novos contornos. Nessa jornada pelo arquivo da cultura em crise, o inesperado e o revelador se entrelaçam, desenhando uma trama de reflexões e aprendizados. Mais do que um projeto, construímos um elo entre passado e presente, ressignificando o futuro que se reconhece e se reinventa por meio das histórias que contamos.

A situação de precariedade se estende a muitos espaços culturais, como museus, teatros, cinemas, galerias de arte e casas de shows que foram fechados temporariamente no Rio Grande do Sul. Essas medidas foram tomadas para evitar a propagação do vírus e proteger aquilo que estava sendo vinculado no momento como uma questão de saúde pública, embora neste período ainda tivessem poucas informações confiáveis em circulação. Os efeitos desse fechamento podem ser sentidos em relatos de trabalhadores culturais que gerenciam esses espaços.

A história de Patricia Sacchet, atriz e artista circense que também é administradora e curadora do Teatro Hebraica, evidencia a tomada de decisões difíceis

para garantir a segurança de todos. Ela optou por manter o teatro fechado para não expor ninguém ao *risco de contaminação*, mesmo que isso significasse interromper suas atividades e esperar pela vacina. Esse tema da espera pela vacina foi analisado pela antropóloga Maria Carmencita Job (2021), a autora evidencia como esse ato de espera compreendeu as implicações e expectativas de esperança para um futuro pós-vacina.

Desse modo, a esperança se configura de maneira distinta da mera sobrevivência no que diz respeito à sua relação com o tempo, pois desempenha simultaneamente o papel tático de subsistir no presente e a estratégia de construir um futuro imaginado. Adriana Facina (2022) caracteriza essa temporalidade específica da esperança como uma combinação entre paciência e emergência. Appadurai (2013) identifica uma política de esperança que exige a conciliação entre as pressões da catástrofe e a disciplina da paciência.

A esperança organizada politicamente atua como mediadora entre a emergência e a paciência, tornando a espera uma prática ativa, que envolve tanto o "esperar para" quanto o "não esperar por". Contudo, para ser eficaz na negociação do terreno arriscado em que a emergência confronta a necessidade de paciência, a política da esperança necessita de precedentes. É preciso recorrer ao passado, buscando exemplos de conquistas e vitórias que se conectem ao presente e possibilitem a construção de um futuro melhor (Appadurai, 2013). Na esteira de Appadurai, Facina (2022), descreve que essa temporalidade orienta-se para o futuro, mas enraíza-se nas relações significativas entre passado e presente. Assim, as narrativas de esperança procuram formular e responder ao contexto histórico de destruição de direitos, retrocessos de conquistas sociais, impulsionado por políticas genocidas.

Em julho de 2020, a revista *Open Anthropology* lançou um volume dedicado ao tema da esperança, ressaltando sua pertinência contemporânea em meio à pandemia de COVID-19, à crise econômica e às manifestações antirracistas desencadeadas pelo assassinato de George Floyd³¹. Desde o início dos anos 2000, a esperança capturou a atenção específica dos teóricos sociais. Nauja Kleist e Stef Jansen, na introdução ao volume especial de 2016 da revista *History and Anthropology* intitulado *Hope over Time* -

³¹ George Floyd foi um afro-americano cuja morte ocorrida em 25 de maio de 2020 em Minneapolis, EUA, gerou protestos em larga escala contra a brutalidade policial e o racismo sistêmico. Floyd morreu depois de um policial branco, Derek Chauvin, pressionar seu joelho contra seu pescoço por mais de nove minutos durante uma prisão. O incidente foi gravado em vídeo e amplamente divulgado, desencadeando um movimento global em prol da justiça racial e reformas policiais. O caso George Floyd se tornou um símbolo de luta contra a violência policial e a injustiça racial.

Crisis, Immobility and Future-Making, destacam a proliferação de trabalhos sobre a esperança nas ciências humanas e sociais.

Eles questionam por que a esperança despertou tanto interesse e por que esse interesse emergiu naquele momento. A indagação central é se o renovado interesse pela esperança reflete um mundo mais esperançoso ou mais desesperançado do que antes. Como argumenta Facini (2022), apesar de não formalmente constituída como um campo de estudo e sendo vista socialmente como tola, descontextualizada e irrealista, a esperança tem sido um tema recorrente na documentação antropológica, revelando uma história longa de pessoas que resistiram às suas próprias dúvidas e perseveraram com esse sentimento mesmo diante da hegemonia da razão no pensamento ocidental.

Tal fenômeno contrasta também nos relatos pandêmicos de meus parceiros de pesquisa, onde o fechamento de espaços culturais exacerbou as precariedades já existentes. Para ilustrar, vou apresentar a história de Alice Ribeiro, uma trabalhadora da cultura de 55 anos que reside em Novo Hamburgo, cidade localizada na região metropolitana de Porto Alegre. Em março de 2020, quando a pandemia surgiu, a proprietária do espaço cultural *Entrelinhas* não ofereceu nenhum desconto no aluguel, e os contratos de trabalho não deram qualquer sinal de ajuda. Alice, então, sentiu-se *desesperada*; isto é, sem o artifício fundamental de imaginar seu futuro e, para não acumular dívidas, decidiu fechar o espaço com a ajuda de outras duas amigas. Ainda, em meio a tudo isso, ela teve que estudar e revisar a sua prática para adaptar a oficina de sombras para o ambiente virtual. Alice também teve que transformar sua casa em um estúdio por uma semana para gravar um vídeo de 15 minutos. Em agosto de 2020, a mãe de Alice faleceu devido à Covid-19, tornando tudo ainda mais difícil.

Lóri Nelson, um talentoso ator, palhaço, produtor cultural também afirmou que, em seus 40 anos de vida, a pandemia foi a pior coisa que já viu, pois, de repente, *não foi possível fazer nada*. Sua situação se agravou com a queda de público em seu espaço cultural e colaboradores saindo para seus próprios isolamentos sociais. Lóri depende do contato presencial com o público, que se tornou impossível durante a pandemia. Ele chegou a *entrar em pânico* e procurar ajuda junto à Associação do Circo, ao colegiado e à SEDAC, mas não obteve sucesso. Com o passar dos dias, suas contas começaram a acumular e ele percebeu que não teria dinheiro suficiente para sobreviver. Tentou esticar o dinheiro que tinha, mas em poucos dias disse que *se viu sem nada*. Além disso,

enfrentou dívidas, e sua única opção de internet, que custava R\$ 200,00, era imprescindível para seu trabalho. Lóri sofreu bastante nesse período difícil, uma situação que ele avalia ter sido *nunca antes experimentada*.

Esses relatos evidenciam uma crise nas políticas de apoio à arte e à cultura no Brasil. A faceta de descaso com esses trabalhadores revela um apagamento progressivo da cultura na administração de Jair Messias Bolsonaro e seus inúmeros ministros e secretários para com os projetos antes patrocinados e com as vidas desses sujeitos. Estes projetos, conforme os relatos sugerem, são parte desses sujeitos e de suas trajetórias.

Alfred Gell (1998), antropólogo e teórico da arte, desenvolveu uma abordagem para entender a arte e sua relação com a identidade e a agência. Em sua obra *Art and Agency: An Anthropological Theory*, ele argumenta que a arte é uma forma de ação social que é usada para alcançar objetivos específicos e que a agência está no centro da produção artística. Gell afirma que a arte é uma forma de mediação entre as pessoas e o mundo e que a agência é essencial para entender como a arte funciona. Essa perspectiva aparece minuciosamente em alguns relatos, como este de Lolita (2020):

A gente começou a se distanciar muito do trabalho artístico e se sentir muito sozinho. Então, a gente começou a se reunir e dizer: “ó, nós vamos fazer, mesmo que seja para existir”. E essa tem sido a nossa motivação e eventualmente acontece algum cachê, né? Alguma contratação... muito pouca. Agora com os editais emergenciais, a gente acabou aprovando dois editais pela companhia, mas o cachê é assim, se tu vai contar pra dividir pelas pessoas ele é muito pouco mesmo, né? Vou te falando, bem assim, com o meu jeito de falar. Não sei se tu quer que eu coloque numa forma mais formal? Eu posso fazer isso. (Lolita, em entrevista concedida à Rede Covid-19 Humanidades, em 2020, grifo nosso).

Lolita Goldschmidt, atriz e produtora de 40 anos, enfrentou desafios após a completa paralisação das atividades de sua companhia durante a pandemia. Buscando contornar a situação, iniciaram a produção de vídeos, embora tenham obtido baixo retorno financeiro. Apesar disso, Lolita percebe a importância desses vídeos para manter tanto a companhia quanto os artistas pulsantes, constituindo uma forma de perenizar a produção de conteúdo e cultivar conexões com o público.

Na ótica de Gell (1998), a configuração de pessoa se desdobra em uma dinâmica peculiar de distribuição de suas partes com o meio social. Tal distribuição ressalta que a agência dessas partes se expressa por meio das relações produzidas em conjunto com os objetos de arte por elas produzidos. Assim, as relações sociais não apenas conferem significado a esses agenciamentos, mas efetivamente os instauram. A complexidade formal e a virtuosidade técnica evidenciadas pelos objetos de arte desempenham papel crucial na compreensão de sua eficácia em proporcionar uma sensação de completude, uma vez que tal prática constitui a disseminação da condição de possibilidade das vidas sociais se disseminarem.

À medida que concluímos esta reflexão, é pertinente considerar, em consonância com pesquisadores, que a pandemia tem afetado profundamente o bem-estar psicológico e emocional das pessoas em situação de vulnerabilidade social (Da Silva et al., 2016). Esses estilhaços de histórias de vida podem indicar as consequências psicológicas entre trabalhadores da cultura no Brasil. Em *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* (2007), Das mergulha na intrincada interseção entre violência e a incapacidade da linguagem analítica em dar sentido a essas situações sociais. Ela desafia a premissa de que a linguagem é sempre suficiente para expressar experiências de violência, argumentando que as vítimas muitas vezes recorrem a formas não verbais de comunicação, como gestos e linguagens corporais, para transmitir sua dor e trauma.

Ao estudar comunidades afetadas pela violência, Das observa que as pessoas frequentemente enfrentam dificuldades em articular suas experiências por meio de linguagens convencionais. Isso se deve, em parte, à natureza indizível de certos tipos de violência e ao profundo impacto que ela tem sobre a subjetividade das vítimas. Das sugere que a linguagem analítica pode ser limitada em sua capacidade de capturar a totalidade das experiências corporais da violência, pois estas frequentemente escapam das categorias e estruturas conceituais existentes. Para Veena Das, as narrativas de violência não se limitam a eventos traumáticos específicos, mas também abrangem as maneiras pelas quais esses eventos são internalizados e vivenciados no cotidiano. Ela destaca a importância de reconhecer e compreender como o corpo se torna o local de inscrição da violência, manifestando-se em sintomas físicos, emocionais e comportamentais.

Em relatos, como o de Pâmela Lopes, artista de performance e teatro de rua, que mora em Pelotas, podemos vislumbrar essa dimensão. Ela descreve que a sua relação com a casa mudou desde o início da pandemia devido a necessidade de se isolar. Ela descreveu essa experiência como *muito difícil*, expressando que nesse período se sentia *presa e sufocada*. Além disso, a grande quantidade de informações, especialmente as políticas, a deixava *nervosa* e com a sensação de *não poder agir*. Outro ponto que intensificou essa sensação foi a maternidade. Ela relata que foi especialmente difícil para ela, pois sua filha costumava passar muito tempo nos parques e nas ruas, correndo e brincando, mas que *agora precisa inventar muitas atividades para fazer com a filha dentro de casa*.

Cansaço, exaustão, queda de produtividade, desemprego, informalidade, depressão e melancolia são algumas das consequências e emoções experimentadas a partir de tal realidade por muitos trabalhadores da cultura, especialmente para as mães (Morais e Moraes, 2020; Freitas, 2020; Roso e Matos, 2020). Penso que a ênfase dada a esses afetos ressalta as limitações que regem o que pode ser articulado, validado, relegado ao esquecimento ou preservado na memória coletiva. Isso evidencia a complexidade inerente à construção da memória compartilhada, a qual frequentemente se encontra suscetível à influência de agendas políticas e administrativas. Essa análise nos instiga a refletir de forma aprofundada sobre o intrincado processo de escolha e configuração da memória, especialmente quando se trata de grupos marginalizados, como os trabalhadores precarizados e as mulheres.

É fundamental compreender como os interesses políticos e administrativos podem determinar quais aspectos da experiência desses trabalhadores são colocados em destaque e quais são relegados ao esquecimento, exercendo um impacto significativo sobre a narrativa e a recordação histórica desses coletivos. A repetição das palavras que escolhi ilustra o processo crucial de seleção da memória, que desempenha um papel fundamental na construção das narrativas históricas e na interpretação de eventos passados, evidenciando a intrincada natureza desse complexo processo.

Na esteira de Veena Das (2020), a tarefa etnográfica aqui foi descrever como os afetos vêm a ser incrustados em uma vida cotidiana amedrontada, de modo que garantias de pertencimento a instâncias mais amplas, como coletivos culturais, comunidade e políticas de estado, não são capazes de apagar as dores ou de prover

meios para reparar essa sensação de ser traído pelo cotidiano. Observando com atenção as palavras carregadas de tensão e horror, fica claro que a violência brutal deixou uma marca indelével na normalidade da vida, interrompendo projetos em andamento e minando as perspectivas de futuro para esses trabalhadores.

É importante ressaltar que essa violência cotidiana raramente foi relatada ou trazida à atenção do público em geral. Tais questões, portanto, se desdobram nos próximos capítulos, à medida que buscamos compreender como os sobreviventes daquilo que denominamos de "crise dentro da crise" estão reconstruindo suas vidas. Eles estão reunindo os fragmentos das suas experiências e tentando encontrar um caminho adiante, mesmo quando continuam a viver naquele mesmo espaço de devastação e com a sensação de que algo se acabou.

CAPÍTULO VI: A chegada da Lei Aldir Blanc

6.1 Ações e mobilizações na defesa de direito

Em nossa vulnerabilidade individual a uma precariedade que é socialmente induzida, cada "eu" vê potencialmente como o seu sentido particular de ansiedade e fracasso tem estado implicado todo o tempo em um mundo social mais amplo. Isso inicia a possibilidade de desconstruir essa forma de responsabilidade individualizadora e enlouquecedora em favor de um ethos de solidariedade que afirmaria a dependência mútua, a dependência de infraestruturas e de redes sociais viáveis, abrindo caminho para uma forma de improvisação no processo de elaborar formas coletivas e institucionais de abordar a condição precária induzida. (Judith Butler, 2009, p.)

Os trabalhadores da cultura no Brasil são aqueles que atuam em diversas áreas da produção cultural, como audiovisual, música, teatro, dança, cinema, literatura, artes visuais, entre outras. Esses profissionais incluem artistas, técnicos, produtores culturais, gestores, curadores, críticos e outros envolvidos na criação, produção e difusão de bens culturais.

É relevante destacar que o termo "trabalhadores da cultura" também é recorrentemente encontrado nos ambientes investigados, utilizado para designar o conjunto de diversos agentes que intervêm nos domínios culturais. Essa terminologia é preferida em relação à denominação "classe artística", a qual limita os atores culturais exclusivamente aos "artistas", o que se mostra inadequado diante da diversidade de expressões culturais que não se enquadram na categoria de "arte". Apesar de guardar semelhanças com a expressão "produtores culturais", a preferência recai sobre "trabalhadores da cultura" ou "fazedores de cultura", provavelmente devido à sua conotação mais ampla e genérica nos espaços pesquisados.

As políticas culturais são um dos principais meios de financiamento da cultura no Brasil. Obviamente existem diversas outras fontes de financiamento, como empresas

privadas que investem em patrocínio cultural, *crowdfunding*, venda de produtos culturais, entre outras. No entanto, é importante ressaltar que as políticas culturais desempenham um papel fundamental no incentivo e na promoção da cultura no país. O estado brasileiro tem diversos programas e projetos de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet que já vimos, a Lei do Audiovisual, o Fundo Setorial do Audiovisual, o Fundo Nacional de Cultura, entre outros. Algumas dessas políticas culturais oferecem incentivos fiscais para empresas e pessoas físicas que investem em projetos culturais, além de fornecer recursos financeiros para a realização de atividades culturais em diferentes regiões do país.

Muitos trabalhadores da cultura no Brasil são autônomos ou trabalham por conta própria, o que significa que eles não têm vínculo empregatício e não contam com benefícios sociais como férias remuneradas, décimo terceiro salário e seguro desemprego. Além disso, muitos enfrentam dificuldades para obter financiamento para seus projetos e para encontrar espaços adequados para a apresentação de seus trabalhos.

No capítulo anterior, explorei o impacto profundo da pandemia da Covid-19 e das medidas de distanciamento social entre profissionais da cultura no Rio Grande do Sul, evidenciando as consequências financeiras e profissionais decorrentes do cancelamento e adiamento de eventos culturais, bem como do fechamento de espaços dedicados à cultura. Essa análise não se limitou apenas aos aspectos tangíveis, mas estendeu-se à percepção das políticas culturais, questionando sua lógica burocrática e ressaltando a importância de considerar elementos subjetivos, como afetos, alianças e sentimentos. Estes últimos, expressos por meio das narrativas e histórias de vida dos sujeitos afetados, que não apenas descrevem o presente, mas também engendram possibilidades de futuro.

Neste capítulo, aprofundaremos nossa análise em torno de temas cruciais que permeiam a discussão sobre cultura, direitos e resistência. Inicialmente, exploraremos como a mobilização de uma linguagem metafórica, marcada pela luta e resistência, se tornou um elemento central nas narrativas dos trabalhadores da cultura. Ademais, realizaremos uma crítica à conjuntura cultural que precedeu o surgimento da LAB (Lei Aldir Blanc).

No momento de articulação de uma política cultural no início da pandemia era comum ouvir que *a cultura estava em estado de emergência* e, mais profundamente, em

estado de *resistência*, particularmente as culturas indígenas e afro-brasileiras. Ainda, era uma compreensão amplamente aceita que as artes e as culturas em geral estavam constantemente em estado de resistência. Esse processo de mobilização em torno de uma política de emergência cultural colocou os fazedores de cultura em um estado constante de avaliação e discussão cultural em nível nacional. Falava-se em um *estado de espírito*, que era tanto emocional quanto político, que ganhava força ao reacender o encantamento pela cultura e ao nutrir a resistência por meio das artes em nosso país.

Pensando a questão da resistência à luz do artigo de Lila Abu-Lughod *The Romance of Resistance: Tracing Transformation of Power through Bedouin Women* (1990) podemos aferir que apesar da resistência cotidiana atrair um grande interesse como tema de estudo nas ciências humanas, tem havido uma romantização nas formas de abordar a questão da resistência por parte dos trabalhos acadêmicos. Em contraste com os grandes estudos sobre a insurreição e revolução camponesa nos anos 60 e no início dos anos 70, os recentes estudos sobre resistência procuram evidenciar as formas locais de resistir, que outrora eram subvalorizadas ou rejeitadas.

A autora argumenta que o crescente interesse generalizado em formas não convencionais de resistência, que não são necessariamente coletivas, ou pelo menos não organizadas, demonstra uma insatisfação crescente com as noções anteriores de poder e chama atenção para a complexidade da dominação (Abu-Lughod, 1990). De acordo com a autora, esses estudos são importantes para alargar a definição do que é político. No entanto, há uma tendência de transmitir uma visão romantizada da resistência e referir-se a ela como um sinal da ineficácia dos sistemas de poder, ao enfatizar a criatividade do ser humano nas formas de recusa à dominação (ibid., p. 42). Essa virada na forma de implicar a resistência levanta uma questão mais ampla: quais são as implicações dos estudos de resistência para as teorias de poder? E, mais amplamente, sobre o que falamos quando falamos em resistir?

Como forma de oferecer pistas a essas questões, Abu-Lughod defende que devemos usar a resistência como diagnóstico de poder (ibid, p. 42). Para sustentar esse argumento, a autora recorre às teorias de Foucault, presente no primeiro volume da *História da Sexualidade* (1978), enfatizando que onde há poder, há resistência (Foucault 1978, Abu-Lughod 1990). No entanto, as formas de resistência nunca estão numa posição de exterioridade em relação ao sistema do poder nem são independentes dele. Assim, para apreciarmos o resultado dessa forma de abordar a

resistência, é necessário inverter a frase escrita por Foucault (1978, p.): “*where there is resistance, there is power*”. De acordo com a autora, essa inversão permite passar de teorias abstratas de poder para estratégias metodológicas que nos permitem estudar o poder em situações concretas (ibid., p. 42).

Abu-Lughod interpreta este diagnóstico do poder em dois níveis separados, mas entrelaçados: (1) a resistência e o poder ocorrem simultaneamente de várias formas, (2) essas relações são historicamente transformadas. Para demonstrar como devemos aprender a ler a existência de uma série de estratégias específicas e estruturas de poder em várias resistências locais e cotidianas, Lila Abu-Lughod (1990) recorre às suas pesquisas de campo com as mulheres beduínas, com quem conviveu durante anos. Dessa forma, a autora expõe como as mulheres beduínas resistem duplamente; por um lado, resistem às exigências dos seus anciãos e do sistema de autoridade baseada no parentesco, e por outro lado, as exigências do Estado-nação capitalista em que participam apenas marginalmente devido às suas diferenças culturais (ibid., p. 52).

Este projeto de agência atrelado à resistência é contestado por Mahmood (2005), que postula que a agência nem sempre está posicionada em confrontação com as relações de opressão. De acordo com Mahmood, a agência pode atuar em conformidade com normas vigentes, como procurarei argumentar.

Em *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*, Saba Mahmood tem como objetivo analisar as concepções de *self*, agência moral e *embodiment* que instituem as práticas de mulheres no movimento islamista, um movimento não liberal e, dessa forma, tenta compreender os projetos éticos em curso.

Nesse sentido, há um esforço no trabalho desenvolvido por Saba Mahmood (2005) em traçar um revisionismo do conceito de agência na teoria feminista. A autora postula que a concepção de agência, como sinônimo de resistência em relações de dominação, foi engendrada no seio das tradições liberais. Tal concepção procura situar a autonomia moral e política do sujeito em relação ao poder. Mahmood reconhece que este objetivo de localização da agência feminina, quando emergiu no contexto dos anos 70 do século XX, assumiu um papel crítico na complexificação e alargamento dos debates sobre o gênero em sociedades não-ocidentais, para além dos registros simplistas da submissão e patriarcalidade (MAHMOOD, 2005, p. 126). Apesar das contribuições fornecidas por essa proposta, “esse modelo de agência limita a nossa

capacidade para compreender e interrogar as vidas das mulheres cujo sentido de *self*, aspirações e projetos foram configurados no seio de tradições não liberais” (ibid., 2005, p. 123).

A autora sugere pensarmos na agência não como um sinônimo de resistência em relações de dominação, mas enquanto “capacidade para a ação criada e propiciada por relações concretas de subordinação historicamente configuradas” (ibid., p. 123). Desloca, assim, a ideia de agência somente na forma de resistência, explorando configurações de agência cujo significado e efeito não se encontram dentro das lógicas de subversão e ressignificação de normas hegemônicas. A autora levanta a questão da universalidade do desejo de ser livre das relações de subordinação e, para as mulheres, das estruturas da dominação masculina. Um desejo que é central no pensamento liberal e progressista pressuposto pelo conceito de resistência que o próprio autoriza (ibid., p. 143).

Se a condição de provocar a mudança é histórica e culturalmente definida, então o significado e sentido de agência não podem ser fixados de antemão, uma vez que devem emergir por meio de uma análise dos conceitos específicos que propiciam modos de ser concretos (ibid., p. 131). Deste ponto de vista, o que aparece no repertório progressista, como um caso de passividade e docilidade, pode ser uma forma de agência, que deve ser entendida a partir dos discursos e estruturas de subordinação que criam as condições para o seu desenvolvimento. Neste sentido, “a capacidade de agência pode ser encontrada não só em atos de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas” (ibid., p.147).

Dando seguimento à discussão em curso, a antropóloga Vitória Grunvald (2021) propõe a noção de “reXistência”, um termo que surge organicamente das ruas e dos movimentos emancipatórios, mesclando os conceitos de resistência e existência. A expressão emana do ativismo social para a academia, invertendo a direção usual. A “reXistência” (Grunvald, 2021) coloca em pauta a persistência dos corpos no mundo, desafiando uma necropolítica que busca eliminá-los e que se entrelaça com a violência institucional e estatal que afeta diariamente corpos dissidentes de sexo-gênero, racializados e precarizados.

Por outro lado, a ênfase na palavra existência é uma exaltação da vida, uma celebração de formas alternativas de coexistência e de construção de relações que não

se conformam às normas cis-heteronormativas, racistas, e classistas, que ditam quem tem o direito à existência, baseado em marcadores sociais de diferença e desigualdade social. Essa diferenciação na distribuição do direito à existência não se limita apenas ao campo dos direitos, mas também ao próprio uso legítimo da violência. É por isso que pensadoras, ativistas e artistas têm clamado por uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Em última análise, o termo também sugere que não há resistência sem uma implicação em formas distintas de habitar o mundo e, portanto, em uma existência que é intrinsecamente múltipla, como indicado por Denise Ferreira da Silva (2019) na noção de "mundo implicado".

De acordo com Cabedo et al. (2021), o domínio cultural experimentou um conjunto de demandas de considerável relevância durante a pandemia. Essas demandas abarcaram a necessidade de assistência financeira, tanto durante quanto após o período de crise, bem como a implementação de iniciativas de capacitação. Além disso, houve uma busca por melhorias nos serviços e infraestrutura para se adequar ao ambiente digital. Adicionalmente, emergiu como uma prioridade fundamental a criação de estratégias digitais para interação com o público, comercialização de produtos e oferta de serviços. Todavia, a desorganização e a fragilidade estrutural e institucional já existentes no setor cultural do Brasil, as quais obstaculizam a capacidade do estado brasileiro em implementar políticas emergenciais oportunas e eficazes em resposta aos desafios suscitados pela pandemia de Covid-19 (Cabedo et al., 2021).

Diante desse panorama, ainda no mês de março e abril de 2020, empresas privadas de *streaming*, como a Netflix e a Amazon Prime, empreenderam uma ação em parceria com o Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros (ICAB) para criação de um fundo de auxílio emergencial destinado aos trabalhadores do audiovisual em resposta à pandemia. Isso me chamava atenção por destacar o papel de iniciativas de empresas privadas na mitigação de problemas sociais quando o governo federal não conseguia atender de maneira eficaz às demandas desses trabalhadores.

A iniciativa das empresas, embora benéfica para alguns dos envolvidos, suscita inquietações sobre a concentração de poder nas mãos das grandes corporações. O direcionamento de recursos e as decisões sobre quem recebe assistência estão sob o controle dessas empresas, criando uma dinâmica de influência desigual e, às vezes, política, especialmente considerando que a ação foi seletiva, focando apenas em setores

ou grupos específicos. Isso sublinha a dependência das empresas privadas para fornecer ajuda financeira em momentos de crise. Adicionalmente a isto, a assistência financeira provida pelas empresas foi restrita em termos de duração e alcance, servindo como uma medida paliativa de curto prazo que não lida com questões estruturais mais profundas, como a desigualdade de renda, a segurança no emprego e o acesso aos direitos trabalhistas. Isso ressalta ainda mais a incapacidade do setor privado de audiovisual em sustentar o desenvolvimento do cinema nacional, que sempre esteve ancorado no setor público e levanta a questão da dependência excessiva das empresas privadas para fornecer assistência financeira em momentos de crise, evidenciando a falta de uma base sólida e sustentável quando se trata de financiamento e desenvolvimento. Além disso, coloca em questão até que ponto os interesses comerciais das grandes corporações podem influenciar a produção e distribuição de conteúdo audiovisual, muitas vezes em detrimento da diversidade cultural e da liberdade artística.

Enquanto isso, em outros países as respostas por meio de políticas culturais estavam em andamento, como o exemplo da França em 6 de abril, quando o presidente Emmanuel Macron anunciou um plano de recuperação abrangente para o setor cultural. Esse plano incluía a continuidade dos pagamentos para técnicos, produtores, artistas e outros profissionais até agosto de 2021, bem como a criação de um "fundo de indenização" para todos os envolvidos na produção audiovisual, cujos projetos foram cancelados devido à pandemia. Na Alemanha, o Ministério da Cultura também confirmou seu apoio às instituições culturais independentes e aos profissionais criativos autônomos, seguindo uma abordagem semelhante à do Reino Unido.

O Conselho de Artes da Inglaterra elaborou um plano de apoio ao setor cultural em três etapas, que não apenas ofereceu assistência financeira, mas também implementou outras medidas para auxiliar as organizações culturais. Isso incluiu prepará-las para reabrir com segurança, adaptar seus modelos de negócios e continuar a operar em um ambiente social alterado em relação ao período anterior à pandemia (Arts Council England, 2020).

Já na América do Sul, destacam-se algumas iniciativas notáveis. O Paraguai anunciou uma série de medidas, tanto de caráter emergencial, como o apoio à segurança alimentar dos profissionais da cultura, quanto estruturais, como a criação de uma plataforma virtual de capacitação que permite que trabalhadores culturais dessem

cursos e oficinas ao vivo mediante pagamento. Por sua vez, a Argentina implementou o Fundo Desenvolver, uma política pública voltada especificamente para garantir a sustentabilidade dos espaços culturais.

Países como Alemanha e Inglaterra combinaram instrumentos pensados para diferentes segmentos e seus desafios, incluindo fundos garantidores de crédito e pacotes de ajuda para trabalhadores independentes e microempresas, além de auxílios específicos para organizadores de eventos culturais. Em algumas nações, como Holanda e Finlândia, os governos também envolveram agentes privados para ampliar o financiamento emergencial e estratégico no setor cultural.

No entanto, no Brasil, contrariando essa tendência, a gestão cultural na esfera federal, liderada pela atriz Regina Duarte em uma secretaria especial, teve uma atuação limitada desde o início da pandemia, restringindo-se a adiar alguns prazos relacionados às leis de incentivo fiscal. Isso contrastava com as medidas mais abrangentes adotadas em outros países. No cenário internacional, as abordagens mais eficazes foram aquelas que consideraram as particularidades e diversas necessidades dentro da economia criativa. Por exemplo, Itália e Alemanha implementaram *vouchers* para compensar perdas decorrentes de cancelamentos de eventos e de bilheteria. A Áustria, por sua vez, ofereceu ao setor audiovisual doações não reembolsáveis de até 75% dos custos de filmagens interrompidas devido à Covid-19.

No contexto brasileiro, as primeiras medidas de apoio ao setor cultural foram adotadas pelos governos estaduais, já que o governo federal não tomou a iniciativa em março, quando houve o fechamento de espaços culturais e a suspensão de eventos com público. Inicialmente, essas ações se concentraram em aspectos administrativos, como a prorrogação dos prazos para prestação de contas e execução de projetos culturais financiados, além do adiantamento de pagamentos relacionados a termos de cooperação e prêmios/editais. Estados como Bahia, Espírito Santo, Goiás, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul foram exemplos de regiões que anunciaram essas medidas.

Com a transição dos eventos culturais para o ambiente digital, surgiram diversos editais emergenciais para a promoção de festivais online e o apoio direto a artistas e produtores na criação de apresentações na internet e redes sociais. Além disso, em caráter emergencial para apoiar os artistas, algumas secretarias de cultura de estados e municípios anunciaram iniciativas de arrecadação e distribuição de cestas básicas.

Essas doações tiveram como foco, principalmente, artesãos, artistas de circo e artistas autônomos, incluindo artistas de rua.

Em relação a ações mais estruturantes para garantir a subsistência dos diversos setores da economia criativa, alguns estados ofereceram créditos para pequenos e médios negócios criativos. O Rio Grande do Sul, por exemplo, lançou programas de crédito emergencial com simplificação de processos, redução das taxas de juros e prazos de carência ampliados. Também é importante destacar inovações no campo do fomento e da difusão cultural, bem como atenção às necessidades de setores específicos, como o audiovisual. A Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul realizou ajustes na Lei de Incentivo à Cultura (LIC) para permitir a captação de recursos por meio da lei de incentivo estadual para projetos culturais e patrimônio digitais. No Paraná, foi lançado um edital para licenciar filmes paranaenses produzidos nos últimos 10 anos, visando disponibilizá-los ao público na plataforma de *streaming* do governo.

Diante da falta de ação do poder executivo nacional, o poder legislativo assumiu a responsabilidade de conceber estratégias para amparar o setor cultural do país. Nesse cenário de crise cultural, diversas propostas legislativas foram apresentadas por parlamentares em busca de soluções para essa situação a nível nacional, levando em consideração a mobilização dos profissionais da cultura em todo o território.

Um dos projetos de lei mais notáveis foi elaborado pela deputada Benedita da Silva, que ocupava a presidência da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados. Durante uma transmissão ao vivo realizada no Instagram, em parceria com o ator Rodrigo França, a deputada compartilhou os seguintes aspectos:

“com a pandemia, você necessariamente tem que ficar em casa por conta do coronavírus. A categoria que mais sofreu impacto de imediato foi exatamente vocês da cultura, por que foi fechando tudo né?! Os eventos foram todos fechados... foi fechado qualquer manifestação mais de público: teatro, cinema, os nossos bailes nas comunidades, as igrejas. (...) A partir dessa demanda, dessa necessidade, nós vimos que eles (artistas e profissionais da cultura) não tinham entrado na renda básica emergencial. Aí conversamos com toda a categoria, os secretários de cultura dos municípios, dos Estados, governadores e então elaboramos esse projeto”.

O projeto em foco é o Projeto de Lei (PL) 1.075, apresentado em 23 de março de 2020. Esta iniciativa foi inicialmente proposta por Benedita da Silva, sendo subscrita e apoiada por outros 26 deputados federais de diferentes agremiações partidárias. No processo de elaboração da lei, Benedita e a deputada Jandira Feghali (PCdoB), relatora do projeto, realizaram duas reuniões virtuais que contaram com a participação de aproximadamente 200 agentes culturais e secretários de cultura, os quais contribuíram com sugestões e *insights*. É relevante destacar que essas reuniões virtuais alcançaram uma audiência significativa, com quase 9.000 espectadores acompanhando ao vivo. Esse nível de engajamento virtual em uma mobilização nacional raramente é visto na política brasileira. O PL aborda questões relacionadas a "ações emergenciais destinadas ao setor cultural enquanto as medidas de isolamento ou quarentena estiverem vigentes", de acordo com a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020" (SILVA, 2020).

De acordo com Calabre (2020), surgiram outros seis projetos de lei relacionados à situação de emergência no contexto cultural, cada um propondo diferentes abordagens para a questão. Diante do cenário de emergência no setor cultural, surgiu a demanda para que todos esses projetos fossem apensados ao PL 1.075 de 2020.

A partir da proposição do Projeto de Lei, observou-se uma mobilização nacional com o objetivo de garantir a sua aprovação. Essa mobilização envolveu a realização de *webconferências* que contaram com a participação de artistas, profissionais do setor cultural e os deputados que estiveram envolvidos na elaboração dos projetos de lei, conforme destacado por Calabre (2020).

A mobilização em torno da elaboração, aprovação, sanção e implementação da Lei Aldir Blanc (LAB), foi realizada principalmente por meio das redes sociais digitais, que englobam plataformas como Facebook, WhatsApp, YouTube, Telegram, Instagram, Spotify, entre outras. Isso ocorreu devido à impossibilidade de realizar manifestações presenciais em grande escala, dada a situação de restrições impostas pela pandemia. Os trabalhadores da cultura, neste sentido, sentiam-se resistindo às imposições neoliberais de corte de verbas destinadas à cultura e sua agência passava por reivindicar seus direitos que viriam por meio de políticas públicas.

Conforme destacado por Célio Turino (2021), chegamos a este ponto após um árduo esforço, com a participação de muitas pessoas em centenas de *webseminários*, *lives* e grupos nas redes sociais. A própria lei que surge desses tempos de

distanciamento social é um reflexo das novas ferramentas tecnológicas, evidenciando que, mesmo fisicamente separados, a necessidade de estarmos socialmente conectados é mais crucial do que nunca. Um grande número de usuários compartilhou suas ideias e reflexões, envolvendo-se em um trabalho intenso de sistematização que incluiu a elaboração teórica, a precisão na definição de conceitos, o desenvolvimento de métodos e a estratégia de mobilização.

Acerca dessas mobilizações, é observável que os profissionais da cultura frequentemente expressavam suas demandas usando slogans como "lutemos pela cultura", "a arte pede socorro" e "proteja a arte". Isso é evidenciado pela ampla disseminação da imagem abaixo, compartilhada em perfis desses trabalhadores. Essa retórica pareceu funcionar como uma forma de proteção contra o estereótipo negativo que esses profissionais muitas vezes enfrentam na esfera pública. Com frequência, são alvo de tentativas de difamação e são associados, de maneira injusta, a conceitos pejorativos, como "*bandidos*", além de serem rotulados abertamente como "*vagabundos*" pelo governo de Bolsonaro e seus seguidores.



Imagem 2: Imagem retirada do Instagram em 2020.

Os bordões e mensagens que ecoam o apelo à proteção da cultura não apenas realçam a magnanimidade da arte e da cultura, mas também encarnam um esforço contundente para confrontar os estereótipos deletérios que corroem o reconhecimento dos artistas enquanto detentores de direitos legítimos. Nesse contexto,

as mobilizações culturais, que florescem durante o período pandêmico, emergem como um cenário rico e multifacetado, repleto de nuances etnográficas.

É nesse terreno etnográfico que observamos a emergência de debates intensos e controversos. Por um lado, fervorosos defensores da cultura se alinham na batalha pelo reconhecimento dos artistas como sujeitos dotados de direitos inalienáveis. Por outro lado, uma facção dissidente manifestou sua discordância, sustentando que a alocação de recursos prioritários à cultura em tempos de crise poderia acarretar a diluição de recursos cruciais em outros setores necessitados, como saúde e educação.

Eu acompanhava de perto essas controvérsias que se desenrolaram nas redes sociais, em um momento em que *hashtags* como #LeiEmergenciaCultural, #AprovaSenado, #LeiEmergenciaCulturalAldirBlanc e #EmergenciaCulturalAntifascista ganhava ampla circulação e engajamento na internet.

Observava-se que muitos usuários, que se posicionavam de forma declaradamente contrária ao governo de Bolsonaro, optaram por substituir suas fotos de perfil pela imagem da bandeira antifascista, acompanhada da inscrição "emergência cultural antifascista", como ilustrado na imagem a seguir, extraída de um desses perfis:



Imagem 3: Imagem retirada do Instagram em 2020.

Frequentemente, essas imagens ganhavam comentários divergentes, como o de um usuário que expressou: *"Sou um artista e defensor da causa, mas este banner não representa a minha visão. É importante destacar que a cultura não deve estar vinculada a*

nenhum partido político. Tenho reservas em relação a esse movimento, apesar de reconhecer sua legitimidade. Peço desculpas, esta é apenas a minha humilde opinião."

Decidi preservar a privacidade desse usuário, ocultando seu rosto e nome, como ilustrado no print abaixo:

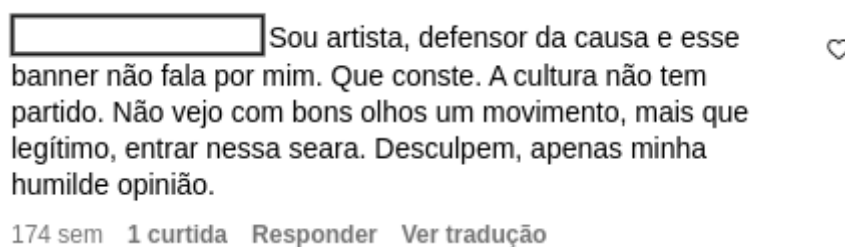


Imagem 4: Print feito no ano de 2020 em página dedicada à mobilização cultural no Instagram.

Estas discussões em torno das políticas culturais invariavelmente incorporam uma dimensão ideológica, enredando-se em intrincadas tramas de valores e visões de mundo. Assim, é imperativo compreender que as mobilizações culturais se desenrolam como um palco vibrante de controvérsias e dissensões, um microcosmo onde a complexidade da tessitura social e a pluralidade de perspectivas em relação ao papel da cultura e das artes se desdobram em todo o seu esplendor.

Na esteira de sua aprovação, o Projeto de Lei 1.075 passou por um processo legislativo acelerado na Câmara dos Deputados, permitindo uma aprovação mais rápida, como relatado por Calabre (2020). Obtendo aprovação com amplo apoio na Câmara, exceto pela bancada do Partido Novo, e unanimidade no Senado, sem vetos ou sanções, por conta da emergência na aprovação, e assim, foi transformada na Lei 14.017.

Após essa aprovação amplamente favorável no Congresso Nacional, aguardávamos com otimismo a sua sanção presidencial e a subsequente descentralização dos recursos para os estados e municípios. Estes entes federativos assumiriam a responsabilidade pela execução de medidas de amparo social destinadas aos trabalhadores da cultura e aos espaços culturais, ao passo que também promoveriam iniciativas de fomento por meio de editais. Os estados e municípios já estavam em fase de preparação para a implementação destas medidas, um feito que disponibilizaria uma quantia substancial de recursos, estimada em cerca de R\$ 3 bilhões. Por fim, a lei foi sancionada pelo presidente Jair Bolsonaro em 29 de junho de

2020, com um único veto relacionado ao prazo máximo de 15 dias para o início da distribuição dos recursos.

É fundamental destacar que a aprovação da lei que previa o auxílio emergencial à cultura resultou de uma intensa mobilização protagonizada por atores sociais vinculados aos setores artísticos e culturais no Brasil. Ao longo de várias semanas, diversos segmentos artísticos se uniram para mobilizar uma linguagem baseada em direitos como resposta a esse cenário desafiador, organizando *webconferências* como parte desse esforço. Uma variedade de grupos culturais desempenhou um papel fundamental na construção dessa mobilização, instando os parlamentares de seus estados a apoiar a causa no Congresso. As demandas se concentravam na necessidade de medidas para amparar os profissionais culturais que perderam sua fonte de renda devido à pandemia (Rubim; Tavares, 2021).

Durante o meu trabalho de campo, concentrei-me principalmente na observação dessa mobilização, com um enfoque especial no contexto do Estado do Rio Grande do Sul, particularmente em Porto Alegre. Ficou claro que o período mais dinâmico, marcado principalmente por atividades virtuais, estava relacionado àquilo que esses atores nomearam como “luta pela implementação da lei”, que visava fornecer um auxílio emergencial direcionado à cultura. No entanto, é crucial ressaltar que essa luta não se restringia apenas a medidas emergenciais. Era imperativo manter o ímpeto político e a mobilização, assegurando que o espírito reivindicatório e de “resistência” permanecesse vibrante e contínuo.

6.2 Lei Aldir Blanc: Perspectivas entre antropologia e políticas públicas

A Lei Nacional da Emergência Cultural, datada de 29 de junho de 2020, foi apresentada quatro meses após o anúncio da OMS, no dia 11 de março de 2020, que caracterizou a covid-19 como uma pandemia de interesse internacional. A lei³² foi acionada como um dispositivo governamental capaz de oferecer auxílio financeiro para a cadeia produtiva cultural nacional durante o período de calamidade pública no Brasil. O objetivo da lei é oferecer aportes para as pessoas enquadradas na categoria “trabalhadores da cultura”.

³² Para saber mais, cf: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm.

A própria inclusão dessa categoria no texto da lei desencadeou uma crescente disseminação social no contexto nacional, desempenhando um papel fundamental na formulação de políticas públicas. Ao mesmo tempo, promoveu uma reorganização social, estabelecendo conexões entre distintos segmentos artísticos, unindo diferentes funções sob uma mesma denominação. Essas estratégias também se refletem nas formas de expressão, discursos e práticas adotados tanto por movimentos sociais quanto por órgãos governamentais.

Em uma abordagem teórica que nos ajuda a entender como a Lei Aldir Blanc orienta ações no mundo, seguimos o pensamento de Chris Shore (2010), um antropólogo que se dedica ao estudo etnográfico de políticas públicas e cria elos criativos que conectam a antropologia à ciência política. Shore argumenta que a escrita etnográfica nos permite considerar as políticas públicas como geradoras de modelos sociais, já que por meio de uma linguagem supostamente neutra, elas articulam as racionalidades dos governos. As políticas públicas têm a capacidade de criar ou reconfigurar relacionamentos entre indivíduos, grupos ou nações, que anteriormente não eram contemplados, ao mesmo tempo que moldam subjetividades específicas, criando novos sujeitos de direitos.

Logo após a promulgação da Lei Nacional de Emergência Cultural, um montante significativo de 3 bilhões de reais foi alocado para o Fundo Nacional de Cultura com o intuito de fornecer apoio financeiro a trabalhadores, instituições e recursos culturais em todo o território brasileiro. É relevante ressaltar que essa legislação recebeu o nome do renomado compositor Aldir Blanc, que também era cronista e médico brasileiro e, lamentavelmente, tornou-se uma das vítimas da Covid-19. A decisão de nomear a lei após esse episódio trágico se insere em um contexto de disputas e conquistas de direitos, o que justifica uma análise minuciosa.

A atribuição de nomes a leis, como a Lei Aldir Blanc, tem implicações significativas em termos de percepções sociais. No Brasil, assim como em outras nações, ainda estamos debatendo a questão da moralidade das figuras que emprestam seus nomes a leis, algo que, conforme indicado em pesquisas de Eilbaum (2021), a Argentina conseguiu superar de forma eficaz. Leis que ostentam nomes próprios, como a Lei do Menino Bernardo, a Lei Carolina Dieckmann e a própria Lei Aldir Blanc, influenciam a maneira como idealizamos as vítimas ideais, aquelas em relação às quais

raramente se questionam os valores ou que suscitam uma comoção social e política abrangente.

O texto da lei teve como objetivo principal atender diretamente uma ampla gama de profissionais da cultura, incluindo artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira. Além disso, ela forneceu suporte a espaços culturais, micro e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias. Um dos propósitos finais dessa iniciativa foi o de possibilitar a criação de editais e chamadas públicas, bem como a aquisição de bens e serviços relacionados ao setor cultural. Além disso, os recursos foram direcionados à manutenção de agentes, espaços, projetos, cursos, produções e expressões culturais, incluindo atividades artísticas e culturais que poderiam ser transmitidas online ou disponibilizadas através de redes sociais e plataformas digitais.

Seguindo a linha de Shore (1997) as políticas funcionam de forma semelhante ao mito. Como os mitos, as políticas fornecem meios para unificar passado e presente, de modo a proporcionar coerência, ordem e certeza às ações muitas vezes inconsistentes, desorganizadas e incertas do governo. O potencial de criação de alianças de uma política pública reside no fortalecimento de laços entre pessoas com um objetivo comum. Esse pertencimento atua para manter as fronteiras simbólicas que separam “nós” de “eles” (Shore e Wright, 1997). As políticas são inerentemente instrumentais e sendo assim, elas se comportam como ferramentas de intervenção social cujo ânimo é gerenciar, regular e em última instância, mudar.

Tomando como objeto uma política pública é possível imaginarmos o funcionamento do estado, como devem ser os seus modos de governar, suas estratégias políticas e quais os grupos sociais atingidos por sua atividade. Assim como declarou Geertz (1997), a parte constitucional do mundo não é somente um conjunto de normas, regulamentos, princípios, mas advém de uma maneira específica de imaginar a realidade. Ainda que essas categorias não sejam meramente um produto da imaginação social, uma vez que atuam como sistemas operativos e produzem formas de coerção (Wilson, 2001; Schuch, 2009).

Tratar de políticas públicas destinadas à cultura do país durante a pandemia de covid-19 exige nos relacionarmos com aquilo que Veena Das (1995) concebeu como “evento crítico”, ponto de inflexão e divisor de águas que, no caso atual, expõe

estruturas de sofrimento, injustiça e desigualdade, tal como pontuado por trabalhos recentes do antropólogo Jean Segata (2020). Uma pandemia muda o jeito como pensamos a dinâmica decisória do próprio fazer de uma política pública. E diante de uma crise sanitária, tudo o que pensamos como organização de prioridade muda (curadoria de temas que entram ou não na agenda, planejamento de longo/médio prazo, organização de orçamento, previsibilidade, etc.). Esses tópicos são dotados de novos sentidos quando estamos diante de uma emergência sanitária.

As políticas públicas precisam operar diante da capacidade de planejamento e tempo de respostas. As regras de operação cotidiana das políticas públicas precisam se adequar ao estado emergencial. Cabe ao estado adotar decisões rápidas e assertivas para conter a taxa de infectados. Nesse sentido, a não-decisão rápida implica em maiores taxas de contágio, fome e mortes. O que significa dizer que, no limite, essas políticas impactam diretamente o curso da vida de milhões de trabalhadores.

Contudo, para uma política pública funcionar é fundamental o seu embasamento em dados e pesquisas científicas que, especialmente, no que diz respeito à cultura e à economia criativa, ainda são pouco valorizadas. Nesse contexto, instituições acadêmicas e centros de pesquisa deveriam desempenhar um papel crucial ao coletar informações, analisar dados quantitativos e qualitativos, e contribuir para a produção de conhecimento relacionado à economia criativa. Infelizmente, essa abordagem só ganhou destaque após a implementação da Lei Aldir Blanc.

Em setembro de 2020, técnicos culturais se manifestaram em busca de medidas mais eficazes para lidar com a crise, o que reflete a insatisfação com a gestão da crise pela Secretaria Especial de Cultura do governo federal, que se limitou a adotar uma única medida, a Lei Aldir Blanc, como resolução dos problemas destes trabalhadores (Marcondes; Sant'Anna, 2021).

Como evidenciam trabalhos publicados no *Dossiê Artes em Tempo de Pandemia* (2021), a proliferação de eventos digitais apareceu em 2020 como uma estratégia para driblar o isolamento social. O aparecimento de lives e cursos online reinventaram os modos de fazer acontecer o estreitamento de redes de solidariedade entre artistas e o público, embora o grande desafio foi transpor essas experiências para os ambientes domésticos.

Inicialmente, a escolha pela modalidade *live* se deu pela possibilidade de captação de recursos por meio da obtenção de patrocinadores e/ou doações do

público. A premissa da execução de eventos culturais de modo online esteve presente nos editais financiados pela Lei Aldir Blanc com financiamento público. Entretanto, como destaca Marcondes e Sant'anna (2021), os processos de digitalização da cultura não foram acompanhados pela remuneração do trabalho de artistas no mercado. Tendo em vista que essas estratégias de sobrevivência aparecem no registro de “soluções provisórias” inseridas em um processo de precarização do trabalho artístico.

Ao acompanhar de perto esses desdobramentos em várias plataformas virtuais, ficou evidente a dinâmica de confronto entre os diversos atores envolvidos nas discussões. Por um lado, havia indivíduos ligados a órgãos públicos, que ofereciam uma perspectiva burocrática detalhada sobre os procedimentos pelos quais a lei de emergência estava passando nos corredores políticos institucionais. Essas discussões englobavam tópicos como os valores financeiros alocados para o auxílio e as medidas de apoio contidas na lei. Por outro lado, atores ligados ao ativismo artístico e cultural, levantavam questões fundamentais. Eles indagavam como os comitês locais se organizariam para receber e distribuir os recursos, assim como os agentes políticos garantiriam que essa política de auxílio chegasse aos artistas mais necessitados. Em particular, discutia-se a importância de direcionar atenção especial a grupos historicamente marginalizados nos processos de seleção muitas vezes elitistas dos editais públicos, tais como *grafiteiros*, *drag queens*, *performers*, artistas de rua, *oficineiros* e outros segmentos não hegemônicos (Cabreira, 2022).

No contexto do pensamento de Shore (1997), podemos compreender que as políticas públicas são, em essência, fenômenos políticos, embora sua natureza política muitas vezes seja camuflada pela linguagem legal e objetiva com a qual são apresentadas. As políticas públicas operam de forma mais eficaz quando são percebidas como abordagens racionais e soluções “naturais” para os problemas que enfrentamos. Isso implica deslocar o discurso para uma esfera onde o debate é situado fora da política e da moralidade, onde o desacordo é considerado inadequado ou impossível. Isso ocorre, por exemplo, quando políticas econômicas e fiscais são tratadas como questões científicas ou “técnicas”, relegando-as aos especialistas. Isso contribui para a percepção estabelecida de que as políticas públicas são soluções técnicas e únicas para os problemas enfrentados por uma população específica.

Em campo, frequentemente ouvia-se que a Lei Aldir Blanc era considerada especial por abrir caminhos sem precedentes na história do Brasil, principalmente por

sua capacidade de fazer os editais alcançarem locais anteriormente negligenciados. No entanto, a partir da expectativa de *fazer o edital chegar aonde nunca chegou*, surgiram uma série de desafios e questões que ecoaram em todo o país. Os editais, embora representassem uma oportunidade valiosa para a comunidade artística e cultural, estabeleceram critérios rigorosos que criaram barreiras significativas, especialmente para grupos historicamente excluídos, como quilombolas e indígenas.

Como consequência, ativistas culturais levantaram preocupações sobre como essas comunidades poderiam comprovar sua produção artística e cultural, dadas as demandas específicas dos editais. A situação foi ainda mais complexa devido às variações na interpretação e aplicação dos critérios em diferentes estados e municípios, criando controvérsias locais. Em algumas regiões, relatos diários indicavam que uma parcela considerável dos inscritos não atendia aos requisitos necessários, como São Paulo, por exemplo, registrando a exclusão de metade dos candidatos. Nesse cenário, a sociedade civil e ativistas culturais se mobilizaram para pressionar por mudanças e tornar a lei mais inclusiva. Essa experiência ressalta a importância de rever e adaptar políticas públicas em resposta a desafios reais e lições a serem aprendidas para aprimorar futuras medidas de apoio cultural (Bergamo, 2020).

A Lei Aldir Blanc não é apenas um registro estático da realidade, mas um instrumento que desencadeia efeitos constitutivos que se tornam compreensíveis somente quando inseridos no contexto social, conforme apontado por estudos da antropóloga Patrice Schuch (2009). A implementação desta lei não apenas impacta as relações sociais e as estruturas das políticas culturais, mas também influencia profundamente os processos criativos e artísticos. Além disso, ao considerarmos as políticas públicas dentro das dinâmicas das relações estatais, seguindo a abordagem de Chris Shore (2010), é essencial analisar como o diálogo com o próprio estado é realizado desde Associações criadas pelos próprios trabalhadores, conforme examinaremos a seguir entre alguns profissionais do audiovisual no Rio Grande do Sul.

6.3 Imagens do estado no audiovisual gaúcho

Para ponderar sobre as políticas do audiovisual no Brasil proponho ir atrás daquilo que Raymond Williams (1975) chamou de “palavra chave”: um termo pelo qual é possível rastrear uma gama de processos de mudança, social, histórica e cultural.

Utilizando como palavra-chave a noção de políticas culturais. A escolha dessa palavra-chave não é aleatória, ela faz parte de uma bibliografia que caracteriza as políticas culturais no Brasil como dispersa, fragmentada, desigual e impregnada de atenções e silêncios e por isso devemos tratar com atenção as suas nuances (Rubim, 2007).

No cenário audiovisual brasileiro, que remete às interações entre o cinema e o estado durante a Era Vargas, é crucial compreender a amplitude da expressão "política pública". Nesse contexto, ela engloba uma diversidade de significados, sendo utilizada para descrever genericamente a formulação de diretrizes gerais que instigam a atuação dos órgãos governamentais, visando o futuro (Simis, 2016). Nesse sentido, quando uma política pública é apresentada como uma promessa de resolução, torna-se imperativo desvendar a percepção do estado em relação ao problema em questão. Assim, no âmbito das políticas culturais onde o audiovisual figura como componente essencial é importante discernir não apenas a visão do estado, mas também as preocupações percebidas pela população diretamente impactada. Em outras palavras, é fundamental entender tanto a perspectiva governamental quanto às apreensões da comunidade envolvida, a fim de promover uma abordagem eficaz na formulação e execução de políticas cinematográficas.

A conjuntura do mercado audiovisual brasileiro em 2020, em relação aos recursos destinados a projetos contemplados em editais provenientes das políticas públicas nacionais de fomento à cultura, revela-se como um cenário marcado por desafios catastróficos. A pandemia de Covid-19 aprofundou a crise, resultando na redução e dispensa de profissionais envolvidos em projetos em desenvolvimento, ao mesmo tempo em que promoveu a irrupção de diversas produções (Canesso, 2021).

Diante dessa realidade, é imperativo analisar o conceito de "mercado audiovisual". Enquanto muitos estudos o abordam como uma entidade quase holística ou sob uma perspectiva estritamente neoliberal, que o considera uma categoria que atua independentemente das intenções dos diversos agentes envolvidos, proponho uma abordagem diferente. Abordo a categoria "mercado audiovisual" não em seu sentido unitário, mas como um conjunto de práticas e normas percebidas apenas na medida em que são incorporadas nas ações de trabalhadores, agentes, órgãos de regulamentação e nos aparelhos jurídico-estatais.

Tal abordagem reconhece a intrínseca ligação do mercado audiovisual com as dinâmicas de poder dos governos historicamente responsáveis pela administração pública. Para compreender melhor essa relação, é essencial, como já discutido anteriormente, abandonar a visão tradicional do estado como um bloco sólido. Contrariamente, ao considerar as análises de Vianna e Farias (2011), Foucault (2008) e Veena Das (2008), entendemos o estado como uma construção situada no tempo e no espaço, heterogênea e constantemente sujeita a transformações. Essa compreensão enriquece a análise das interações entre o mercado audiovisual e o estado, destacando a natureza dinâmica e adaptável dessa relação em constante evolução.

Góes (2020) identifica, com perspicácia, que um dos desafios prementes na concretização efetiva da legislação, e, por conseguinte, na materialização de seus efeitos para os trabalhadores culturais, reside na capacidade das secretarias estaduais ou municipais de cultura em atender adequadamente à população-alvo da medida. Tal constatação não apenas ressalta a essencialidade de uma estrutura eficiente de políticas públicas para o setor audiovisual, mas também evidencia que a execução da lei está intrinsecamente vinculada à habilidade de tais políticas em adaptarem-se às demandas específicas deste mercado.

A imprescindibilidade de manter atualizado o cadastro das pessoas envolvidas em atividades culturais, conforme salientado por Góes, delinea a complexidade subjacente à integração entre a legislação e as políticas culturais. Esta dinâmica reverbera com a discussão precedente sobre as interações entre o mercado audiovisual e o estado, evidenciando que a eficácia das políticas públicas está umbilicalmente relacionada à sua aptidão em ajustar-se às demandas e peculiaridades desse setor.

Ademais, a identificação de vicissitudes no processo de cruzamento de informações e as limitações na capacidade das secretarias locais em estabelecerem procedimentos para a liberação de recursos salientam a fragilidade estrutural que permeia tanto a execução da lei quanto a efetividade das políticas públicas no contexto do mercado audiovisual brasileiro. A ausência de conselhos de cultura, fundos de cultura e planos culturais aprovados em muitos municípios sublinha, com veemência, a importância de uma abordagem mais abrangente e integrada para transpor os desafios que permeiam o cenário cultural e audiovisual.

Nesse contexto, as conexões entre as limitações delineadas por Góes e a necessidade premente de políticas públicas sintonizadas com a dinâmica intrínseca do mercado audiovisual e a complexidade inerente à execução da legislação atestam a urgência de uma abordagem cuidadosamente estruturada com os trabalhadores do audiovisual. Este imperativo, portanto, visa não apenas fortalecer, mas também catalisar as políticas culturais no panorama brasileiro.

Pensando nisso, mantive um diálogo com a antropóloga Nicole Rigon, que dedicou seu tempo a acompanhar as periferias de Porto Alegre durante a pandemia de Covid-19, em colaboração com a Central Única de Favelas. Conversando com ela, tive a oportunidade de explorar as suas percepções enquanto jurada na avaliação de inscrições individuais dos projetos coletivos inscritos no edital *Ações Culturais nas Comunidades*, cujo objetivo era viabilizar o recebimento de auxílio proveniente da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc no município Frederico Westphalen, localizado no interior do Rio Grande do Sul.

O presente edital visou não apenas viabilizar prêmios a agentes e coletivos culturais de base comunitária que atuam há pelo menos dois anos nos bairros prioritários dos 23 municípios abrangidos pelo Programa RS Seguro, mas também reconhecer e premiar esses agentes culturais com um montante de R\$ 2.000,00 como forma de reconhecimento por suas trajetórias notáveis. Além disso, o subsídio, voltado para a estruturação e qualificação de coletivos, foi distribuído de maneira diferenciada, sendo R\$ 5.000,00 destinados a coletivos informais (sem CNPJ) e R\$ 10.000,00 para coletivos formais (com CNPJ ativo).

Essa alocação de recursos visava potencializar e dar continuidade às ações culturais e artísticas já realizadas e reconhecidas nas comunidades, promovendo um impacto significativo. O edital recebeu inscrições no período de 15 de janeiro a 15 de fevereiro de 2021, configurando-se como uma iniciativa que buscava não somente prover auxílio emergencial, mas, de maneira mais abrangente, revitalizar o cenário cultural de comunidades vulneráveis. Este contexto encontra-se intrinsecamente ligado à nossa discussão anterior sobre as complexas interações entre políticas culturais, o mercado e a implementação efetiva de leis emergenciais como resposta a crises.

Durante nossa conversa, pude adentrar nas perspectivas daqueles que ocupavam o papel crucial de avaliar os inúmeros projetos submetidos. Este *insight* revelou uma visão valiosa do "outro lado"; isto é, uma análise contextualizada dessas

iniciativas. A história de Nicole é interessante para entendermos mais profundamente um processo de precariedade dentro do setor cultural. Sua participação começa motivada pelo seu vínculo anterior com a CUFA desde 2018, onde já contribuía ativamente através de ações sociais nas periferias de Porto Alegre, distribuindo recursos e apoiando logisticamente iniciativas como a entrega de cestas básicas e cartões pré-pago enquanto também conciliava suas responsabilidades familiares e a elaboração de sua dissertação de mestrado.

A antropóloga foi envolvida em duas grandes campanhas da CUFA, são elas: "CUFA contra o vírus" e "*Mãe da Favela*", esta última originada da primeira. Devido à sua atuação significativa nessas iniciativas, Nicole foi convidada a integrar a comissão avaliadora do edital *Ações Culturais nas Comunidades*, um processo de avaliação que teve início com uma mobilização comunitária, sendo realizada por agentes locais que visitavam as comunidades, buscando, ativamente, de porta em porta, quem eram as pessoas que produziam, em suas palavras, "*qualquer tipo de cultura que pudesse ser compatível com as características elegíveis para participar do edital e receber benefícios*". Nesse leque, Nicole enfatiza que sua equipe encontrou as "*tias do fuxico*", as "*tias do bordado*" e as "*tias do crochê*", grupos que, normalmente, são negligenciados pelos editais culturais ou que não são letradas nesses termos políticos-administrativos.

A diversidade de participantes e iniciativas culturais abrangeu desde grupos indígenas, passando por CTGs e indo até artesãos e artistas de hip-hop. A meta era ao mesmo tempo um desafio: incluir o maior número possível de pessoas, proporcionando acesso a um auxílio que, na maioria das vezes, era inacessível devido às suas barreiras burocráticas. Essas barreiras tornam-se visíveis quando a equipe se deu conta que a maioria dessas pessoas não eram alfabetizadas. Sua narrativa expõe não apenas os desafios, mas também as potencialidades intrínsecas aos processos de resiliência e ressignificação cultural frente às adversidades enfrentadas por essas comunidades marginalizadas.

Nicole compartilhou detalhes do processo de avaliação. Desde o árduo trabalho de percorrer diferentes residências em busca de produtores de arte até o auxílio na inscrição nos editais, incluindo alternativas em papel para aqueles sem acesso ao digital. Apesar disso, Nicole relembra a paixão expressa por meio de fotos, álbuns e histórias de vida, que esses fazedores de cultura mostravam para ela e sua equipe quando estes adentravam seus lares, acrescentando uma dimensão humana crucial ao

processo. Esse processo de avaliação realizado por Nicole também lança luz sobre os desafios enfrentados pela burocracia estatal em lidar com situações de crise, revelando suas limitações diante da complexidade do campo cultural.

Ao examinarmos o processo de gestão de um edital financiado pela Lei Aldir Blanc, abordamos questões cruciais para aprimorar as políticas públicas e avançar em direção a posturas mais democráticas. Isso é essencial para fortalecer as redes de circulação da produção cultural, especialmente aquelas situadas fora dos grandes centros urbanos. Compreende-se, portanto, que ao discutirmos política cultural, estamos tratando da interpretação coletiva de significados. É por meio de abordagens colaborativas que podemos captar de forma mais precisa os interesses diversos dos agentes culturais, promovendo discussões sobre a necessidade de uma postura ativa em relação aos fazedores de cultura em situação de precariedade. Nesse sentido, é vital que o governo trabalhe para assegurar uma ampla diversidade de atendimentos em sua gestão, promovendo inclusão dos diversos segmentos culturais em seus editais culturais.

O processo de “captura” dos fazedores de cultura que são grupos focais da LAB, foi algo que ocorreu também, no audiovisual gaúcho junto com a APTC-RS (Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos) uma associação de classe que, durante seus mais de 35 anos de existência, tem trabalhado para consolidar o espaço da produção audiovisual no RS, garantindo oportunidades de trabalho para os técnicos da área. Entre as inúmeras conquistas da entidade ao longo desse caminho, figuram a criação do prêmio IECINE de curtas, a criação da Fundacine, do Curta nas Telas, entre tantos outros benefícios construídos para e pela classe.

Mais recentemente, a entidade teve papel fundamental na luta contra a contratualização da Cinemateca Capitólio, um cinema público municipal, localizado na cidade de Porto Alegre, e na elaboração do Guia de Orientação do Setor do Audiovisual, prezando pela segurança dos técnicos e profissionais durante a pandemia da Covid-19.

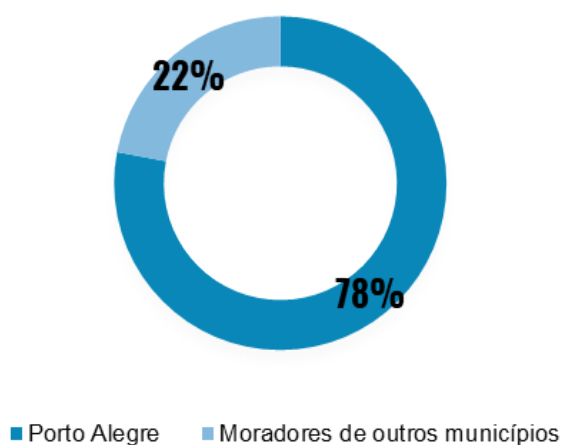
Em 2020, na época de adesão à LAB, a APTC-RS divulgou os dados de um levantamento sobre o perfil dos profissionais do audiovisual do Estado do Rio Grande do Sul. A precária pesquisa³³ teve como objetivo viabilizar a construção de políticas públicas emergenciais que contemplassem todos os profissionais do setor, além de

³³ A metodologia para a realização da pesquisa foi por meio de um formulário no Google Forms, lançado no dia 15 de abril de 2020 e divulgado pelas redes sociais e e-mail dos associados da APTC-RS.

possibilitar a criação de um banco de dados para construção de ações futuras (APTC, 2020). Sobre isso, podemos pontuar a inexistência de pesquisas sobre os profissionais do audiovisual no Rio Grande do Sul, tendo em vista que até o ano de 2020 não havia dados suficientes para dar suporte no desenho de políticas públicas destinadas a esses profissionais.

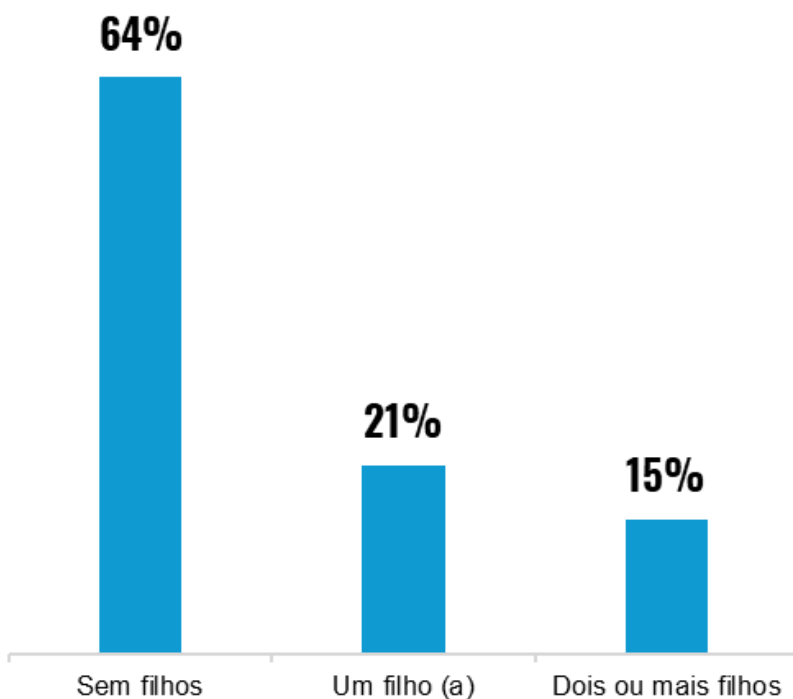
De acordo com boletim (2021), foram coletadas mais de 380 respostas, conforme os dados da tabela³⁴ a seguir:

Perfil demográfico

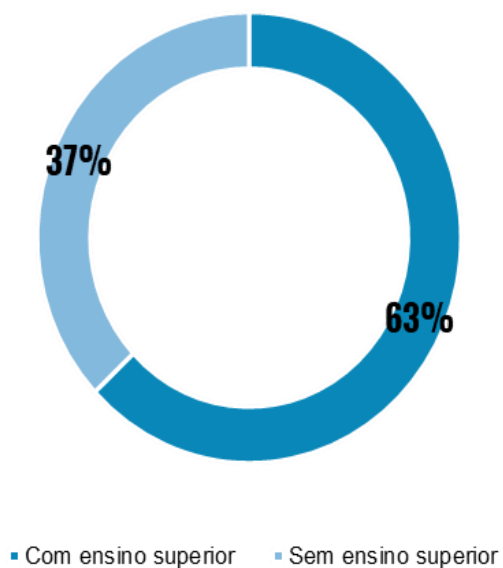


³⁴ Gráficos feitos por mim, em 18/11/2023.

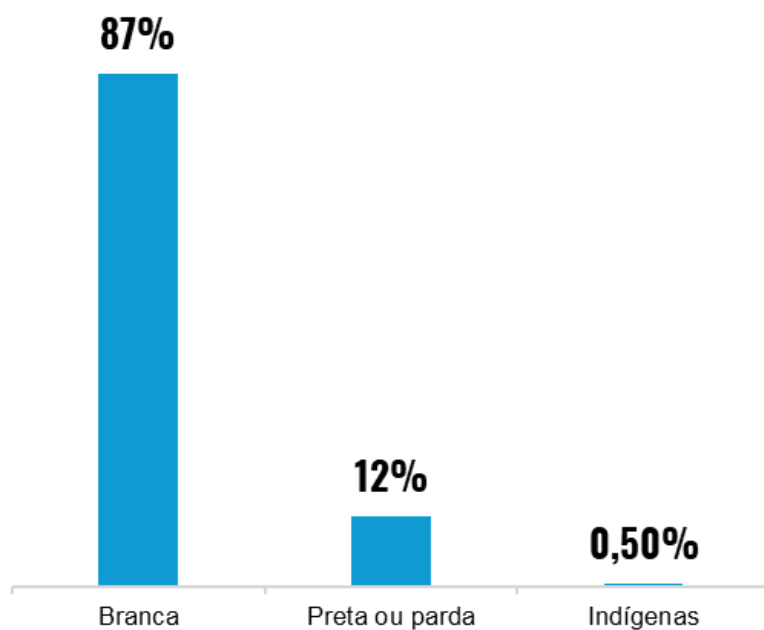
Filhos



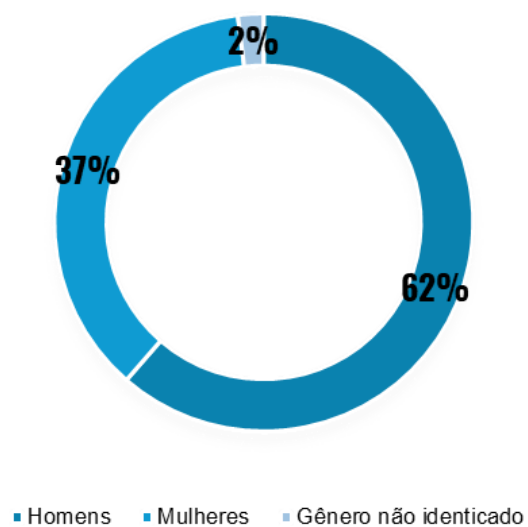
Ensino superior



Cor



Gênero



Os dados apresentados anteriormente, exemplificados na tabela acima, contribuem particularmente para fundamentar a compreensão de que idosos, negros, indígenas e mulheres, são minorias no cenário audiovisual gaúcho em 2020. Apesar de ressaltar que esta pesquisa foi conduzida às pressas, com uma amostra limitada e sem garantia total de confiabilidade, dada a urgência e a população restrita alcançada em relação aos 10 milhões de habitantes no Rio Grande do Sul, os dados da APTC-RS convergem com os resultados da pesquisa "Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros" realizada em 2016 pela Agência Nacional do Cinema.

O estudo de 2016 evidenciou as disparidades ainda presentes no cenário audiovisual brasileiro. Ao analisar 142 filmes nacionais lançados comercialmente naquele ano, a pesquisa revelou que homens brancos cisgêneros ocupam a maioria das posições de destaque, sendo os diretores em 75,4%, produtores em 59,9% e também predominando nos elencos. Por outro lado, mulheres negras enfrentam exclusões em várias categorias, ausentes como diretoras e roteiristas, uma realidade que, ainda que lentamente, começa a se transformar desde então.

Sarmet (2017) destaca que nos últimos dez anos, o cenário audiovisual brasileiro experimentou um crescimento notável do movimento feminista, resultando na formação de coletivos, grupos, cineclubes, mostras e festivais descentralizados dedicados à promoção do protagonismo feminino. Essas iniciativas, frequentemente abordando temáticas relacionadas a raça, sexualidade e gênero, emergiram como resposta à carência de representatividade. Embora apenas 14,8% dos 128 filmes brasileiros lançados em 2015 tenham sido dirigidos exclusivamente por mulheres, de acordo com a ANCINE, a partir da década de 2010, o Ministério da Cultura buscou combater a desigualdade de gênero na produção cinematográfica com leis de incentivo, apesar de suas limitações evidentes. Tais medidas trouxeram à tona questões estruturais e históricas relacionadas à invisibilidade feminina no cinema³⁵.

A menção a APTC-RS não é meramente casual, pois ela representa uma dinâmica complexa entre os profissionais do audiovisual, suas representações e o ambiente

³⁵ Vale ressaltar que, ao longo da história do cinema, embora existam trabalhos dirigidos por mulheres, essas obras muitas vezes encontram-se fragmentadas e, mais preocupante ainda, muitas foram perdidas devido à negligência dos setores responsáveis. Sarmet (2017) destaca a importância do cineclubismo como uma estratégia autônoma para criar espaços que dêem voz a personagens historicamente invisibilizados no cenário audiovisual. A autora enfatiza o crescimento significativo dessas iniciativas, especialmente a partir da segunda metade da última década.

governamental, ou seja, aquilo que classificamos como estado. Conversei com dois ex-presidentes da associação (Pedro Guindani e Nicole Fochesatto) e com a atual presidenta, Ana Moura, para entender mais sobre os desafios e as limitações enfrentados pelos entrevistados no contexto específico da APTC-RS.

Essas entrevistas com representantes da Associação de Profissionais do Setor Audiovisual e Cinematográfico do Rio Grande do Sul (APTC-RS) oferecem uma análise dos principais desafios enfrentados pela entidade ao tentar representar os trabalhadores do audiovisual gaúcho e dialogar com o estado. O que todos os entrevistados corroboram é que existe uma ambiguidade inerente à representação da APTC-RS e, isso se destaca como um fator central, em contraposição ao sindicato, o SINDCINE.

Em 1985, a APTC-RS foi criada por produtores locais e aos poucos, houve uma tentativa de abranger tanto produtores quanto técnicos da área. Esse contexto inicial problemático ressoou ao longo das entrevistas, onde ficou evidente a sua fragilidade institucional. A associação se mantém financeiramente de anuidades escassas e a ausência de uma estrutura robusta para fiscalização são apontadas como limitações significativas. Durante o campo ouvi muitas vezes a afirmação de que a APTC-RS *"não tem poder de fiscalização"*, revelando um impasse crucial, especialmente em questões trabalhistas complexas, como jornadas extensas e atrasos de pagamento que ficam a cargo do sindicato local. A criação do SINDCINE é datada dos anos 2000 e nas palavras de meu interlocutor Pedro Guindani, esta ocorreu de forma *"totalmente mal feita, mal pensada, mal planejada e mal tudo."*

Durante a realização do campo, ficava intrigada com esses processos de representações, uma vez que os profissionais do audiovisual sempre citavam a APTC-RS, em detrimento do seu sindicato, o SINDCINE. Tentando entender esses fatores, notei que a APTC-RS é um órgão muito mais presente na vida dos trabalhadores do audiovisual gaúcho que o próprio SINDCINE, que aparece no final da década de 50, com a tentativa de industrialização do cinema brasileiro, através de grandes estúdios como a Vera Cruz e Maristela, instalados em São Paulo, onde um grupo de profissionais, alguns deles formados nesses estúdios, iniciaram a organização sindical da categoria.

A primeira Associação chamava-se ATACESP – Associação dos Técnicos e Artistas de Cinema do Estado de São Paulo, que foi transformada em Sindicato em 11 de julho

de 1963. Nessa época, o sonho de empresários brasileiros, como Franco Zampari, de implantar uma Hollywood no Brasil já havia sido desfeito. O cinema americano já dominava o mundo, e em países dependentes como o nosso, dava sinais de que iria fazer de tudo para impedir a existência de uma indústria cinematográfica forte.

O sindicato, através do seu primeiro presidente, Roberto Santos, enviou ao Congresso Nacional um extenso documento denunciando a ação de grupos estrangeiros que agiam com o intuito de desestabilizar a cinematografia nacional. Esse documento teve grande repercussão. Foi lido na plenária do Congresso. Em seguida, veio o golpe militar de 64. Não é preciso dizer que, a partir de então, todo e qualquer sindicato atuante foi perseguido. Este, além da perseguição, ficou impotente diante do desemprego em massa da categoria. Agonizou até 1969, quando foi cassado sob alegação de inatividade e desinteresse da categoria.

Em 1977, os profissionais de cinema apoiaram a luta pela regulamentação da profissão de Artista e Técnico liderada pelos atores. Em 24 de maio de 1978 foi assinada a lei 6.533, a qual inclui no quadro de Funções de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões os profissionais de cinema. Os trabalhadores da Indústria Cinematográfica, que estavam com seu sindicato cassado, para cumprirem as formalidades da regulamentação, passaram a procurar o Sindicato de Artistas e Técnicos. Este sindicato passou então a filiar os profissionais de cinema, para, de alguma forma, assisti-los em seus direitos.

Com a mudança do panorama político brasileiro, em meados da década de 80, surgiu a oportunidade de reativar o sindicato dos trabalhadores cinematográficos. Um grupo de profissionais de cinema, liderados por Antônio Ferreira de Souza Filho (Tony), respaldado na decisão de uma Assembleia Geral da categoria, a qual foi composta por antigos e novos profissionais que foram ao então ministro do Trabalho, Almir Pazzianotto, pedir a devolução da carta sindical. O Ministro sugeriu que fosse constituída uma associação e que, no menor prazo possível, ele a transformaria em sindicato.

A escolha estratégica da sede em São Paulo não se dá ao acaso, considerando que a região sudeste é amplamente reconhecida como o epicentro do universo audiovisual no Brasil. Em várias ocasiões, em conversas de campo, deparei-me com a assertiva de que *"é lá que o dinheiro está"* proferido por profissionais técnicos do audiovisual referindo-se a região. Esta percepção contribui para um distanciamento

das demandas locais do audiovisual gaúcho, uma vez que a diretoria, em sua maioria concentrada em São Paulo, raramente visita o solo gaúcho, gerando um notável esvaziamento no engajamento com os técnicos locais. Como resultado, a APTC-RS assume a condição singular de única instância de representação, porém, lamentavelmente, apresenta “fragilidades” de acordo com os meus interlocutores.

Dessa maneira, percebe-se uma situação alarmante referente a situação do SINDCINE no Rio Grande do Sul, um descaso que perdura há muito tempo, desde que a entidade obteve a carta sindical para operar no território. Apesar de sua existência formal, suas operações são esporádicas, com visitas a cada ano ou dois. A atual situação, na qual oferecem cursos caros e, a cada tanto, conduzem formações descritas por muitos como sendo de “*qualidade questionável*” para emissão de registros, revela uma desconexão considerável entre a entidade e as reais necessidades e expectativas dos profissionais gaúchos do audiovisual. Essa discrepância coloca em xeque o propósito e a eficácia dessa instância sindical, levantando questões sobre sua pertinência e seu impacto efetivo na promoção e proteção dos interesses da comunidade audiovisual local.

Assim, os técnicos do audiovisual se sentem mais à vontade em passar as suas demandas diretamente para a APTC-RS, ainda que esta não possa resolver demandas vinculadas à direitos trabalhistas, o que acaba provocando uma sensação ambígua nos fazedores de cultura, tendo em vista que a entidade “*não tem poder de fiscalização laboral; ela não pode simplesmente dar uma autuação junto ao Ministério do Trabalho quando tem questões trabalhistas mais complexas, tipo as jornadas de vinte e quatro horas, que são frequentes na publicidade, os atrasos de pagamento e tudo mais*”, conforme expresso pelo diretor, produtor e ex-presidente da APTC-RS, Pedro Guindani. Além disso, eu ouvia que a APTC “*acaba ficando meio num limbo*”, porque nos últimos anos o diálogo junto à ANCINE e outras instâncias federais com poder de regulação do audiovisual brasileiro tem sido basicamente feito por personalidades jurídicas sindicais “*e a APTC não é isso, né?*”

Aliado a isso, o diálogo com o estado emerge como um desafio adicional. A burocracia é identificada como uma barreira substancial, e os entrevistados destacam a necessidade de recorrer a contatos oficiais em meio a um processo muitas vezes “*burocratizado demais*”. Ao serem questionados sobre como ocorre o diálogo com o estado, ouvi que “*essa comunicação existe no geral, e é possível chegar nas instâncias um*

pouco acima, quando necessário, mas é difícil". Escolhi frisar esse trecho pois o mesmo ilustra a complexidade enfrentada pelos trabalhadores do audiovisual ao tentar estabelecer um diálogo eficaz com o conjunto de normas percebidas apenas na medida em que são incorporadas nas práticas de trabalhadores, agentes, órgãos de regulamentação e nos aparelhos jurídico-estatais que apresentam e representam o próprio estado em sua prática. A análise também se estende ao papel do Instituto de Cinema (IECINE) como um mediador entre a APTC-RS e o governo. A visão cética de um dos meus interlocutores sobre o IECINE, qualificando-o como alguém contratado para *"escutar as queixas do setor"*, sugere uma abordagem mais passiva por parte do instituto, em contraste com uma execução proativa de políticas públicas.

O que pude notar é a existência de um espaço limitado para o diálogo, especialmente quando as questões ultrapassam a esfera da Secretaria de Cultura, órgão responsável por escutar a associação. Essa limitação ressalta as dificuldades enfrentadas pela APTC-RS na resolução de questões mais amplas, exigindo uma abordagem estratégica para superar as barreiras que se apresentam em diferentes níveis governamentais, como tentativa de contato via *WhatsApp* e uma organização densa dos técnicos do audiovisual gaúcho via grupo de e-mail da APTC-RS para concentrar as suas demandas e traçar estratégias para que estas caminhem rumo aos responsáveis estatais.

As mudanças nas gestões estaduais e nas políticas públicas foram abordadas, evidenciando momentos desafiadores quando ocorre a transição de governos. Essa adaptação constante a diferentes contextos políticos se destaca como um fator crucial. A atual presidenta da APTC-RS, Ana Moura, também revelou a importância de manter um diálogo constante para *"influenciar mudanças que afetam diretamente o setor audiovisual"*. A experiência da atual presidenta da APTC-RS revela sobre como o contato com o estado muitas vezes se estabelece por meio de alianças que transcendem as fronteiras entre legalidade e ilegalidade da burocracia.

Inicialmente, Ana narra que a sua conexão com a atual representante da IECINE, Sofia, surge a partir de um coletivo de pessoas pretas, evidenciando a influência das redes pessoais e interseccionais nessas interações. Esses vínculos se refletem na proximidade do contato, materializado pelo envio de mensagens pelo *WhatsApp*, um canal mais informal, mas eficaz para discutir questões como os editais em curso do audiovisual gaúcho.

Assim, Ana narra que após assumir a presidência, essa relação pessoal se estendeu, em suas palavras “*a primeira ligação que eu recebi foi da Sofia, quando eu assumi a presidência...então, estamos aqui, né? Estabelecendo essa relação, mas em alguns momentos a gente teve que buscar um contato oficial*”. Essa continuidade revela como as conexões interpessoais permeiam o contexto burocrático, conferindo uma dinâmica única a essas interações. No entanto, há momentos em que a formalidade é necessária, especialmente para manter registros documentais. Essa transição para um contato mais oficial evidencia a flexibilidade da APTC-RS em se adaptar às exigências burocráticas quando necessário.

Essa busca por diálogo e influência se alinha com a trajetória de Pedro Guindani, cuja história revela um percurso marcado por mudanças significativas em sua vida profissional e pessoal. Desde 2006, Pedro Guindani atua no campo audiovisual, tendo concluído sua formação em produção audiovisual na PUCRS. Com uma experiência de dezessete anos no cinema, desempenhou diversas funções, destacando-se como produtor executivo, roteirista e diretor.

Sua trajetória no âmbito das políticas do audiovisual começou em 2014, mantendo-se ativa até os dias de hoje. Pedro foi presidente da APTC-RS por dois anos e coordenou o colegiado setorial do Audiovisual em 2017 e 2019. Além disso, é ativo em outras entidades, tanto em nível estadual quanto nacional e, atualmente, é conselheiro na Cinemateca Paulo Amorim e no Instituto de Porto Alegre. Em 2018, integrou a diretoria da Abra (Associação Brasileira de Roteiristas Audiovisuais), contribuindo significativamente para a representatividade desse segmento. Sua participação estende-se à API (Associação de Produtores Independentes), uma entidade que congrega empresas produtoras de menor porte e luta por seus interesses nas políticas e pesquisas do audiovisual. Desde 2018, Pedro faz parte dessa entidade, inicialmente participando de sua fundação e continuando como membro ativo.

Além disso, até 2019, Pedro era sócio da produtora *Ausgang* em Porto Alegre. No entanto, diante das adversidades no mercado audiovisual brasileiro, intensificadas pela pandemia e pelas políticas governamentais, ele planejou sua mudança para São Paulo. A decisão de deslocamento foi motivada pela percepção de um cenário desfavorável no Rio Grande do Sul, agravado por decisões restritivas do Tribunal de Contas da União em relação à Ancine.

A chegada de Pedro a São Paulo em 2020 marcou o início de uma nova empreitada na produção de uma série, mas a pandemia, que se abateu sobre algumas partes do mundo em março, interrompeu abruptamente seus planos. O retorno às atividades, ocorrido em agosto/setembro, se deu em condições mais restritas, traduzindo-se em oportunidades limitadas de trabalho e remuneração reduzida. Essa reviravolta nas circunstâncias o levou de volta a Porto Alegre, onde ele se deparou com desafios financeiros e a necessidade premente de reavaliar seus planos.

A expectativa inicial, marcada pela simples marcação na agenda para a Páscoa, delineava o retorno planejado de Pedro a Porto Alegre. A intenção era clara: empacotar todos os pertences no apartamento e disponibilizá-lo para alugar ou vender. No entanto, a realidade não seguiu à risca esse roteiro inicial. Esse relato pessoal revela uma história não apenas triste, mas também, de certa forma, desconcertante, evidenciando a imprevisibilidade dos acontecimentos.

Ampliando a perspectiva, Pedro tomou consciência de que, em suas palavras, *“ainda desfruta de privilégios nos quais é amparado”*, uma realidade não compartilhada por muitos. Essa percepção não apenas afetou negativamente sua situação, mas também destacou as dificuldades enfrentadas por aqueles que dependem da produção audiovisual para garantir seu sustento. Enquanto ele tinha a flexibilidade de não precisar gravar constantemente para assegurar o básico, Pedro narra que muitos colegas se viram compelidos a manter um ritmo frenético para garantir sua subsistência. A disparidade entre as realidades tornou-se mais evidente.

O desencanto com a situação do setor audiovisual e a fragilidade das políticas culturais foram agravados pelas políticas governamentais e pelas restrições impostas, evidenciando o impacto negativo das mudanças políticas desde 2016. Pedro enfatiza a decadência das políticas culturais e uma sensação descrita como *“abandono”*, agravada pela falta de apoio governamental durante a pandemia. A desilusão com as políticas governamentais é manifesta. Dessa forma, esse período se desdobrou em um momento de intensa disputa sobre o futuro e as medidas a serem tomadas. Nesse estágio, embora Pedro não estivesse profundamente envolvido nas entidades que estavam formulando estratégias para enfrentar os desafios do setor audiovisual, o cenário começou a se configurar como um campo de batalha, onde decisões cruciais determinariam os rumos desse segmento em constante transformação.

Pedro narra ainda, que, ao perceber que vivia um momento de ruptura, buscou conter o retrocesso, interromper o desmonte que ocorria e tentar sobreviver às circunstâncias, especialmente quando agravadas a partir dois mil e dezenove, momento que coincide com a chegada de Bolsonaro ao poder. Em suas palavras, a relação com o estado se desenha da seguinte maneira para os trabalhadores do audiovisual:

“Desde dois mil e dezesseis, estabelecemos diálogo com o estado para formular e aprimorar políticas, visando tornar o setor audiovisual mais plural e aprofundar a ideia de distribuição de recursos, pluralidade e diversidade. No entanto, a partir de dois mil e dezenove, essa relação tornou-se antagônica, transformando-se em um desafio que afeta não apenas os entes regionais, que não se tornaram antagonistas de maneira tão profunda, mas também dificultou consideravelmente o contato. No âmbito municipal, por exemplo, desde dois mil e dezesseis (coincidência do ano, não?), o Fundo de Cultura de Porto Alegre praticamente paralisou suas atividades. Passou sete anos sem publicar um edital decente, retomando agora na esteira da Paulo Gustavo, após um longo período de inatividade. (Pedro Guindani, em entrevista concedida a mim, em 2023).

Ao examinar a evolução das políticas culturais no Brasil, com foco especial no setor audiovisual, Pedro Guindani destaca uma mudança significativa no período de 2013 a 2016. Ele descreve esse intervalo como uma fase promissora, caracterizada pela implementação de um fundo setorial e pelo fomento à diversidade e pluralidade no cenário cinematográfico. Esse período se revelou como um dos momentos mais propícios para o audiovisual brasileiro, historicamente marcado por desafios relacionados ao machismo e elitismo.

No contexto gaúcho, especificamente em Porto Alegre e região metropolitana, a questão do elitismo no campo audiovisual também se reflete na limitada oferta de cursos superiores na área. Até aquele ano, a única universidade federal a oferecer bacharelado em Cinema no Rio Grande do Sul estava localizada em Pelotas, a quase 300km de distância da capital gaúcha. Esse cenário restringia ainda mais o acesso à formação acadêmica nesse campo, especialmente para aqueles que não podiam arcar com os custos de uma universidade privada. Além disso, é relevante ressaltar que, recentemente, houve uma inclusão positiva com a implementação do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal em Alvorada, município vizinho a Porto Alegre. Essa iniciativa representa um avanço significativo na busca por

diversificação e democratização do acesso à formação audiovisual na região, abrindo novas oportunidades para aqueles que não dispõem de recursos para pagar a mensalidade de uma formação na área.

Contudo, Pedro narra que essa perspectiva otimista foi abruptamente interrompida pelo golpe de 2016, que desencadeou mudanças nas políticas culturais, especialmente no setor audiovisual. De acordo com ele, *“a lógica comercial passou a predominar, redirecionando recursos para agentes já consolidados no meio”*. Esse redirecionamento trouxe consigo uma série de desafios, resultando em políticas menos inclusivas e mais alinhadas aos interesses estabelecidos.

O retrocesso evidenciou-se com clareza, comprometendo a efetividade das políticas culturais. A gestão cultural, de acordo com ele, *“tornou-se nebulosa, sendo influenciada por uma politização que se intensificou antes mesmo do golpe”*. Pedro acompanhou de perto o fenômeno que ele qualifica como *“a disseminação de movimentos organizados nas redes de direita desqualificando a cultura e atribuindo corrupção aos fazedores de cultura, principalmente depois que foi divulgado os resultados da lei Rouanet de 2013, que tinha dezesseis bilhões, liberados para captação”*. A relação entre os agentes culturais e o estado, que anteriormente buscavam melhorar e diversificar o audiovisual, transformou-se em antagonismo. O diálogo tornou-se mais difícil, principalmente no âmbito municipal, onde as mudanças nas políticas culturais impactaram diretamente os contatos com os entes regionais.

Em um contexto mais amplo, a análise das políticas culturais no Brasil revela não apenas um desmonte gradual, mas também uma mudança de paradigma, marcada pela priorização de interesses comerciais em detrimento da diversidade e inclusão. Esse cenário desafiador requer uma constante resistência por parte dos profissionais do setor, que buscam sobreviver e preservar a essência plural do audiovisual brasileiro, mesmo diante dos retrocessos impostos pelas atuais políticas culturais.

A trajetória de Ana Moura, uma das minhas interlocutoras, é impulsionada por uma série de mudanças e marcada pela resistência preta no audiovisual gaúcho. Com quase uma década de experiência no campo audiovisual, ela adentrou o universo cinematográfico há cerca de três a quatro anos. Diretora, roteirista e com bagagem prévia em edição de vídeo, Ana começou sua jornada com uma inclinação para a montagem, mas o percurso a levou a uma necessidade crescente de contar histórias,

resultando em um caminho não linear, mas comprometido com a narrativa por meio da escrita.

Com aproximadamente dez anos de atuação, Ana Moura assumiu, há seis meses, a presidência da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS). Ela apresenta-se como mulher negra e integrante da comunidade LGBTQIA+, considerando esses aspectos cruciais para sua atuação política e cultural no setor. Além de seu papel na APTC-RS, Ana é membra fundadora do coletivo Macumba Lab, uma iniciativa de profissionais negres do audiovisual gaúcho. Este coletivo tem sido um agente ativo na luta pela representação, alcançando avanços significativos ao longo do tempo.

Quando a pandemia começou no Brasil, Ana estava nos últimos anos da graduação e no período subsequente à formatura, algo que ela classifica como uma *“transição marcante e desafiadora”*. Diante da incerteza sobre os rumos de sua vida, ela se dedicou a fazer cinema no ano de 2020, um período repleto de complexidades e caos, agravado por questões pessoais e pela pandemia global. Entre 2018 e 2020, sua atenção estava predominantemente voltada para o trabalho com edição de vídeo, sem a amplitude de visão que adquiriu posteriormente sobre o universo cinematográfico.

Durante essa fase, Ana não estava plenamente ciente das nuances legais e políticas que moldam o cenário atual do audiovisual. Seu foco inicial era mais direcionado para as apreensões gerais, especialmente diante das mudanças políticas iminentes com o governo Bolsonaro, o que, segundo ela, gerava *“uma desesperança considerável sobre o futuro”*. Como graduada em publicidade que nunca havia trabalhado em uma agência, Ana manteve uma perspectiva mais alinhada ao jornalismo, influenciada por sua experiência na TV Universitária. Sua preocupação inicial concentrou-se nas políticas que impactavam o ambiente acadêmico, evoluindo posteriormente para uma análise mais ampla do cenário político nacional.

A virada significativa em sua perspectiva ocorreu em 2020, partindo de uma atmosfera de desesperança para compreender o que o futuro reservava e quais ações deveriam ser tomadas. Após enfrentar suas questões pessoais, viu-se obrigada a permanecer em casa em 2020, seguindo as imposições decorrentes do vírus. A perspectiva sobre questões políticas, por sua vez, originou-se infelizmente de um incidente de racismo em uma *live* sobre audiovisual, no contexto do cinema gaúcho. Esse episódio despertou uma consciência mais aguçada sobre as políticas, destacando a

urgência de promover uma representatividade mais significativa de negres no cinema gaúcho.

O episódio em questão marcou o cinema gaúcho em julho de 2020. Trata-se do posicionamento da cineasta e produtora Luciana Tomasi, que proferiu um comentário racista durante uma transmissão ao vivo de uma *live* da APTC-RS. O episódio suscitou repercussão nas redes sociais, culminando em um pedido de desculpas emitido pela referida entidade. Ao abordar a escassa representatividade de pessoas negras em produções cinematográficas gaúchas, Tomasi sugeriu que tal cenário decorre da “ascendência” dos cineastas envolvidos, afirmando: *“Você está falando com um Schünemann, com uma Tomasi, uma Adami, um Gerbase... não adianta a gente tentar fazer um filme da senzala. Inclusive, eu tenho sangue francês. Não adianta, cada um faz da sua história.”* (Metrópolis, 2020).

A repercussão do comentário gerou reações discretas dos participantes do debate, exceto por Mariani Ferreira, a única cineasta negra presente na ocasião. Ferreira expressou sua discordância, destacando que Porto Alegre é uma cidade diversa, incluindo diferentes sobrenomes e origens, contrapondo: *“Ao mesmo tempo que Porto Alegre é a Porto Alegre dos Tomasi, do Gerbase, da Adami, também é a Porto Alegre de Oliveira Silveira, aonde nasceu o 20 de novembro.”* Ademais, ela enfatizou a representação majoritariamente branca nas produções, argumentando que a realização de filmes abordando a temática da senzala resulta, muitas vezes, em uma visão deturpada e centrada na perspectiva da casa grande (Metrópolis, 2020).

O vídeo ganhou visibilidade nas redes sociais, sobretudo por movimentos sociais. A APTC-RS inicialmente retirou a gravação do ar, reintegrando posteriormente o debate acompanhado de um alerta sobre o conteúdo de cunho racista. Em comunicado, lamentaram a falta de uma resposta mais enfática no momento em que a situação ocorreu (Metrópolis, 2020).

A partir disso, Ana narra que começa a se entender melhor nesse espaço *“também como um corpo político que precisa ter entendimento”*. Ana postula que é a partir desse caso de racismo que *“a gente começa a ser ouvido enquanto coletividade com um olhar de tá, precisamos realmente entender que o cinema gaúcho não é mais feito por pessoas com descendentes europeus.”* Nesse sentido, a ideia foi formada: *“então vamos fazer filmes que não são de senzala . E vamos contar essas histórias das pessoas que estão aqui”*.

E assim, começa a aprofundar sua compreensão das políticas culturais. A forma como ela avalia as políticas públicas é considerando a necessidade de um debate contínuo para que seja verdadeiramente funcional neste espaço e tempo. De acordo com ela e com Guindani, *“as políticas devem ir além de medidas emergenciais e tornarem-se parte integrante de um diálogo constante. Atualmente, enfrentamos desafios, como no caso da Paulo Gustavo, onde a definição de ser ou não emergencial cria incertezas. Inicialmente apresentada como emergencial, agora, ao perder essa característica, surgem questionamentos sobre seu status”*.

Ao ser questionada sobre os efeitos da LAB entre os trabalhadores do audiovisual no Rio Grande do Sul, especialmente no setor audiovisual gaúcho e avaliando a implementação da lei desde sua trajetória, Ana contou-me que o seu primeiro projeto cinematográfico foi financiado por meio da Lei de Aldir Blanc. Nesse projeto, que veio a ser posteriormente um documentário híbrido, ela desempenhou múltiplos papéis, atuando como roteirista, assistente de roteiro e pesquisadora. Assim, a política pública veio não apenas para dar suporte em um momento de calamidade pública, mas confunde-se com a sua entrada no cenário cinematográfico profissional, que teve início no início do ano de 2021.

No artigo *Lei Aldir Blanc: modos de usar*, o autor Célio Turino (2021) aponta a necessidade da lei em direcionar recursos para os artistas e trabalhadores culturais do Brasil, visando apoiar aqueles envolvidos em diversos tipos de expressão artística, desde artistas de palco até técnicos que sustentam as produções. Turino salienta que o principal objetivo da Lei Aldir Blanc (LAB) também representa seu maior desafio: garantir inclusão. O autor ressalta a importância de alcançar diversos segmentos, abarcando bordadeiras, ceramistas, cantoras, pintores, artistas de rua, malabaristas, equilibristas, além de envolver o povo do circo, das cirandas, das rodas, da folia de reis à cultura gospel, do rap ao repente, do cururu aos povos indígenas e aos jovens artistas do teatro, da dança, dos festivais, dos quilombos, dos ribeirinhos e caixaras.

Turino (2021) ressalta a natureza urgente dessa legislação, concebida como uma medida de emergência, especialmente destinada àqueles que enfrentam dificuldades financeiras a ponto de terem que vender seus instrumentos de trabalho para garantir o sustento próprio e de suas famílias. É importante destacar que tudo isso ocorre em um setor já naturalmente precarizado, conforme sublinhado por José Renato Fonseca de Almeida (2022):

Faz muitas décadas que o setor já vive “por produção”, “a partir daquilo que realiza”, “pela venda que consegue realizar”, “sem garantias trabalhistas ou securitárias”. Todo o processo de uberização das formas de trabalho vividas com as tecnologias nas últimas duas décadas já são uma constante no setor cultural há muito mais tempo (ALMEIDA, 2022, p.55).

Na dinâmica de fazer cultura no Brasil e conseqüentemente "viver por produção", a experiência de Ana Moura evidencia um aspecto recorrente entre meus interlocutores: a tendência à "uberização" (Almeida, 2022) das formas de trabalho. Isso se torna evidente quando, ao receber um pagamento por desempenhar três funções em um documentário híbrido, constatou que o dinheiro recebido só foi suficiente para sua subsistência financeira por um mês. Ao considerar apenas o cachê, ela se deu conta que só haveria recursos suficientes para cobrir despesas essenciais, como o aluguel e alimentação, por aproximadamente esse período.

A reflexão sobre a gestão financeira abrangente, que leva em conta não apenas o cachê imediato, mas também outras fontes de renda, ilustra a complexidade do ambiente profissional na indústria cinematográfica. Isso reforça a ideia discutida no subcapítulo de que as políticas culturais, como a Lei Aldir Blanc, não se limitam a fornecer apenas compensações financeiras, mas também exercem influência na dinâmica financeira de todos os envolvidos nesse setor e em suas escolhas profissionais, fazendo com que muitos desistam de produzir arte com o tempo, buscando outras alternativas de trabalhos para se manterem a longo prazo.

Outro aspecto que desestimula os fazedores de cultura é o modo como os editais culturais estruturam os projetos e organizam de modo hierárquico esses profissionais. Durante meu campo, observei que os trabalhadores culturais se mobilizam em torno dos editais, visando não apenas fomentar suas iniciativas em um contexto específico, mas também competir para assegurar a viabilidade de suas ideias.

Nesse cenário, é comum que esses profissionais "guardem" projetos artísticos por meses ou anos, aguardando a oportunidade de concretizá-los. Essa prática de retenção evidencia a escassez de políticas públicas dedicadas à cultura no Brasil, fomentando a crença na falta de valorização cultural. Na prática, isso denuncia a precariedade com que a grande maioria desses trabalhadores vivem, quase sempre atrelados a uma economia informal. Assim, os editais tornam-se um “acontecimento”, mobilizando artistas, técnicos, produtores, saberes e fazeres em torno de um projeto.

Aos poucos, me dei conta que o edital significava mais do que uma burocracia, eles operam mobilizando redes de afetos. Nesse sentido, os trabalhadores da cultura

criam alianças e alteraram os limites do que é visível e dizível. Mobilizações políticas confeccionam emoções em sujeitos, tal como emoções produzem ações políticas. Deste modo, a linguagem própria de editais insere esses trabalhadores em uma economia moral que ora enfatiza seus colegas enquanto “parceiros” e ora como “concorrentes”.

Devido à escassez de editais diante de tantas propostas culturais, notei que muitos trabalhadores expressam uma “descrença” nos editais, especialmente quando projetos de um mesmo grupo ou produtor não são selecionados após inúmeras tentativas. Essa frustração se manifesta quando alguns trabalhadores afirmam “trabalhar de graça para editais” ou até mesmo “passar meses trabalhando para se adequar à proposta”. Isso se dá porque os editais culturais prescrevem o objeto a ser entregue e os contemplados são aqueles que obtêm maior pontuação da banca julgadora, seguindo critérios preestabelecidos.

Em muitos relatos, os trabalhadores avaliam de antemão se o desgaste emocional envolvido na submissão de um projeto vale a pena. Expressões como “é necessário administrar as emoções” destacam a importância de gerenciar os sentimentos nessa fase. O esforço dedicado ao planejamento de um projeto antes de sua aprovação não é devidamente reconhecido, sendo considerado trabalho cultural apenas quando o projeto efetivamente se materializa. Esse desgaste resulta em frustração e em uma sensação de ceticismo diante de certas manifestações estatais, como é o caso de editais públicos.

Seguindo uma “cartografia sentimental” proposta por Suely Rolnik (1987) – isto é, uma perspectiva que busca mapear subjetiva e afetivamente as experiências individuais e coletivas, enfatizando a dimensão emocional e psicológica presentes nas interações sociais, políticas e culturais – pude notar a formação de redes entre os trabalhadores culturais em torno de seus projetos, frequentemente envolvendo familiares e amigos. Essa dinâmica de cooperação é fundamental para viabilizar o “mundo das artes”, conforme definido por Becker (2008)³⁶ e operar, mesmo diante das precariedades inerentes ao campo artístico. Assim, é comum a valorização discursiva do afeto enquanto constituinte de determinadas relações, o que vem a facilitar a

³⁶ Contrapondo a noção tradicional de que a produção artística é resultado do trabalho solitário de gênios individuais, Becker destaca a natureza colaborativa e social desse processo. Ele enfatiza a importância da cooperação entre diversos atores, como artistas, críticos, curadores e produtores, na definição do que é considerado “arte” e como ela é valorizada. Dessa forma, o “mundo das artes” é percebido como um conjunto dinâmico de relações, normas, valores e práticas compartilhadas pelos envolvidos na produção, distribuição e consumo da arte.

produção num ambiente de recursos financeiros escassos. Dar ênfase aos afetos envolvidos na formação de redes laborais permite atentar para uma forma de sobrevivência específica do fazer cultural longe dos grandes centros de produção do audiovisual, reduzindo os custos por meio das alianças em jogo.

Numa linha semelhante, o estado, por meio de editais, se inscreve nos corpos e vidas desses trabalhadores, concentrando-se naquilo que Das e Poole (2008) entendem como um dos aspectos das “margens”; como este espaço entre os corpos, lei e disciplina. Essa inscrição muitas vezes opera por meio de uma lógica meritocrática que privilegia o papel do “contemplado”, entendido como aquele que está empenhado no desenvolvimento de seu projeto, relegando aos outros, “não contemplados”, uma precariedade em termos de sobrevivência, tendo em vista que, a própria escassez de projetos dimensiona uma possibilidade sobrevivência. Visto que não rara às vezes, ganhar um edital é também a possibilidade do aluguel ser pago nos próximos meses ou colocar comida na mesa, para além de um ideal artístico.

7. Considerações finais

Ao adentrar o intrincado campo da gestão cultural no Brasil, minha jornada foi marcada por desafios metodológicos e dilemas éticos. Inicialmente focada em compreender as ações em situações de "calamidade pública", especialmente no contexto do cinema brasileiro, a pesquisa apresentou-se como um duplo desafio, incorporando também uma perspectiva antropológica ao abordar as perspectivas das lideranças da extrema direita na montagem e desmontagem de políticas públicas destinadas ao setor cultural.

Nesse sentido, a linha discursiva adotada pelo governo de Jair Messias Bolsonaro se alinha a um projeto de desmonte da institucionalização do setor cultural no âmbito federal. A "narrativa bolsonarista", como tem sido sublinhada nas mídias, não se preocupa com uma estratégia de desenvolvimento da economia criativa e das atividades do setor audiovisual tampouco garante o respeito à legislação cultural vigente. Pelo contrário, ataca direitos, tratados como excessivos e desnecessários, parte de um projeto exclusivo do interesse federal no que considera áreas estratégicas, como setor agropecuário latifundiário, tão defendido pela "bancada do boi, bala e bíblia" no Congresso Nacional, em detrimento de todos os demais setores sociais.

A resposta dos movimentos sociais de organizações de defesa dos direitos culturais e fazedores de cultura aos enunciados como "marxismo cultural" na arena política indica uma disputa frontal. Como elucidamos, a estratégia política do governo Bolsonaro se baseou no discurso de ódio e na desestabilização da ordem democrática e confiança pública nas instituições, que avançam em passos lentos desde o fim do regime militar no Brasil.

O dilema ético em lidar com grupos de diferentes espectros políticos ressoa com a reflexão de Benjamin Teitelbaum (2019) sobre a antropologia e seus contornos, onde o compromisso moral pode eclipsar o estudo de populações consideradas opressivas ou privilegiadas. No entanto, esta abordagem proporcionou uma oportunidade única para compreender as dinâmicas de grupos envolvidos em uma alegada "guerra cultural".

Ao abraçar a noção de "*situatedness*", conforme proposto por Lila Abu-Lughod (2000), a pesquisa reconheceu que a identificação política facilitou a inserção no

campo, mas trouxe consigo o desafio de evitar restrições no olhar. A produção etnográfica, portanto, assume uma orientação situada, refletindo não apenas as experiências e posições dos participantes, mas também as da pesquisadora.

Além disso, a metodologia adotada durante a pandemia trouxe consigo novos desafios e possibilidades. A contextualização histórica, aliada à análise das urgências específicas no setor cultural, empregou métodos diversos, desde a antropologia do estado até a etnobiografia. A escolha por entrevistas em profundidade, projetos de carreira e transmissão de saberes se alinhou com as demandas do contexto social, marcado pelo distanciamento físico. O uso efetivo de ferramentas online, especialmente o *WhatsApp*, proporcionou uma conexão constante com os participantes e também a participação ativa em discussões e movimentações políticas durante a pandemia, notadamente em torno do "auxílio emergencial à cultura", sendo um dos aspectos fundamentais de mobilização cultural durante o período pandêmico.

Ao explorar as complexidades da gestão cultural no Brasil, surgiu a necessidade de reflexão profunda sobre a ênfase na linguagem dos direitos humanos como componente central do campo político. Boaventura de Sousa Santos (2002) destaca o contrato social como a base da obrigação política moderna, e, ao retornarmos às suas origens, somos instigados a repensar a reorganização política por meio de uma linguagem fundamentada nos direitos. Esse enfoque contemporâneo surge como resposta às violações ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, marcando a centralidade dos direitos humanos na garantia de valores que regulam a convivência no ocidente.

A evolução dos direitos humanos, desde uma fase inicial pautada no princípio de "igualdade", baseado na não-diferenciação dos corpos, até uma segunda fase mais dialética e contra-hegemônica, revela a necessidade de uma especificação do sujeito de direito. Flávia Piovesan (2004) destaca a importância de tratar grupos vulneráveis de maneira específica, reconhecendo suas particularidades e exigindo uma resposta diferenciada.

Nessa esteira, procuramos evidenciar que no contexto brasileiro, os direitos humanos têm enfrentado desafios e disputas, com críticas à sua universalidade e interpretações que associam esses direitos a "privilégios para criminosos". A linguagem dos direitos humanos, ao penetrar na esfera pública, transforma danos em violações de direitos, operacionalizando competências específicas e criando uma "economia moral

global". Etnograficamente, essa linguagem inserida nos meandros do campo cultural permitiu enxergarmos dimensões morais e abriu espaço para as contra narrativas dos fazedores de cultura na esfera pública.

No cenário da pandemia de Covid-19, o estudo das imagens do estado para os trabalhadores da cultura se entrelaçou com a implementação de políticas públicas emergenciais. As pesquisas sobre estado, direitos humanos e políticas culturais não são apenas análises neutras, mas, como indicou Falk-Moore (2001), possuem consequências políticas fundamentais, moldando a ação social. Esses desafios antropológicos foram cruciais para entendermos melhor a dinâmica complexa entre direitos, estado e sociedade na gestão cultural brasileira. Assim, ao longo do tempo, notamos como diferentes gestões políticas têm moldado a interpretação e aplicação do conceito de cultura, refletindo-se nas prioridades e nas abordagens adotadas.

A trajetória histórica revela que a cultura é considerada um direito no Brasil, e sua compreensão vai além da visão antropológica, tornando-se um elemento intrínseco à criação humana. Como salientado por Geertz (1973) a cultura é descrita como pública, e infinitamente interpretativa, e assim sendo, a sua interpretação está sujeita à influência das diferentes gestões políticas, como ilustrado pelo caso da Secretaria Especial de Cultura (2018-2022) e suas controvérsias.

Isso perpassou diferentes conjunturas, durante a gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura (2003-2008), houve uma ampliação do conceito de cultura, enfocando a diversidade cultural como uma ferramenta para revitalizar a imagem do país. A cultura passou a ser vista como um instrumento-chave para a construção de uma cidadania integrada à vida cultural, refletindo a importância de políticas públicas que promovam o acesso à cultura. No entanto, os desafios persistem, especialmente em relação à promoção da cultura popular e afro-brasileira e as culturas feitas em “regiões marcadas por intensos processos de precarização” (Aderaldo e Raposo, 2016). Assim como à obtenção de recursos financeiros para implementar políticas culturais eficazes.

Com uma análise histórica, procuramos destacar que a interseção entre estado e cultura, desde a criação do Ministério da Cultura em 1985, não foi apenas uma resposta à necessidade de reconhecer a cultura como direito, mas também uma consequência do crescente entendimento da cultura como tal. O desenvolvimento dos direitos culturais no Brasil reflete um processo complexo, desde a proclamação da Unesco em 1960 até a constitucionalização desses direitos em 1988.

A cultura foi gradualmente reconhecida como um direito fundamental e imprescindível para o avanço do país, abrangendo aspectos tangíveis e intangíveis, conforme estipulado pela Constituição de 1988. Apesar de tal promoção dos direitos culturais no Brasil estar sujeita a diversas interpretações do conceito de cultura, influenciadas por diversos atores sociais, como agências internacionais, órgãos governamentais, movimentos sociais e grupos étnicos e artísticos, a análise dessas interpretações, no contexto da "imaginação política", destaca a complexidade das políticas culturais e a necessidade constante de adaptação para conciliar essas lógicas diversas com os critérios da administração pública em vigor.

Ao longo do tempo, diversas administrações moldaram a implementação dos direitos culturais, estabelecendo uma dinâmica contínua entre o que poderíamos caracterizar como tradição ou inovação, utilizando termos que, por vezes, parecem insuficientes para descrever a complexidade do fenômeno. Essa evolução culminou na concepção da cultura como um direito que não apenas ampliou o cenário cultural, mas também fortaleceu a capacidade das pessoas de expressar seus mundos, contribuindo assim para o fortalecimento do engajamento cívico. Em meio à intrincada paisagem sociopolítica brasileira, a interação complexa entre cultura e cidadania emerge como uma questão de suma importância, merecendo uma investigação mais aprofundada em estudos futuros. Isso se torna crucial diante da persistência da desigualdade em termos de qualidade de vida e cidadania no Brasil, tornando a abordagem dessas questões essencial para a construção de políticas públicas mais inclusivas.

A influência do "marxismo cultural" nas políticas culturais do governo brasileiro demonstra como essa noção e seu papel na construção de uma narrativa que foi caracterizada pelas mídias como "polarizada". Inicialmente percebido como um termo vago e desprovido de substância, o marxismo cultural emergiu como um elemento central no discurso político, especialmente promovido por figuras como Olavo de Carvalho. A disseminação dessa perspectiva foi notável nas declarações de representantes do governo, incluindo o ex-deputado Eduardo Bolsonaro, que declarou vivermos na dita "guerra cultural". Essa visão foi alimentada por uma amálgama de ideias, principalmente propagadas por Olavo de Carvalho, que se autodenominou líder da "*revolução brasileira*". Essa revolta conservadora, que segundo eles, visava combater o que consideram o "*colapso da civilização judaico-cristã*" no cenário cultural brasileiro.

A metáfora do "marxismo cultural" transcendeu o discurso, refletindo-se em práticas governamentais concretas. A cultura e a arte tornaram-se alvos, com cortes de verbas, exonerações e perseguições a trabalhadores culturais. Na Fundação Cultural do Palmares, a presidência de Sérgio Camargo exemplificou essa abordagem ao separar obras consideradas incompatíveis com a "missão institucional". A censura no campo cinematográfico também ilustrou a materialização do discurso do "marxismo cultural", evidenciando a imposição de filtros políticos e religiosos. O filme "Marighella" enfrentou proibições e restrições, evidenciando a vulnerabilidade do cinema nacional dependente de apoio estatal.

Assim, nos esforçamos para demonstrar como neste contexto, o "marxismo cultural" não serviu apenas uma retórica abstrata, mas sim uma construção normativa que moldou políticas públicas e práticas governamentais. A conexão entre imaginação social, moralidades e decisões políticas revela a importância de abordagens críticas ao discutir as complexidades das políticas culturais. Ao adentrar nas complexidades das políticas culturais, deparamo-nos com decisões que transcendem o âmbito meramente legal, penetrando no terreno da moral e da construção de novas relações sociais. Este fenômeno ficou particularmente evidente quando examinamos o impacto da Lei Rouanet em eventos culturais, utilizando o caso da exposição *Queermuseu*, financiada por esta lei, como um exemplo paradigmático.

Ao analisarmos a Lei Rouanet como estudo de caso, relacionamos os ataques à lei ao surgimento de um "um discurso criminalizador do fazer cultural" (Calabre, 2020). Assim, torna-se notório que esses eventos estão enraizados em disputas constantes e tensões, que visam definir as formas "corretas" de utilização da Lei, confrontando-se com outros usos ancorados em valores morais. Ao apresentar os mecanismos da Lei Rouanet e explorar as controvérsias em torno de sua aplicação por grupos neoconservadores no Brasil, buscamos compreender como essas disputas se desenrolam na "arena pública". Dessa forma, o embate em torno da Lei Rouanet revela não apenas questões legais, mas um profundo embate moral que moldou a trajetória das políticas culturais no país.

Aliado a todos esses desafios, a chegada da pandemia expôs, de maneira inescapável, as desigualdades profundamente enraizadas no setor cultural. Marcadores sociais como raça, classe e gênero emergiram como determinantes significativos no impacto diferenciado da Covid-19, evidenciando disparidades no acesso aos cuidados

de saúde e ressaltando a vulnerabilidade de certos grupos. A dicotomia entre confinados e não confinados, especialmente no contexto dos trabalhadores essenciais, jogou luz sobre a complexidade das políticas de isolamento social. Esses sujeitos, muitas vezes invisíveis, foram fundamentais para manter a vida social, enfrentando riscos significativos e aprofundando as disparidades de classe e gênero.

A cultura e a arte, embora tenham sido refúgios vitais durante o isolamento social, enfrentam desafios únicos. Profissionais da cultura foram confrontados com a falta de apoio governamental, evidenciando lacunas nas políticas públicas voltadas para o setor. Além disso, a pandemia serviu como palco para a manipulação política, com a crise sendo explorada para reverter direitos sociais e políticos, sobretudo na esfera ambiental. A necropolítica, como destacado por alguns analistas, tornou-se uma lente essencial para entender as decisões e ações dos governos durante a crise.

Ao percorrer a trajetória da pandemia e suas implicações para os trabalhadores da cultura, deparamo-nos com um intrincado mosaico de narrativas, vivências e desafios. Inicialmente focado no setor audiovisual, o escopo se alargou para abranger a diversidade do campo cultural, revelando um panorama multifacetado de experiências. A escolha de explorar não apenas o impacto direto da pandemia entre os trabalhadores do audiovisual gaúcho, mas também a intrincada rede de profissionais culturais em diferentes segmentos artísticos no Rio Grande do Sul, revelou-se essencial. Dada a riqueza de pluralidade na cultura, esta não pode ser encapsulada em um único espectro. Assim, ao iniciar a análise por outros segmentos antes de abordar o audiovisual, nossa intenção foi ampliar a compreensão da complexidade desse universo.

A iniciativa de explorar o material da *Rede Covid-19 Humanidades*, composto por entrevistas de trabalhadores da cultura, propôs reflexões sobre a micropolítica dos afetos e a "futuridade" construída em meio à lógica governamental que colidia com a realidade vivida pelos artistas, forçando-os a reimaginar suas práticas e a enfrentar um presente imprevisível. Inspirado por abordagens sensíveis de Veena Das (2020) e Abu-Lughod (2000), adotamos uma lente voltada para as narrativas individuais, valorizando as histórias individuais como parte integrante de um panorama mais amplo.

Desse modo, o conjunto de relatos desses trabalhadores, permeados por palavras como "*assustador*", "*horrível*" e "*solitário*", demonstram a insegurança

financeira como uma questão central. A crise revelou a precariedade estrutural do setor cultural no Brasil, expondo as vulnerabilidades dos profissionais que, muitas vezes, enfrentam condições de trabalho precárias e falta de proteção social. A análise das histórias de vida destacou a interseção entre a produção artística e a identidade. Alfred Gell (1998) trouxe uma perspectiva crucial ao afirmar que a arte é uma forma de ação social, influenciando e sendo influenciada pela agência individual e coletiva.

Ao final, nossa intenção era ressaltar a complexidade da construção de histórias compartilhadas. As palavras repetidas nas histórias dos trabalhadores não são apenas reflexos passivos, mas desempenham um papel ativo na seleção da memória, influenciando a narrativa histórica futura. Como demonstrado pelo título desta dissertação a pandemia não foi apenas uma crise de saúde, mas uma "*crise dentro da crise*" para os trabalhadores da cultura que, apesar da violência cotidiana e das marcas indelévels, os sobreviventes estão reunindo os fragmentos de suas experiências, buscando um caminho adiante mesmo diante de crises globais.

Após esse percurso, analisamos sob o prisma da antropologia das políticas públicas, a Lei Nacional da Emergência Cultural Aldir Blanc, promulgada em 29 de junho de 2020, que emergiu como uma resposta governamental diante da pandemia de covid-19, internacionalmente declarada pela OMS em 11 de março de 2020.

Configurando-se como um dispositivo de auxílio financeiro destinado à cadeia produtiva cultural durante o estado de calamidade pública no Brasil, essa legislação visa proporcionar suporte aos denominados "trabalhadores da cultura". A inclusão dessa categoria no corpo normativo desencadeou uma disseminação social significativa, desempenhando um papel crucial de mobilização dos fazedores de cultura. Tal fenômeno se traduz em conexões entre diferentes segmentos artísticos, amalgamando diversas funções sob uma única designação, refletindo-se nas formas de expressão, discursos e práticas adotadas tanto por movimentos sociais quanto por órgãos governamentais.

Em consonância com a abordagem teórica proposta por Chris Shore (2010), nos esforçamos para compreender a Lei Aldir Blanc como uma expressão textual que não apenas reflete, mas também modela as racionalidades governamentais. Shore sugere que a escrita etnográfica permite considerar as políticas públicas como geradoras de modelos sociais, articulando as lógicas governamentais por meio de uma linguagem aparentemente neutra. Nesse sentido, as políticas públicas não apenas criam ou

reconfiguram relações entre indivíduos, grupos ou nações, mas também moldam subjetividades específicas, forjando novos sujeitos de direitos.

Logo após a promulgação da Lei Nacional de Emergência Cultural, a alocação substancial de 3 bilhões de reais para o Fundo Nacional de Cultura visou fornecer apoio financeiro a trabalhadores, instituições e recursos culturais em todo o território brasileiro. A lei em homenagem ao ilustre compositor Aldir Blanc, vítima da Covid-19, inseriu-se em um contexto de disputas e conquistas de direitos. Como um instrumento político, ela desencadeou uma série de efeitos constitutivos, moldando não apenas as relações sociais e as estruturas das políticas culturais, mas também influenciando profundamente os processos criativos e artísticos. Contudo, sua implementação não ocorreu sem desafios, evidenciando a necessidade de adaptações e revisões para garantir uma abordagem mais inclusiva. Ao analisarmos esses desdobramentos proporcionamos *insights* valiosos para aprimorar futuras medidas de apoio cultural, destacando a importância do diálogo entre os atores envolvidos.

Em síntese, a Lei Aldir Blanc transcende sua natureza normativa, revelando-se como um fenômeno político complexo, cujos desdobramentos ecoam nos corpos dos sujeitos, em seus processos criativos e nas estruturas das políticas culturais. Ao realizar um estudo desses impactos visamos contribuir não apenas para a compreensão do papel das políticas públicas na promoção da cultura, mas também para a reflexão sobre os desafios e possíveis aprimoramentos necessários para enfrentar crises futuras.

Na esteira de Judith Butler (2000) podemos imaginar que no panorama da vulnerabilidade intrínseca às contingências socialmente engendradas, cada entidade singular concebe potencialmente que seu sentido individual de ansiedade e insucesso é, incessantemente, entrelaçado ao mundo social mais amplo. Este cenário fomenta a perspectiva de desarticular a responsabilidade individualizada, propensa à alienação, em favor de um *ethos* solidário que reafirme a interdependência, a necessidade de infraestruturas e redes sociais viáveis. Este movimento propicia a emergência de um processo improvisativo na concepção de abordagens coletivas e institucionais para enfrentar a condição precária imposta (Butler, 2009).

No contexto brasileiro, os agentes culturais, abrangendo diversas esferas da produção cultural, desde o audiovisual até as artes circenses, enfrentam uma complexidade peculiar. Sendo, muitas vezes, autônomos ou trabalhando por conta própria, esses profissionais deparam-se com a ausência de vínculos empregatícios e

carecem de benefícios sociais convencionais. Como vimos, o que se denominou pandemia da Covid-19, aliada às medidas de distanciamento social, exerceu um impacto considerável na renda e nas atividades desses profissionais, com o cancelamento e adiamento de eventos e o fechamento de espaços culturais.

Ao longo desta dissertação, esforçamos em analisar os elementos cruciais que permeiam o diálogo sobre cultura, direitos e resistência. Evocamos explorar como a mobilização de uma linguagem metafórica, impregnada de elementos de luta e resistência, tornou-se um elemento central nas narrativas dos trabalhadores da cultura. Adicionalmente, com uma crítica à conjuntura cultural que antecedeu a promulgação da Lei Aldir Blanc (LAB).

O momento de articulação de políticas culturais no início da pandemia testemunhou a declaração de que a cultura estava em estado de emergência. Essa compreensão amplamente aceita entre os atores que permeiam o campo cultural situou as artes e as culturas em um estado constante de resistência. Todavia, essa mobilização em torno de uma política de emergência cultural também colocou os agentes culturais em um estado contínuo de avaliação e discussão cultural em nível nacional. Este "estado de espírito", tanto emocional quanto político, ganhou força ao reacender o encantamento pela cultura e nutrir a resistência por meio das artes no Brasil.

Não deixamos de sublinhar que enquanto alguns países como França e Alemanha implementaram planos abrangentes de recuperação para o setor cultural, no Brasil, as medidas foram inicialmente fragmentadas, com ações de empresas privadas preenchendo a lacuna deixada pelo governo federal. Esse cenário destacou não apenas a fragilidade estrutural do setor cultural brasileiro, mas também a dependência das empresas privadas para fornecer assistência.

Diante do exposto, percebemos que a análise das interações entre as políticas culturais, o mercado audiovisual e a execução de leis emergenciais, como a Lei Aldir Blanc, Lei Aldir Blanc II e Lei Paulo Gustavo, ainda oferecem um campo promissor para investigações futuras. A compreensão aprofundada das experiências vivenciadas por jurados e agentes culturais na implementação dessas leis também pode proporcionar valiosas percepções sobre os desafios enfrentados no nível prático e burocrático.

Nesse sentido, como possíveis desdobramentos, sugerimos a necessidade de uma análise mais aprofundada das estratégias de inclusão de grupos marginalizados e

não letrados nos processos de avaliação de editais culturais. Uma abordagem sensível às especificidades desses grupos e a busca por alternativas acessíveis para sua participação em programas de auxílio emergencial cultural oferecem perspectivas únicas sobre como as políticas culturais podem ser adaptadas para abranger a diversidade cultural e social existente. Ademais, a investigação das potencialidades e desafios enfrentados pelas comunidades culturais durante a pandemia, especialmente nas periferias, aponta para uma direção de pesquisa que explore a resiliência cultural e as formas de expressão emergentes em contextos de permanentes crises.

Voltando para a análise realizada, podemos destacar que a pesquisa com os trabalhadores do audiovisual gaúcho e suas interações com o estado, embora apresente limitações, proporcionou uma visão preliminar dos modos como esses enunciados são formulados. Vale ressaltar que a ausência de dados aponta para a carência de subsídios para a formulação de políticas públicas destinadas a esse setor.

A investigação dessas dinâmicas, em particular no contexto da APTC-RS, revelou os desafios institucionais enfrentados e como o diálogo se desenrola de múltiplas maneiras, atravessando a esfera legal. A ambiguidade na representação da associação em comparação com o sindicato, conforme evidenciado pelos ex-presidentes e pela atual presidenta, aponta para questões estruturais e históricas na trajetória da APTC-RS desde sua criação em 1985.

A análise das entrevistas com os trabalhadores do audiovisual destaca as fragilidades institucionais, financeiras e estruturais, sublinhando a dificuldade de fiscalização e atuação efetiva em questões trabalhistas. A criação do SINDCINE nos anos 2000 e a subsequente ambiguidade na representação sindical refletem desafios persistentes na organização dos trabalhadores do audiovisual no estado.

A desconexão entre o SINDCINE e os profissionais gaúchos do audiovisual, evidenciada pela falta de presença e ações questionáveis, coloca em xeque sua relevância e impacto efetivo. A preferência dos técnicos em direcionar suas demandas à APTC-RS, mesmo cientes de suas limitações, revela a falta de confiança no sindicato e aponta para uma necessidade de reavaliação de sua atuação. A relação entre a APTC-RS e o estado, especialmente no contexto de mudanças nas gestões e políticas públicas, indica a importância das redes interpessoais na busca por influência e diálogo constante. A flexibilidade da APTC-RS em transitar entre contatos informais e oficiais, como ilustrado pela experiência da atual presidenta, ressalta a necessidade de

adaptação estratégica diante de uma burocracia muitas vezes percebida como obstáculo.

Por fim, a análise da trajetória dos fazedores de cultura à luz da teoria antropológica de Veena Das (2020) proporciona uma compreensão dos desafios enfrentados pelos trabalhadores da cultura no Brasil contemporâneo. A correlação entre viver ao mesmo tempo no estado e em suas “margens” (Das e Poole, 2004) ressoa também com o livro *Vidas e Palavras* (2020), onde a autora escreve sobre encontros com a violência, enquanto a vida segue acontecendo: “(...) como o evento se prende, com seus tentáculos, à vida cotidiana, e penetra os recessos do ordinário” (2020:22).

Em suas análises, Das destaca a importância de compreender como as pessoas, mesmo em situações desafiadoras, mantêm a capacidade de agir intencionalmente em meio a adversidades. A capacidade de resistir cotidianamente, conforme explorada por ela, vai além do desafio aberto e envolve estratégias sutis e ordinárias adotadas por sujeitos para preservar sua dignidade e identidade em contextos desfavoráveis. Esse entendimento é relevante para compreender como as pessoas resistem não apenas por meio de ações abertas, mas também através de formas simbólicas e narrativas de testemunho.

Assim, a metamorfose na vida profissional e pessoal de meus interlocutores é marcada por mudanças significativas e deslocamentos geográficos e, não apenas apresenta suas experiências individuais, mas também serve como um panorama da transformação mais ampla no cenário cultural e político do país. As restrições impostas pelas políticas governamentais e as consequências da pandemia não apenas revelam a desilusão com o aparato estatal, mas também destacam a resiliência e a busca por sobrevivência desses agentes culturais.

A mobilização extensa em torno da produção de uma política de caráter emergencial, passando pela busca ativa por artistas até a assistência nas inscrições, evidencia uma desconexão entre as demandas reais e os procedimentos burocráticos estabelecidos, apontando para a urgência de reformas que garantam maior eficiência e equidade nos processos de construção, implementação e avaliação de projetos culturais.

A análise das políticas culturais no Brasil revela não apenas um desmonte gradual, mas uma mudança de paradigma, priorizando interesses comerciais em

detrimento da diversidade. Os editais, embora mobilizem redes de afetos, também geram descrença, evidenciando a precariedade vivida pelos trabalhadores culturais. Em um contexto mais amplo, as políticas culturais devem transcender medidas emergenciais, tornando-se parte de um diálogo constante. O desafio é garantir a inclusão de diversos segmentos, ressaltando a necessidade de resistência por parte dos profissionais do setor, que buscam preservar a essência plural do audiovisual brasileiro diante dos retrocessos impostos pelas atuais políticas culturais

Referências Bibliográficas

ABU-LUGHOD, L. A escrita dos mundos de mulheres: histórias beduínas. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2020, p. 39-69.

_____. Veiled sentiments: Honor and poetry in a Bedouin society. Univ of California Press, 2016.

_____. Locating Ethnography. In: Ethnography. 1(2), 2000, p. 261-267.

ABRAMS, P. Notes on the difficulty of studying the State. In: SHARMA, Aradhana; GUPTA, Akhil (Eds.). The anthropology of the State: a reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 112-130.

ADERALDO, G., RAPOSO, O. Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. Horizontes antropológicos, v. 22, p. 279-305, 2016.

AGUIÃO, S. Fazer-se no "Estado": uma etnografia sobre o processo de constituição dos "LGBT" como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo. EdUERJ, 2018.

ARENDT, H. Origens do Totalitarismo – Antissemitismo, Imperialismo, Totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BEVILAQUA, C., LEIRNER, P. Notas sobre a análise antropológica de setores do Estado brasileiro. Revista de antropologia, v. 43, p. 105-140, 2000.

BIEHL, J. Antropologia do devir: psicofármacos—abandono social—desejo. Revista de Antropologia, p. 413-449, 2008.

BOLTANSKI, L. La souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique. Paris: Éditions Métailie, 1993. CALABRE, Lia. 2020. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. Revista Extraprensa, vol. 13, n.2, p. 7-21.

CALDEIRA, T. Direitos humanos ou "privilégios de bandidos"? Desventuras da

democratização brasileira. *Novos Estudos*, no 30, 162-174, 1991.

CAMPOS, R. “TransUrbArts” - Emergent Urban Arts in Lusophone Contexts (2017-2021). Projeto de pesquisa (CICS NOVA de Lisboa). Portugal, 2015.

CAVALCANTI, M. C. G. M., & Ferreira, R. (2020). A construção discursiva dos direitos humanos e suas tensões: o caso da extrema direita no Brasil. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 59, 1239-1258.

CERIONI, C. O que é a Lei Rouanet, alvo de críticas por eleitores de Bolsonaro. Exame, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://exame.com/brasil/o-que-e-a-lei-rouanet-alvo-de-criticas-por-eleitores-de-bolsonaro/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

COLLINS, P. 1986 “Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought”. *Social Problems*, v. 33, n. 6: 14-32.

COSTA, P. Lei Rouanet, análise midiática sobre a lei federal de incentivo à cultura. Intercom. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém. Anais.

COSTA, P. Cinema e Gestão: Políticas audiovisuais no Brasil e as transformações causadas pela pandemia de covid-19. In: Anais do X Seminário dos Alunes PPGAS – MN/UFRJ, 2021, Rio de Janeiro. Anais.

COMAROFF, J., COMAROFF, J. *Ethnography and the historical imagination*. In: *Ethnography and the historical imagination*. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 1992.

DAS, V. *Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário*. Editora Unifesp, 2020.
APA

DAS, V., POOLE, D. El Estado y sus márgens. Revista Académica de Relaciones Internacionales, n. 8, 2008.

DA SILVA GOMES et al. Impactos psicológicos da pandemia do SARS-CoV-2 na população mundial: Uma revisão integrativa. Research, Society and Development, v. 10, n. 6, p. e50010616286-e50010616286, 2021.

DELEUZE, G. Como reconhecer o estruturalismo?. In: CHATELET, François (Org.). História da filosofia – século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1977[1972].

DE MELO, C., VAZ, P. Guerras Culturais. Revista ECO-Pós, v. 24, n. 2, p. 1-40, 2021.

DIAS, C. A cultura que se planeja: Políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro. Mórula Editorial, 2021.

DOMINGUES, J., PAULA, L. Esse tipo de ‘artista’ não mais se locupletará da Lei Rouanet”: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-impeachment. XV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. Anais.

EILBAUM, L. 2021. Human rights- in dispute: State violence and demands for justice in a comparative perspective. ONATI SOCIO-LEGAL SERIES, v. 11, p. 1292-1310, 2021.

FACINA, A. Sujeitos de sorte: narrativas de esperança em produções artísticas no Brasil recente. Revista de Antropologia, v. 65, 2022.

FASSIN, D. Além do bem e do mal? Questionando o desconforto antropológico com a moral. Políticas etnográficas no campo da moral. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

FONSECA, C., JARDIM, D. Prefácio In: SCHUCH, Patrice. Práticas de justiça: Antropologia dos modos de governo da infância e juventude no contexto pós-ECA. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

FIORATTI, G., MENON, I., CANOFRE, F. Curador de mostra cancelada diz que Santander infringiu regras básicas. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 set. 2017. Ilustrada. Artes Plásticas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917600-curador-de-mostra-cancelada-diz-que-banco-infringiu-regras-basicas.shtml>. Acesso em: 25 mar. 2022.

FOUCAULT, M. Resumo dos cursos do collège de France:(1970-1982). Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1997.

GAMA, F. 2016. “Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos”. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, 15(45):116-130.

GELL, A. Art and agency: an anthropological theory. Clarendon Press, 1998.

GOMES, C. (2017). Educação para os direitos humanos: a declaração das nações unidas sobre educação e formação em direitos humanos enquanto instrumento de mobilização. *Os Direitos Humanos e as linguagens da dignidade: debates e perspectivas*, 63-82.

GRUNVALD, V. 2019. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol.25, n.55. p. 263-290.

GRUNVALD, V. Covid-19 e a imaginação político-viral. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 29, n. 2, p. e170450-e170450, 2020.

HARTMAN, S. Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LAGE, L., SARAIVA, L. Ressentimento e guerra cultural no populismo de extrema direita: tensões morais e fronteiras de antagonismo. *Revista ECO-Pós*, v. 24, n. 2, p. 124-150, 2021.

LEACH, E. "Introdução" (65-80); "As categorias Chan e Kachin e suas subdivisões" (93-121). In: ___ Sistemas Políticos da Alta Birmânia. São Paulo: EDUSP, 1996.

LIMA, R., BAPTISTA, B. Como a Antropologia pode contribuir para a pesquisa jurídica? Um desafio metodológico. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 1, p. 9-37, 2014.

LUGONES, M. 2014. "Rumo a um feminismo descolonial". *Estudos Feministas*.

MAHMOOD, S. 2006. "Teoria Feminista, Agência e Sujeito Liberatório: Algumas Reflexões sobre o Revivalismo Islâmico no Egito". *Etnográfica*, 10(1): 121-158.

MAFRA, C. A "arma da cultura" e seus "universalismos parciais". *MANA* 17(3): 607-624, 2011.

MARÉS, C. Proteção Jurídica dos Bens Culturais. *Revista dos Tribunais*, São Paulo, ano 1, n. 2, 1993.

MIGUEL, L. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. *Políticas Culturais em Revista*, v. 11, n. 1, p. 37- 59, 2018.

MITCHELL, T. Society, economy and the State effect. In: SHARMA, Aradhana; GUPTA, Akhil (Eds.). *The anthropology of the State: a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 169-186.

MUNIAGURRIA, L. As políticas da cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

NADER, L. 2020 [1972] Para cima, Antropólogos: perspectivas ganhas em estudar os de cima. *Revista Antropológica*, n. 49, Niterói, 2. quadr. 2020.

NASCIMENTO, S. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. *Revista De Antropologia*, 62(2), 2019, p. 459 - 484.

PIOVESAN, F. (2004). Direitos sociais, econômicos e culturais e direitos civis e políticos in *Revista Internacional de Direitos Humanos*.

_____. (2011). *Direitos humanos e justiça internacional* 2 ed. São Paulo: Saraiva.

_____. (2014). A proteção internacional dos direitos humanos das mulheres. *Cadernos Jurídicos, São Paulo, ano, 15, 21-34*.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental da América: produção do desejo na era da cultura industrial*. 1987.

REIS, L., TONIOL, R. Como as religiões disputam legitimidade utilizando a estratégia da religião como cultura. 2021. Disponível em: <https://religioepoder.org.br/artigo/como-as-religoes-disputam-legitimidade-utilizando-a-estrategia-da-religiao-como-cultura/>. Acesso em 9 mar. 2022.

ROCHA, J., RIBEIRO, C. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*, 2021.

RUBIM, A. A. C. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. In: Antonio Albino Canelas Rubim Márcio Tavares (Orgs.). *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo: Fundação 17 Perseu Abramo, 2021.

SANTOS, B. S. *Reinventar a Democracia*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2002. 75 p.

SARTRE, J. A imaginação. In: CIVITA, Victor (Org.). *Os Pensadores XLV*. São Paulo: Abril Cultural, 1973[1950].

SEGATA, J. 2020. Covid-19, biossegurança e antropologia. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, vol. 26, n.57, p. 275-313.

SEGATA, Jean; DONATO, Adriana. Um ministério com cultura: Gilberto Gil e os exercícios de antropologia aplicada. ILUMINURAS, v. 22, n. 57, 2021.

SOUZA, A. Lei Rouanet: para além dos memes. Veja, 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/lei-rouanet-para-alem-dos-memes/> Acesso em: 25 mar. 2022.

SPERB, P. Santander deve reembolsar governo com verba de exposição. Veja, Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/santander-deve-reembolsar--governo-com-verba-de-exposicao/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SCHUCH, P. "Antropologia do direito: trajetória e desafios contemporâneos". In Práticas de justiça: Antropologia dos modos de governo da infância e juventude no contexto pós-ECA. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SCHWARCZ, L., STARLING, H. A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil. Companhia das Letras, 2020.

SHORE, C. La antropologia y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas". Antipoda. Revista de Antropologia y Arqueologia, Bogotá, n.10, p.21-49, 2010.

TAVARES, F., AMORIM, D. "Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu". 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservador-esconseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>. Acesso em 9 mar. 2022.

TEIXEIRA, C., SOUZA LIMA, A. A antropologia da administração e da governança no Brasil: área temática ou ponto de dispersão?. Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia, p. 51-95, 2010.

TEITELBAUM, B. 2019. "Collaborating with the Radical Right Scholar- Informant Solidarity and the Case for an Immoral Anthropology" Current Anthropology 60(3): 414-435.

TURINO, C. Lei Aldir Blanc: modos de usar. P2P e Inovação, v. 7, p. 184-191, 2020.

VIANNA, A. Direitos, moralidades e desigualdades: considerações a partir de processos de guarda de crianças. In: Antropologia e Direitos Humanos 3. Niterói: Editora da UFF, 2005. p. 13-67.

VIGÁRIO, J., DAHER, A. Democracia e arte. Albuquerque: revista de história, Aquidauana, v. 12, n. 24, p. 126-139, jul./dez. 2020.

ZIZEK, S. Contra os Direitos Humanos. Mediações, Londrina, v. 15, n.1, jan/jun 2010.