



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

MÁSTER EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL Y MUSEOLOGÍA  
FACULTAD DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA

## TRABAJO FINAL DE MÁSTER

# *Políticas Culturales en Riesgo: el caso brasileño*

Estudiante:

Júlia Dávila Sodré

Tutora:

Dra. Camila Olga del Mármol Carta a

Junio 2022

## Agradecimientos

Comienzo este trabajo dando gracias a la Universidad de Barcelona, a la Facultad de Historia y Geografía y, ante todo, a los profesores del Máster en Gestión de Patrimonio Cultural y Museología por haberme dado la oportunidad de capacitarme como profesional en el campo.

En especial, agradezco a Camila del Mármol, que me orientó y me motivó en la realización de esta investigación.

Mi gratitud a mi familia y sobre todo a mis padres que siempre me han apoyado a seguir mis sueños y me han dado las herramientas para eso.

A mis amigos y personas queridas que me animaron a seguir adelante. Un gracias especial a Jorge, que ha sido tan paciente al ayudarme con la revisión del español.

## Tabla de contenido

Agradecimientos .....	2
1. Introducción .....	5
1. Antecedentes .....	9
3. Marco teórico .....	12
3.1. Cultura, patrimonio y derechos culturales .....	12
3.1.1. Concepción de cultura, identidad y diversidad cultural .....	12
3.1.2. Cultura como patrimonio y patrimonio cultural .....	15
3.1.3. Derechos culturales .....	18
3.2. Políticas culturales .....	20
3.2.1. Conceptualización de un campo de estudio propio .....	20
3.2.2. Los modelos de Políticas Culturales .....	21
3.2.3. ¿Qué es una Política Cultural de calidad? .....	25
3.3. Política cultural brasileña: un breve panorama histórico .....	27
3.4. Contexto actual: desafíos .....	37
3.4.1. Cultura: enemiga del Estado.....	37
3.4.2. Crisis institucional.....	40
4. Resultados y análisis: elementos estructurantes de las políticas culturales .....	42
4.1. Participación Social.....	42
4.1.1. Participación social en Brasil .....	42
4.1.2. Participación social en el ámbito cultural.....	44
4.1.3. Participación social y la gestión del patrimonio cultural.....	48
4.1.4. La ausencia de participación social en el ámbito cultural .....	49
4.2. Políticas culturales de preservación del patrimonio cultural .....	52
4.2.1. Un breve panorama histórico de las políticas de conservación del patrimonio cultural en Brasil.....	52
4.2.2. El IPHAN y las políticas de conservación de patrimonios culturales .....	55
4.2.3. Ataques al IPHAN.....	57
4.3. Leyes de incentivo a la cultura .....	59
4.3.1. Una introducción a las leyes de incentivo a cultura .....	59
4.3.2. Leyes de incentivo a la cultura: instrumentos de protección del patrimonio cultural .....	63
4.3.3. Los cambios y sus impactos.....	66
5. Casos Concretos.....	68
5.1. La <i>Cinamateca Brasileira</i> .....	68
5.2. El Ritual Yaokwa del pueblo indígena Enawenw Nawe.....	75

5.3. Análisis de los casos a partir de un paralelo con las estrategias actuales de gestión del patrimonio cultural.....	86
4. Consideraciones finales.....	92
5. Referencias bibliográficas .....	98

## 1. Introducción

En los últimos años, la gestión de los patrimonios culturales de Brasil, a nivel federal, se ha convertido en un tema de extrema preocupación y debate en el país y en el resto del mundo. Seguido de un período caracterizado por la implementación de políticas públicas dirigidas al ámbito de la cultura, en el que se pudo observar un enorme progreso con relación al fomento de la diversidad cultural y la garantía de los derechos culturales de cada individuo, el país se encontró con la presencia de un gran enfrentamiento político que puede poner en riesgo este progreso.

Entre 2003 y 2010, Brasil experimentó una época brillante con relación a la gestión de sus patrimonios culturales y la promoción de programas benéficos para la garantía de la diversidad y los derechos culturales, que se caracterizó por el desarrollo de múltiples experiencias creativas y por la ampliación de los estudios sobre políticas culturales (Rubim, 2020). A pesar de que en los años que siguieron, de 2010 a 2016, se observó un cierto debilitamiento de la intervención política cultural, Rubim (2021) afirma que el Brasil reciente (2003-2016) puso en la agenda el tema de la cultura y de las políticas culturales. Este autor también explica que a partir de 2016 el contexto ha cambiado radicalmente, ya que las políticas culturales fueron considerablemente dañadas por el gobierno de Michel Temer y el actual de Jair Bolsonaro. Todavía hace falta identificar los diversos grados de los daños que sufrieron las políticas culturales en cada uno de esos gobiernos.

En el gobierno de Temer se ha intentado extinguir el Ministerio de Cultura, lo que fue evitado gracias a los movimientos desencadenados por los trabajadores del sector cultural en todo el país (Peixe, 2021). Sin embargo, en el gobierno de Bolsonaro la situación ha cambiado. En los últimos años la academia ha entendido que el gobierno intenta dismantelar el progreso del sector cultural, a partir de episodios de censura, agresiones a los productos culturales, así como la intención de destruir las políticas públicas, programas y proyectos culturales creados en los años anteriores. Este menosprecio parece ser parte de sus directrices básicas. Sobre eso, Peixe (2021, p. 26) afirma que el dismantelamiento de las políticas y de las instituciones culturales del país avanza rápidamente, insinuando el riesgo de una “destrucción fácil y rápida”, en comparación con la “construcción difícil y demorada” que se realizó en los años anteriores. Según Mamberti y Tavares (2021), eso ocurre deliberadamente. Para ellos, la continuidad de las

políticas culturales conquistadas en los últimos años y la garantía de la diversidad cultural se inviabilizan, teniendo en cuenta la reducción drástica de los recursos financieros destinados al ámbito cultural, el desmontaje institucional y la presencia de casos de censura y persecución a artistas y profesionales de la cultura.

Según el registro de casos de censura y autoritarismo en la cultura, realizado por el MOBILE (*Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão*)<sup>1</sup>, ya se contabilizan, desde 2019 hasta hoy, 195 casos denunciados. Un ejemplo de censura es el caso de la divulgación de la película *Marighella*, dirigida por Wagner Moura. La película, que trata sobre un guerrillero de la época de la dictadura militar, fue exhibida por primera vez en el Festival de Berlín en febrero de 2019, sin embargo, su estreno fue cancelado más de una vez en Brasil. En una publicación del diario *El País*, se afirma que hay especulaciones de que la cancelación del estreno aconteció en el contexto de los movimientos de Jais Bolsonaro para aumentar su control sobre la *Ancine* (*Agencia Nacional do Cinema*) y de críticas explícitas a producciones culturales sobre temas que prefiere silenciar el Gobierno ultraconservador (Oliveira, J., 2019). La divulgación de la película se ha podido realizar casi tres años después, estrenando apenas el 04 de noviembre de 2021 en un contexto de críticas y persecución al director por parte de personas que forman parte del gobierno federal, como el secretario de cultura Mario Frias, quien afirmó sentir desprecio “por ese sujeto patético”, haciendo referencia a Wagner Moura (MOBILE, 2021).

Como segundo ejemplo, revisamos un caso de autoritarismo contra el sector cultural. Durante el *Fórum Moderniza Brasil - Ambiente de Negócios*, evento promovido para empresarios en diciembre de 2021, el presidente Jair Bolsonaro afirmó haber destituido a funcionarios del IPHAN (*Instituto o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*), después de que el instituto prohibió una obra del empresario Luciano Hang, por el motivo de haberse encontrado material arqueológico en el lugar (MOBILE, 2021). Una publicación del diario *Estado de São Paulo* explica que el caso fue mencionado por primera vez en una reunión ministerial en abril de 2020, en que Bolsonaro realizó críticas a una burocracia supuestamente excesiva desempeñada por el IPHAN. En defensa del empresario, Bolsonaro afirmó: “O Iphah para qualquer obra do Brasil, como para a do

---

<sup>1</sup> El MOBILE es una red de entidades y colectivos que actúa en la defensa y la promoción de la libertad de expresión artística y cultural en Brasil. Fue creada en 2019 como reacción al contexto creciente de casos de censura y autoritarismo contra el sector cultural. Acceso en: <https://movimentomobile.org.br/>, 26/04/2022

Luciano Hang. Enquanto tá lá um cocô petrificado de índio, para a obra, pô!” (Estado de São Paulo, 2021). Sobre la dimisión de funcionarios, que ocasionó este episodio, el presidente también exclamó, con orgullo, que el IPHAN ya no le daría más dolor de cabeza y que cuando él realizó las destituciones pudo ver el poder de negociación que tenía el instituto (MOBILE, 2021).

En un manifiesto firmado por extitulares del Ministerio de la Cultura (oficialmente extinto en 2019 y reducido a una secretaría del Ministerio del Turismo), los participantes afirman: “El creciente discurso antagónico contra las artes y la cultura pretende debilitar las conquistas obtenidas por Brasil en estos años de democracia” (El país, 2019). Siendo así, se entiende que el contexto en el que se desarrolla la gestión a nivel federal de los patrimonios culturales del país se encuentra en un momento de retroceso, en que la cultura es tratada como un objetivo de ataque. Este será el tema que se abordará en este trabajo.

La hipótesis que se pretende demostrar en esta investigación es que hoy en día el país corre un riesgo real de destrucción de las condiciones mínimas para el fomento de la diversidad cultural y la garantía de los derechos culturales. Así, lo que se pretende probar es la ausencia de democracia cultural en la sociedad brasileña, tan plural y diversa. A partir de eso surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las estrategias que podrían estar desmantelando las políticas culturales de las últimas décadas en Brasil? Más específicamente, la investigación pretende abordar el tema analizando cómo las políticas de gestión del patrimonio cultural de Brasil, tanto material, como inmaterial, se ven perjudicadas con el gobierno actual.

Para esto, se observarán dos casos concretos. El primero será el caso de la Cinemateca Brasileira, institución responsable de preservar la producción audiovisual nacional y considerada patrimonio arquitectónico nacional. Por falta de financiamiento del gobierno federal y fallas en su gestión, la Cinemateca se ha vuelto un símbolo de la ausencia de la implementación de políticas culturales de calidad en el país. En este trabajo se estudiará la presencia de los obstáculos institucionales que amenazan la pérdida del mayor acervo audiovisual de Latinoamérica.

El segundo caso será el Ritual Yaoka del pueblo indígena Enawe Nawe, manifestación cultural que fue designada como patrimonio cultural inmaterial nacional, al considerarse como constituido por elementos ampliamente compartidos, frutos de intercambios históricos que se perpetúan hasta el día de hoy. Este ritual se encuentra atualmente en

riesgo de desaparición, debido al contexto de falta de políticas públicas de salvaguardia y por la amenaza de la explotación forestal intensiva y otras actividades con un impacto ambiental negativo llevadas a cabo por parte del Gobierno federal, contribuyendo a la destrucción de la cultura indígena.

En la presente investigación se buscará, como objetivo principal, discutir y analizar las consecuencias de la política actual para el universo cultural y la gestión patrimonial de Brasil, dado que la gestión de Bolsonaro ha optado deliberadamente por tratar a la cultura como enemigo del Estado, junto a otros campos de extrema importancia como la educación, la ciencia, las artes, las universidades públicas y los temas relacionados con las minorías, en especial, las manifestaciones de género, afrobrasileños, LGBT y los pueblos indígenas (Rubim, 2020).

Siendo así, los objetivos secundarios de esta investigación serán: caracterizar las políticas culturales nacionales del período actual; identificar las principales instituciones y herramientas institucionales que gestionan la implementación de políticas culturales en Brasil; realizar un panorama histórico sobre las mismas para poder evaluar su situación actual; determinar de qué manera la situación actual de estas instituciones y sus herramientas impacta en las políticas culturales; observar este impacto en los dos casos concretos y demostrar su impacto con relación al fomento de la diversidad cultural y la garantía de los derechos culturales de cada individuo.

La metodología utilizada para la realización de este trabajo será, sobre todo, la revisión bibliográfica y normativa, y de forma complementaria, se usarán fuentes de información como las hemerotecas, con el objetivo único de consultar acontecimientos recientes. El trabajo parte de una pregunta de investigación y de una hipótesis que se pretende probar, mencionadas ya en este primer capítulo (Introducción). Luego, en el segundo capítulo (Antecedentes), se presentará la justificación para la investigación, que incluye una mayor contextualización sobre cómo se ha desarrollado el tema de la política y los derechos culturales hasta hoy en Brasil.

Tomando en cuenta esta contextualización, serán definidos, a partir de una completa consulta bibliográfica, los conceptos que se considerarán fundamentales para poder reflexionar sobre el tema propuesto. Estos conceptos, que harán parte del tercer capítulo (Marco Teórico), serán: los Derechos Culturales; las Políticas Culturales; la Democracia Cultural y la Guerra Cultural. Después, en el capítulo 4 (Análisis), se explicará el



funcionamiento y la situación actual de las instituciones culturales del país, como el Ministerio de la Cultura y el IPHAN. Además, se pretende analizar los dos casos concretos mencionados anteriormente y usarlos como base para reflexionar sobre cómo se está destruyendo actualmente la política cultural de Brasil. Y contrastar la hipótesis de que eso se da a partir de la destrucción de las condiciones necesarias para el fomento de la diversidad cultural y la garantía de los derechos culturales.

## 1. Antecedentes

La justificación para investigar este tema se basa en la importancia de la democracia cultural como una herramienta de inclusión y desarrollo social. Es decir, la investigación de este tema es significativa porque posibilita una reflexión sobre los derechos de la ciudadanía con respecto a su patrimonio cultural y sobre de qué forma la garantía de esos derechos puede significar avances de inclusión, participación y desarrollo social. Este tema se hace aún más relevante considerando especulaciones sobre el momento de retroceso en que se encuentra Brasil actualmente con relación al tratamiento que el Estado da al universo cultural y sobre todo a las políticas públicas destinadas al patrimonio cultural.

Los derechos culturales pueden clasificarse como aquellos relacionados con la valorización y la protección del patrimonio cultural, la producción, promoción, difusión y acceso democráticos a los bienes culturales, protección de los derechos de autor y mejora de la diversidad cultural. Según las autoras Sophia Carsoso Rocha y Analúcia Aragão (2021) estos son derechos que exigen un protagonismo por parte del Estado y están intrínsecamente relacionados a la consolidación de la democracia, ideas de ciudadanía plena y factor de desarrollo.

En 1998 surge la primera previsión formal a nivel constitucional sobre los derechos culturales. El marco normativo determinó, en el artículo 215, la responsabilidad del Estado de garantizar a todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y el acceso a las fuentes de la cultura nacional, además de apoyar e incentivar la valoración y la difusión de las manifestaciones culturales (Constitución Federal, 1988). Con el intento de asegurar la eficacia del marco normativo internacional y del texto constitucional con relación a los derechos culturales, en el caso de Brasil, el Estado pasó, sobre todo después de la Constitución de 1988, a implementar políticas públicas culturales (reconocidas con la

nomenclatura “políticas culturales”)<sup>2</sup>. Estas son iniciativas e intervenciones realizadas para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la difusión del patrimonio histórico cultural y el ordenamiento del aparato burocrático responsable. Para eso, pueden asumir la forma de normas jurídicas o de intervenciones directas en los procesos del campo cultural, como la construcción de centros culturales u otras formas de apoyo a manifestaciones culturales específicas (Coelho, 2009).

Sin embargo, la inexistencia de previsión de los derechos culturales en las precedentes constituciones no implica la total ausencia de la promoción de políticas culturales que apoyaran, aunque parcialmente, a la sociedad en el periodo anterior. En la década de 1930, por ejemplo, fueron emprendidas una serie de acciones que han contribuido para efectivizar los derechos culturales y que fueron considerada por algunos autores como un marco para la creación de políticas culturales en Brasil: “Como se sabe fue con Mário de Andrade que por primera vez se formuló una política cultural en sentido público, y no solo direccionada para las elites, la élite nacional agraria oligárquica. La cultura pasó a ser un derecho de todo ciudadano” (Simis, 2007).

El modernista Mário de Andrade realizó, en cuanto dirigente del Departamento de Cultura del municipio de São Paulo (1935-1938), proyectos que se expandieron por el país. Asimismo, su trabajo fue fundamental culminando en el anteproyecto para la creación del SPHAN, actual Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Posteriormente, el país pasó por un período estacionario con respecto a la promoción de los derechos culturales. Según Rocha y Aragão (2011), teniendo en vista la ausencia de un Estado democrático de derecho, a pesar de haber habido acciones que contribuyeron para promover, en especial, los derechos culturales relacionados con la protección del patrimonio cultural material, no es posible considerar la existencia de una pretensión de consolidar los principios de los derechos culturales como son reconocidos hoy en día. Apenas después de los largos años de Dictadura Militar (1964-1985), Brasil pudo volver a progresar en la implementación de políticas culturales y consecuentemente en la efectivización de los derechos culturales.

La inclusión de los derechos culturales en la Constitución Federal de 1988 significó una nueva relación del Estado con la cultura, que a partir de ese momento pasó a ser entendida

---

<sup>2</sup> La inauguración de la implementación de políticas culturales en Brasil se da a partir de 1930, aunque se considera que apenas a partir de 2003 (a 2015), las políticas culturales pasan a recibir una mirada privilegiada por parte del Estado. (Escola Itaú Cultural, 2021).

como un derecho del ciudadano, cabiendo al Estado asegurar el derecho de acceso y disfrute de las obras culturales producidas, de la producción de las obras y también de la participación en las decisiones sobre políticas culturales (Chauí, 2006). En este sentido, el marco normativo cumplió un papel importante como instrumento de política cultural, sirviendo como vínculo entre el Estado y la sociedad civil para la garantía de derechos.

De todas maneras, la relación entre las normas y su aplicabilidad es siempre compleja. Es posible observar, a lo largo de los años, una dificultad en cumplir los derechos culturales previstos en la Constitución Federal del 88. Apenas en la década de 2000 se pudo identificar un cambio significativo en la política cultural implementada en el país. Según Simis (2007), el tratamiento de la cultura como política cultural ha avanzado en estos años y abrió puertas para una perspectiva que privilegia la pluralidad de políticas culturales, de programas y proyectos culturales, de audiovisual, de articulación institucional, de identidad y diversidad cultural y de fomento e incentivo a la cultura. A pesar de esto, hay rumores de que vivemos hoy, una vez más, un escenario de amenaza al fomento de las políticas culturales, lo que puede limitar el alcance de los derechos culturales para la sociedad como un todo.

Brasil vive hoy la gestión de un gobierno de ultraderecha. La escalada de la extrema derecha se fundamenta en la defensa de los valores tradicionales, religiosos e identitarios de las culturas consideradas por el gobierno como superiores. Eso significa, en el caso de Brasil, la presencia de ataques a las minorías (Lemos Igreja & Negri, 2020).

Antes de llegar a la presidencia, Jair Bolsonaro fue diputado federal del estado de Rio de Janeiro entre 1991 y 2018, período en el que ganó notoriedad por sus declaraciones de elogio a la dictadura, la tortura, la homofobia, la misoginia y el racismo. El científico político Claudio Couto (2021) explica que, en tiempos de democracia, Brasil no ha tenido un presidente con posiciones tan radicales como el actual. Así pues, el jefe del ejecutivo toma a la población negra, indígena, campesina, nordestina, así como las mujeres y la comunidad LGBTQ+, como objeto de ataque, en manifestaciones racistas, clasistas machistas y homofóbicas, además de promover políticas públicas que atacan a estos sectores sociales (Igreja & Negri, 2020).

Jair Bolsonaro ha puesto a prueba a las instituciones del país. La política actual se ha caracterizado por los ataques a la cultura, los agentes del campo cultural y de las políticas culturales vigentes hasta el momento. Otra característica relevante es el intento de

imponer una cultura autoritaria y conservadora, que desmonta la preservación y la promoción de la diversidad cultural, el respeto a la diversidad social y la garantía de los derechos de la ciudadanía con respecto al patrimonio cultural (Peixe, 2021).

Una sociedad verdaderamente democrática debe garantizar el respeto entre las numerosas identidades culturales que componen el mosaico social y la implementación de políticas culturales que aseguren el acceso igualitario a la producción artística y a los canales de distribución y exhibición cultural desde criterios plurales. Este trabajo se justifica en la medida que pretende investigar la realidad actual con relación a esta temática. Dado un contexto de conquistas graduales relacionadas con la puesta en marcha de la Democracia Cultural, en el período de los años 2003 a 2016, a través de la implementación de políticas culturales y de la búsqueda por la garantía de los derechos culturales, se motiva una reflexión sobre la realidad que se vive en la actualidad.

### 3. Marco teórico

#### 3.1. Cultura, patrimonio y derechos culturales

##### 3.1.1. Concepción de cultura, identidad y diversidad cultural

Para empezar la investigación propuesta, primero es necesario acercarnos al concepto de “cultura” y “patrimonio” y la diferencia entre ambos. Como explica Restrepo (2012) la antropología ha pensado la “cultura” de múltiples formas: la primera de ellas surgió a finales del siglo XIX, considerando la cultura como la totalidad de lo aprendido y producido por el ser humano. En esta perspectiva, la cultura sería un sinónimo de civilización y por eso, una sola para toda la humanidad. En cambio, a principios del siglo XX surgen cuestionamientos sobre este tipo de generalización y se descarta la noción de que la cultura sería solo una. Se desarrolla la discusión de la existencia de culturas en plural y se entiende que cada una de ellas es valorable en sus propios términos.

Siguiendo esta lógica, surge la noción semiótica de cultura<sup>3</sup>, definida como “telaraña de significados en las que los seres humanos nos encontramos atrapados, pero que hemos

---

<sup>3</sup> Esta noción fue introducida por Geertz (1973) y complementada, desde una perspectiva más sociológica por Thompson (1993) y define la cultura como un repertorio de significados considerados en sus contextos específicos, es decir, como un conjunto de hechos simbólicos presentes en la vida social o, como diría Giménez (2005, p. 5), como un “proceso de continua producción, actualización y transformación de

construidos nosotros mismos” (Restrepo, 2012, p. 24). Así, se entiende que el concepto de cultura se relaciona amplia y directamente con representaciones sociales materializadas de diversas formas, por ejemplo, los modos de comportamiento, las prácticas sociales, la alimentación, las vestimentas, los objetos, las festividades, las producciones artísticas, etc. Se entiende que la cultura es una condición propia de los seres humanos, que participan de ella y la producen, quieran o no. De acuerdo con esta idea, Restrepo (2012, p. 25) afirma que, en síntesis, “la cultura no estaría en los genes, sino que es aprendida”.

Por otro lado, existe una concepción más restrictiva sobre la cultura, con posiciones que la conciben como parte de las expresiones artísticas de las sociedades, las bellas artes (el teatro, las artes plásticas, la literatura, el cine, la música y el baile) o la alta cultura. Esta concepción, restringe una noción de pluralidad cultural, una vez que la cultura se vuelve algo de los talentosos o de los que recibieron una formación específica. No se valora el trabajo de creación, ni su modo de inserción en la sociedad y en la historia, sino la exposición de los resultados, es decir, la cultura es un espectáculo, también pasivamente recibido, de ocio y entrenamiento (Chauí, 2021).

La UNESCO consideró ambas posiciones, cuando en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales llevada a cabo en México 1982, definió:

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (UNESCO, 1982).

Esta definición más amplia de cultura marca la interpretación usada en esta investigación sobre el campo cultural y su papel en la sociedad, sobre todo si consideramos la relación que se introduce, en la misma conferencia, con la definición de identidad cultural:

4. Todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás. La cultura es diálogo, intercambio de ideas

---

modelos simbólicos a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”.

y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento.

5. Lo universal no puede postularse en abstracto por ninguna cultura en particular, surge la experiencia de todos los pueblos del mundo, cada uno de los cuales afirma su identidad. Identidad cultura y diversidad cultural son indisolubles (UNESCO, 1982).

Según lo que explica Giménez (2005) cultura e identidad son una pareja conceptual indisoluble. Los dos conceptos se relacionan de forma simbiótica, sin embargo, asumiendo una perspectiva histórica, se observa que constituyen una relación inestable. Eso pasa una vez que las dos se caracterizan por la posibilidad de cambiar continuamente. Las identidades se definen primariamente por sus límites, mientras que el contenido cultural, en cierto momento, marca estos límites, dadas sus múltiples posibilidades y transformaciones. Así, se puede decir que la cultura le sirve a la identidad en la medida que le permite diferenciarse de otras y definirse como algo específico y propio.

Esa relación entre cultura e identidad cultural puede resultar en conflictos dadas las relaciones de poder existentes en cada contexto. Si bien, considerando la Declaración de la Unesco sobre la Diversidad Cultural, realizada en 2001, es posible ver que las limitaciones de la identidad con relación a los elementos culturales pueden ser entendidas como un valor positivo y enriquecedor. Es decir, la diversidad cultural debe ser tratada como un patrimonio de toda la humanidad.

#### Artículo 2 – De la diversidad cultural al pluralismo cultural

En nuestras sociedades cada vez más diversificadas, resulta indispensable garantizar una interacción armoniosa y una voluntad de convivir de personas y grupos con identidades culturales a un tiempo plurales, variadas y dinámicas. Las políticas que favorecen la inclusión y la participación de todos los ciudadanos garantizan la cohesión social, la vitalidad de la sociedad civil y la paz. Definido de esta manera, el pluralismo cultural constituye la respuesta política al hecho de la diversidad cultural. Inseparable de un contexto democrático, el pluralismo cultural es propicio a los intercambios culturales y al desarrollo de las capacidades creadoras que alimentan la vida pública (UNESCO, 2001).

A partir de esto se va a plantear la necesidad de la promoción de políticas culturales que fomentan lo que se considera cultura, identidad y diversidad cultural.

### 3.1.2. Cultura como patrimonio y patrimonio cultural

José Luis García García (1998) afirma que la diferenciación que se suele establecer entre la cultura como patrimonio y el patrimonio cultural puede ser confusa. En este capítulo vamos a establecer la diferencia entre ambos conceptos.

Al conceptualizar “cultura”, el autor sigue el discurso descrito anteriormente, afirmando que “la cultura, como atributo de los grupos humanos, es un determinante de las formas de ser y de actuar de los individuos que la integran” y que, de esta forma, surge el fenómeno de la identidad cultural, que se fundamenta por la convergencia de los individuos en los modelos de ser y de actuar de un grupo social. Describe la identidad como los “sentimientos de adhesión compartidos por los individuos que pertenecen al mismo grupo” y de esta forma, esta se presenta como un conjunto de recursos de los que se sirven reiteradamente sus individuos (García, 1998).

El autor explica que el patrimonio está constituido de recursos que se heredan y de los que se viven y por eso, en el sentido estricto del término se puede entender la cultura como patrimonio. Es decir, considerando la competencia cultural como un conjunto de recursos de reconocimiento y conducta utilizados por los individuos, se entiende que esta puede ser interpretada a partir de una perspectiva patrimonial. Sobre eso, se reitera la declaración de la UNESCO de 1982, que afirma que todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. Esta será la interpretación que se asume en este trabajo para referirse al término “cultura”, o “campo cultural”, sin embargo, es necesario entender cómo este se diferencia del término “patrimonio cultural”.

Patrimonio cultural implica la valoración simbólica que se da a ciertos bienes culturales, lo que legitima que estos sean seleccionados para que sean tratados de forma especial, buscando su conservación. Pérez Ruiz (2014) explica que los patrimonios culturales son identificados por un grupo social específico debido a su valor fundamental para explicar y sustentar su historia, su identidad, su cohesión social y su supervivencia. Así, “es evidente que el patrimonio cultural es también un elemento cultural” (García, 1988).

Este término se institucionalizó de manera oficial en 1972, como resultado de la Convención sobre la Protección de Patrimonio Cultural y Natural celebrada por la UNESCO en París. Según Prats (Llorenc Prats, 1998), patrimonio cultural es entendido como aquello que “socialmente se considera digno de conservación independientemente

de su interés utilitario”. En este sentido, la oficialización del término por la UNESCO fue importante debido a la necesidad de definir el papel de los Estados y de la sociedad para cumplir los fines de conservación (Pérez Ruiz, 2014).

A diferencia de “la cultura”, caracterizada por ser algo en que las personas se incorporan, reproducen y modifican, quieran o no, “el patrimonio cultural” se caracteriza por ser una invención y una construcción social capaz de generar discursos sobre la realidad. Los patrimonios culturales básicamente consisten en la legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (Prats 1998). Es decir, los patrimonios culturales son aquellos elementos culturales que, por decisión de un grupo, se legitiman como algo de valor.

Al confluir estas fuentes de sacralidad en elementos culturales (materiales o inmateriales) asociados con una determinada identidad y con unas determinadas ideas y valores, esta identidad, las ideas y valores asociados a los elementos culturales que la representan, así como el discurso que la yuxtaposición de un conjunto de elementos de esta naturaleza genera (o refuerza), adquieren asimismo un carácter sacralizado y, aparentemente esencial e inmutable (Prats, 1998, p. 64).

De esta forma, se entiende que el patrimonio cultural se configura como una metáfora de la cultura. Mientras la cultura es el auténtico patrimonio, el patrimonio cultural es el elemento análogo que implica la creación de una valoración simbólica sobre ciertos bienes culturales (García, 1998). De esta forma se puede entender al patrimonio cultural como una invención y una construcción social (Prats, 1998).

Prats (1998) explica esta construcción social a partir de tres criterios: la naturaleza, la historia y la genialidad. En suma, cualquier cosa que proceda de uno de estos tres criterios tiene el potencial para patrimonializarse, mientras que otras que no tengan ninguna de estas procedencias, no lo tienen. El autor agrega que, para transformarse en patrimonio, estas deben pasar por un proceso de activación, que ocurre a partir de versiones ideológicas<sup>4</sup> de la identidad.

Al ser una construcción social que crea símbolos de determinadas versiones de identidad, el proceso de activación patrimonial se asocia con la capacidad de generar discursos sobre

---

<sup>4</sup> Para Prats (1998), toda versión de identidad es ideológica porque responde a ideas y valores previos, que normalmente son influenciados por intereses determinados.



la realidad y, por tanto, se asocia al poder. Tomando esto en cuenta, Prats (1998, p. 69) llega a la conclusión de que el Estado “ha sido, es y presumiblemente será el principal agente de activación patrimonial, el principal constructor de museos, de parques naturales y arqueológicos, de catálogos de monumentos, de identidades”.

Considerando esto, observemos la crítica realizada por Françoise Choay (2001) sobre el espejo patrimonial. El autor expone su preocupación sobre una posible confusión entre la memoria y la historia: teme que la invención de los patrimonios culturales pueda haber resultado en una noción universal ficticia sobre la identidad humana. Para Laurajane Smith (2011), esta es una preocupación válida, una vez que los patrimonios se responsabilizan por validar y defender ciertas identidades y narrativas, priorizando así ciertas memorias por encima de otras. Esto corrobora la idea de que el patrimonio es un proceso cultural que tiene que ver con la negociación de la memoria y de la identidad (Smith, 2006). En pocas palabras, el patrimonio se presenta como la producción de un discurso que tiene el potencial de controlar las identidades nacionales y culturales.

Como una herramienta eficaz en términos políticos, el patrimonio pasó a organizarse a partir de una triple desmembración entre el llamado patrimonio material, el patrimonio natural y el patrimonio inmaterial<sup>5</sup>. Santamarina (2021) presenta la separación entre los tres tipos de patrimonio como una larga tradición en el mundo occidental e introduce la idea de patrimonio colectivo como un producto de la modernidad, que considera el papel y el peso otorgado a las comunidades en los procesos de activación patrimonial, además de abrir espacio para una discusión sobre la democratización del ámbito.

Para entender porque esta discusión es necesaria, en primer lugar, consideremos el concepto de discurso patrimonial autorizado presentado por de Smith (2006, p. 4); “is the dominant Western discourse about heritage that works to naturalize a range of assumptions about the nature and meaning of heritage”. Para Santamarina (2021, p. 61), el discurso patrimonial autorizado se caracteriza por responder a cosmovisiones occidentales, además de contribuir a la legitimación y la consolidación de hegemonías. En las palabras de la autora, “las activaciones patrimoniales suponen un proceso discriminatorio y de control de valores a través de la jerarquización de distintos géneros

---

<sup>5</sup> La idea del patrimonio como una “cosa” tangible ha dominado el debate internacional y las políticas públicas de la UNESCO hasta poco tiempo atrás. Apenas recientemente la idea del patrimonio como un evento “intangible” ganó fuerza en el debate internacional y empezó a influenciar el desarrollo de políticas culturales en el mundo, debido a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003 (Smith & Akagawa, 2009).

culturales”, y por eso, es necesaria una propuesta de gestión de gobernanza que tenga como objetivo democratizar el ámbito patrimonial, de forma que los procesos patrimoniales sean más participativos y sostenibles. Para eso, existe la necesidad de que las comunidades se conviertan en las protagonistas de su propio patrimonio.

Para entender este protagonismo, recurramos a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que además de haber sido la primera en tratar a los patrimonios como algo intangible, también fue la primera en dotar a las comunidades un peso notable, considerándolas importantes por ser agentes portadores, productores y dinámicos, que se vinculan con la diversidad y la creatividad. Sin embargo, lograr el proceso participativo es un desafío enorme. Sobre eso, Santamarina afirma:

Abrir a la participación, en sentido amplio, es poner sobre la mesa la legitimidad sobre pertenencia, dominio y apropiación de lo patrimonial. Y esto, evidentemente, es peliagudo y restringe el alcance de la propuesta normativa de la participación. No es extraño que el giro participativo<sup>6</sup> se haya quedado en una aspiración de corte ético (Santamarina, 2021, p. 65).

La autora explica que para lograr que las comunidades participen de forma activa en la definición de los símbolos que les representan, se debe reconocer la titularidad del patrimonio y realizar una mediación dentro de las propias comunidades. De esta forma, la participación es capaz de empoderar y posibilitar el reconocimiento de una pluralidad de sentidos, haciendo con que el proceso patrimonial, se reconfigure de forma más democrática, reconociendo derechos.

### 3.1.3. Derechos culturales

El alcance de los derechos culturales depende de cómo se conciba el término “cultura”; de forma restrictiva, acotada a determinadas actividades creativas o artísticas o en sentido antropológico, como suma de actividades, valores, conocimientos y prácticas. Tomando en cuenta una perspectiva amplia sobre el término, llevada a cabo por la UNESCO en sus declaraciones de 1982 y 2001, es posible entender que los derechos culturales se comportan como un núcleo de concreción de los derechos humanos. Estos se constituyen como derechos, libertades y responsabilidades de un individuo o colectividad de elegir y expresar su identidad, lo que implica “las capacidades de acceder tanto a las referencias

---

<sup>6</sup> Santamarina (2021) se refiere al giro participativo como el proceso capaz de hacer real la voluntad de convertir a las comunidades en protagonistas de su patrimonio.

culturales, como a tantos recursos que sean necesarios para su proceso de identificación” (Marún-Uparela, 2020).

Para entender mejor qué son los derechos culturales es pertinente observar el crecimiento de su comprensión a lo largo del tiempo. La primera mención de “derechos culturales” fue en la Constitución Mexicana de 1917. La comprensión de estos derechos, en este momento, se refería fundamentalmente al aspecto educativo. Es decir, prácticamente consagraba un único derecho, el de instrucción cultural (Reyes, 2017). Este ideal fue consagrado y superado con la adopción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, que trata sobre los derechos culturales al apuntar que todo ser humano tiene derecho a la satisfacción de las necesidades culturales, al “formar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, al gozar de las artes y al participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (ONU, 1948).

Según Cunha Filho, Botelho y Severino (2018), la declaración de la ONU tuvo una inmensa repercusión y pasó a inspirar la inclusión de los derechos culturales en diversas constituciones estatales. En el caso de Brasil, la Constitución Federal de 1988 dimensionó los patrimonios culturales con mayor importancia, al determinar que el patrimonio cultural brasileño se constituye de “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto” desde que “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Constituição Federal, 1988).

El sentimiento de ampliación de los derechos culturales también recibió el refuerzo de la Declaración sobre la Diversidad Cultural de 2001, de la UNESCO. En este documento, los derechos culturales se presentan como un “marco propicio de la diversidad cultural”:

Los derechos culturales son parte integrante de los derechos humanos, que son universales, indisociables e interdependientes. El desarrollo de una diversidad creativa exige la plena realización de los derechos culturales (...). Toda persona debe, así, poder expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respete plenamente su identidad cultural; toda persona debe poder participar en la vida cultural que elija y ejercer sus propias prácticas culturales, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales (UNESCO, 2001).

Por lo tanto, al interpretar lo que consta en los documentos mencionados anteriormente, es posible observar que los derechos culturales abren espacio para tres campos: el de las artes, el de la memoria colectiva y el de la existencia de un flujo de conocimiento y experiencias (Cunha Filho, 2017). Como derechos pertenecientes a los documentos jurídicos citados, deben ser protegidos y reivindicados, sobre todo porque son identificados como un factor de desarrollo que puede llevar a determinados individuos y grupos sociales a empoderarse en ellos para orientar y mejorar su calidad de vida.

En este sentido, los derechos culturales se presentan como un marco para gran parte de las políticas culturales que se vienen implementando en el nuevo milenio, una vez que abren las puertas para una serie de iniciativas de reconocimiento de la diversidad y de propuestas de desarrollo cultural (Yúdice, 2019).

## 3.2. Políticas culturales

### 3.2.1. Conceptualización de un campo de estudio propio

A partir de la década de los 80, las políticas culturales se consolidaron como objeto de investigación académica. Las investigaciones en esta área se han articulado en torno a un campo propio, que reúne diversos estudios y diferentes formas de abordarlo alrededor de un tema en común: la actuación del Estado en el campo de la cultura. De acuerdo con la autora María Julia Logiódice (2012), debido al período de transición democrática, la década de 1980 implicó en Latinoamérica nuevos desafíos a la hora de pensar esta temática. Según la autora, “dentro del campo intelectual las preguntas respecto de las políticas culturales tomaron un lugar preponderante y una intensidad como nunca” (Logiódice, 2012, p. 69).

Algunos de los principales hechos que representan este movimiento son: el *Simposio Estado e Cultura no Brasil*, que se efectuó en 1982 en São Paulo y fue coordinado por Sergio Miceli; el libro *Culturas populares y política cultural*, realizado también en 1982 por el Museo Nacional de Culturas Populares de México, bajo la coordinación de Guillermo Bonfil; y la publicación, en 1987, de *Políticas culturales en América Latina*, coordinada por García Canclini y que reúne textos de Jean Franco, Sergio Miceli, Guillermo Bonfil, Oscar Landi y José Brunner. Logiódice (2012) enfatiza que esta tal vez sea la publicación más significativa de la etapa, por reflejar las perspectivas que se estaban

desarrollando para el análisis de las políticas culturales en el período y por el prestigio y el nivel de citación que alcanzó.

Además, es importante mencionar algunos esfuerzos de coproducción intelectual realizados por estudios académicos y coloquios internacionales en los que se pudo notar la creación de un espacio para cierto intercambio que trascienda los enfoques locales. Un ejemplo es el encuentro realizado en Chile, en 1985, entre el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) chileno, el Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) de Argentina y el INTERCOM de Brasil para debatir la temática de las políticas culturales. Asimismo, una de las principales expresiones de investigaciones conjuntas en este campo es la creación del *Grupo de Trabajo sobre Políticas Culturales* en CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), compuesto por algunos de los autores mencionados anteriormente, como Bonfil, Brunner, Canclini, Landi y Miceli, entre otros.

Considerando todo el camino recorrido por la temática de las políticas culturales hasta consolidarse como un campo disciplinar propio, el concepto de política cultural que se considera para esta investigación se fundamenta en la famosa noción de Canclini (1987) y de Bonfil (1982). Esta se entiende como un conjunto articulado de intervenciones y actuaciones realizadas por diversos agentes como el Estado, la sociedad civil, o grupos e instituciones culturales con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales y estimular el desarrollo de sus representaciones simbólicas. Así siendo, las políticas culturales existen a fin de orientar un tipo de orden o de realizar una transformación social (Canclini, 1987).

### 3.2.2. Los modelos de Políticas Culturales

Una vez entendido el concepto de “políticas públicas culturales”, se hace necesario sistematizar su conjunto de forma que se pueda hacer un mejor análisis. Para esto consideraremos el *IV Seminario Internacional de Políticas Culturales*, realizado en Río de Janeiro en 2013, y que resultó la publicación del artículo titulado *O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura*, por Luciana Lima, Pablo Ortellado y Valmir de Souza.

A partir de este, se entiende que existen dos formas de clasificar las políticas culturales: las clasificaciones a partir de las ideologías estatales y las clasificaciones a partir de las especificidades de los objetivos de las políticas públicas. Es decir, los dos tipos de

clasificación abordan aspectos diferentes sobre las políticas culturales, una es la dimensión política y la otra es la dimensión de política pública, “reproduzindo a distinção clássica entre *politics* e *policy*” (Lima, Ortellado y Souza, 2013).

La clasificación de las políticas culturales a partir del aspecto ideológico estatal abarca dos tipos de políticas. El primer tipo serían las políticas de consolidación de los estados modernos por medio de la construcción de la identidad nacional y de la preservación de su patrimonio cultural, como la creación de museos, archivos nacionales y órganos de preservación. A pesar de haber sido esta la primera generación de políticas culturales y de haber surgido mucho antes de cualquier otro tipo, eso no significa que su implementación se haya interrumpido tras la consolidación de los estados nacionales, permaneciendo en el rol de actuaciones del Estado en el campo de la cultura hasta hoy. Sobre eso, Arantes (2007) afirma que, si inicialmente el foco de las políticas de patrimonio era la creación de órganos de monumentos cívicos y lugares de memoria, posteriormente esas políticas pasaron a valorar la identidad de diversos segmentos sociales.

El segundo tipo de políticas culturales, a partir de una perspectiva ideológica estatal, serían las políticas de intervención y regulación económica. Esta modalidad es considerada la segunda generación de políticas culturales y se subdivide en dos modelos: el de políticas de industria cultural, que tiene origen en los años 1920-1930 y el de las políticas de fomento a las industrias creativas, que son características de los años 2000.

El modelo de políticas culturales de industria cultural consideraba la cultura como un conjunto de bienes simbólicos que podían ser reproducidos en serie y a partir de eso pretendía fortalecer la industria nacional, a través del cine, por ejemplo. “Essas políticas buscavam tanto garantir o controle nacional da produção e emissão do repertório simbólico, como estimular a produção doméstica” (Lima, Ortellado y Souza, 2013, p. 7). Ya el modelo de políticas culturales de fomento a las industrias creativas pasó a considerar la cultura como un sector de actividad económica, que podría fomentar el sector económico creativo a través de incentivos financieros para la formación de actividades productivas. Sobre eso, Lima, Ortellado y Souza (2013) explican que esas políticas culturales consisten en ampliar la participación del sector cultural en el Producto Interno Bruto (PIB) del país y en la generación de trabajos. Las leyes de incentivo a la cultura son un ejemplo de este modelo de política cultural.

Por otro lado, está la clasificación de las políticas culturales a partir de una perspectiva sobre los objetivos específicos de las políticas públicas de cultura. Esta clasificación se refiere a las políticas que buscan la producción y la difusión cultural, que hacen parte de una tercera generación de políticas culturales y empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo XX.

Antes de analizar los modelos de la tercera generación, se debe observar que las tres generaciones de políticas culturales presentadas tienen un sentido más lógico que cronológico. A pesar de que surgieron en momentos históricos diferentes, se trata de formas de tareas acumulativas asumidas por los Estados que, a lo largo de los años, fueron muchas veces resignificadas, dando origen a modalidades de políticas específicas (Lima, Ortellado y Souza, 2013). No obstante, las políticas culturales de la tercera generación serán las más importantes para la discusión de este trabajo. Es decir, la clasificación de este tipo de política será esencial para esta investigación.

Así, para observar las políticas culturales de tercera generación, que se presentan como el conjunto de iniciativas tomadas para promover la producción, la distribución y el uso de la cultura, la preservación y la divulgación del patrimonio histórico, se van a considerar los conceptos presentados por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP) en el VII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política en 2013, que resultó en el artículo *Modelo Democrático de Política Cultural* del autor Luiz Felipe Hernández. Según Hernández (2013), el primer modelo es el de las políticas de dirigismo cultural, que se caracterizan por promover una acción cultural conforme patrones previamente definidos como de interés para el desarrollo o la seguridad nacional. Este tipo de política es puesto en prácticas principalmente por Estados fuertes que ejercen el poder de manera indiscutible, y así, el principal agente es el propio Estado, que trata de eliminar lo que se considera como cultura de élite.

El segundo modelo es el de las políticas de liberalismo cultural, que no defienden formas únicas o predeterminadas de representación simbólicas, y tampoco entienden que necesariamente sea un deber del Estado promover la cultura a la sociedad. En este caso, el agente principal es la iniciativa privada y el poder público tiene menor participación.

A su vez, el tercer modelo es el de las políticas de democratización cultural, que consideran que la cultura es una fuerza social colectiva que no puede estar a merced de la iniciativa privada. Este tipo de política cultural busca crear condiciones de acceso

igualitario a la cultura para todos los individuos y grupos sociales. En este caso, el Estado y sus instituciones culturales públicas son los principales agentes. Sin embargo, aunque busque la difusión de la cultura, se considera que este tipo de política pública acaba por favorecer las formas de cultura de élite, o la alta cultura, despertando una concepción elitista del patrimonio simbólico y una especie de imposición sobre el consumo cultural (Lima, Ortellado y Souza, 2013). En otras palabras, el modelo de políticas culturales de democratización cultural propone la misión de difundir la producción cultural a las clases más pobres, para “civilizar” a los que están desprovistos de cultura (Lacerda, 2010). Sin embargo, la producción cultural difundida es la de los grupos hegemónicos y por eso no logra representar las diferentes identidades culturales.

Por último, el cuarto modelo de políticas culturales es el de las políticas de democracia cultural. Mientras las políticas de democratización cultural buscan ampliar el acceso a las actividades y a los productos de la cultura producida por la élite, las políticas de democracia cultural buscan valorar y apoyar, también, las prácticas culturales dichas populares. Es importante mencionar que este modelo surgió en un contexto en que la UNESCO, en 1972, “recomendó a los países afiliados ir más allá de la democratización cultural, para que se promoviera la ‘democracia cultural’, en donde la sociedad pueda no solamente recibir, sino también participar y actuar” (Hernández, 2013).

Esta distinción conceptual se encuentra ya establecida en la literatura latinoamericana de los años ochenta. El mismo Canclini (1987), ha abordado los diversos paradigmas políticos de la acción cultural, que se notan históricamente presentes en el contexto latinoamericano, diferenciando los modelos de política cultural aquí presentados<sup>7</sup>.

A partir de lo expuesto, queda claro que existe una relación que se construye entre las políticas culturales y los diferentes tipos de régimen político y naturaleza del gobierno de un país. Con relación a los estudios realizados sobre el tema, algunos autores, como Eudoro Fonseca (2001) defienden que la naturaleza de las políticas culturales de un país es definida por la naturaleza de su régimen político. Más allá, Hernández (2013) considera que el modelo de política cultural se determina por el uso que cada Estado haga de la cultura.

---

<sup>7</sup> El autor presenta también como paradigmas políticos de acción cultural el tradicionalismo patrimonial, el estatismo populista y el mecenazgo liberal. Hernández (2013) considera las dos primeras como subtipos de las políticas de dirigismo cultural y la tercera como subtipo de las políticas de liberalismo cultural.



Es decir, los fenómenos culturales están sujetos a la lógica general de la sociedad en que ocurren. Considerando la cultura como un cimiento social, la política cultural pasa a ser vista y tratada como un modo de obtener un consenso de apoyo para mantener el orden político y social o para emprender una transformación social. Siendo así, se nota que las políticas culturales reflejan lo que pasa en la realidad social y política de un país.

Esto nos permite saber, cómo es que se entiende de manera paralela la política cultural junto con la política social, como uno de los principales recursos de los que se vale el Estado contemporáneo para garantizar su legitimación, tal entidad que cuida de todos y que habla en nombre de todos. En buena medida, las políticas culturales reflejan una visión conspiradora de la realidad social y política. Las políticas públicas – culturales – encuentran su justificación en tanto son la respuesta a las demandas sociales *per se* (Hernández, 2013, p. 11).

### 3.2.3. ¿Qué es una Política Cultural de calidad?

Entonces, ¿cuál sería una buena forma de hacer uso de la cultura?, ¿qué se debe considerar como una política cultural de calidad y cuál es su modelo más exitoso? Para responder estas preguntas, primero es necesario tomar en cuenta que el campo cultural, como se ha dicho anteriormente, está directamente relacionado con el campo social. Según Floréz (2015), la cultura es el agente que establece y regula la forma con que se practican las relaciones sociales y que codifica, por ejemplo, nuestras ideas con respeto a las diferencias sexuales, raciales o nuestras relaciones con la naturaleza. Siendo así, se nota su potencial como agente de transformaciones sociales y se puede afirmar que una buena forma de hacer uso de ella es promoviendo su articulación con la democracia y la ciudadanía, a fin de que las políticas culturales puedan convertirse en dispositivos para la transformación de las relaciones sociales existentes.

En vista de ello, se puede llegar a la conclusión de que una política cultural de calidad es la que se caracteriza por ser democrática y participativa. Floréz (2015) afirma que el objetivo de las políticas culturales no debe ser solamente fomentar la producción de representaciones simbólicas y buscar democratizarlas. Eso también es urgente, sin embargo, los proyectos de políticas públicas de cultura deben tener algo en cuenta: es en la propia cultura que los poderes autoritarios, como el racismo, el machismo o el

clasicismo se establecen, pero curiosamente, también, la propia cultura es la herramienta que puede cuestionar eso.

Es decir, una política cultural de calidad es la que tiene como objetivo cuestionar la hegemonía oficial y las formas de representaciones simbólicas preestablecidas, de forma que pueda promover mayor visibilidad a la diversidad cultural y consecuentemente, permitir la producción de representaciones por las minorías, así, concretamente, alcanzando una transformación social, que logra la construcción de una sociedad más justa e igualitaria y el combate a la violencia social. Sobre eso, Biriba (2021) afirma:

Enxergamos a necessidade de avançar os passos para uma nova era, em que a ideia de política cultural transpasse o lugar de ferramenta de produção artística-cultural, abrindo espaço para assumir-se enquanto um movimento pela descolonização dos saberes, com vistas a impulsionar as políticas de equidade (...) para tanto, a importância de reconhecer o debate sobre políticas culturais como uma possibilidade de contribuir com grupos contra hegemônicos nos convida a assumir um papel central enquanto produtores, sujeitos, agentes e pesquisadores da área de cultura, com vistas à construção de uma sociedade mais justa e igualitária (Biriba, 2021).

Tomando todo eso en cuenta, en esta investigación, la modalidad de las políticas de tercera generación que se va a utilizar como parámetro para una buena formulación e implementación de políticas culturales es la de las políticas culturales de democracia cultural, considerando que no se trata de dar apoyo solo a la cultura de una determinada clase, sino de distribuir los recursos estatales para las diferentes producciones de una sociedad multicultural. Siguiendo a Flórez (2015), una política cultural verdaderamente democrática debe proponerse a abrir espacios para que las minorías más vulnerables accedan el poder de representarse a sí mismas, participando como verdaderos actores en la esfera pública. Asimismo, Canclini (1987) defiende que como no hay una solo cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir solo la hegemónica, sino promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad.

De esta forma se justifica que el modelo de políticas culturales de democracia sobresalga al modelo de políticas culturales de democratización cultural. Avanzando en el tema, es necesario justificar dicha elección con relación a los modelos de dirigismo y liberalismo culturales. A propósito del modelo de dirigismo cultural, la justificación presenta rasgos

no muy apartados de los verificables anteriormente, basándose en el potencial que las políticas culturales poseen sobre el cambio social y, sobre todo, sobre la valorización de la diversidad cultural. Siguiendo esta lógica, una política cultural de calidad que articule la democracia y la participación ciudadana, no debería tener patrones previamente definidos de representación simbólica.

En cuanto al modelo de políticas de liberalismo cultural, cabe destacar que la iniciativa privada puede tener un importante papel al ser un agente interesado en satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. Bonfil (1982) incluye las entidades privadas en el rol de agentes que, articuladas con el Estado, pueden realizar intervenciones y acciones culturales. Sin embargo, es esencial entender que el Estado debe asumir el papel principal con respeto a la formulación e implementación de las políticas culturales. En este sentido, consideremos lo que ha dicho Bonfil (1982) al conceptualizar las políticas culturales; menciona los grupos que pueden realizar programas de intervención cultural *de forma articulada con el Estado*. Siendo así, y considerando que el modelo de políticas culturales de liberalismo cultural no entiende que necesariamente es deber del Estado promover la cultura, se justifica que el modelo de liberalismo cultural no sería el mejor modelo de políticas culturales.

En conclusión, se puede decir que las políticas culturales de calidad son aquellas que tienen como objetivo emprender una transformación social, asumiendo el papel de garantizar derechos en la sociedad. Méndez (2019) afirma que las políticas culturales deben anunciarse como garantía de los derechos culturales en cuanto derechos humanos fundamentales, capacitadores y dignificantes, cuyo pleno ejercicio tiene que ser asegurado a todos los ciudadanos.

### 3.3. Política cultural brasileña: un breve panorama histórico

Para entender las políticas culturales en Brasil y los desafíos que enfrentan hoy, es necesario hacer un breve panorama sobre la trayectoria que han recorrido hasta el presente. Para eso, se va a utilizar como base de consulta, sobre todo, el panorama histórico realizado por Antonio Albino Canelas Rubim (2007a).

Empecemos a partir de los años de 1930, cuando ocurre la ruina de la Primera República, también conocida como República Vieja<sup>8</sup> y se inauguran, a partir de dos experimentos, las políticas culturales en el país. Tales experimentos son: el trabajo de Mário de Andrade en el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad de São Paulo (1935-1938) y la implementación del Ministerio de Educación y Salud, en 1930, en la que se destaca la presencia de Gustavo Campanema (1934-1945).

Sobre los trabajos de Mario de Andrade en la ciudad de São Paulo, Rubim (2007a) afirma que a pesar de que sorprende que se tome en cuenta una experiencia municipal para la realización de un panorama histórico sobre las políticas culturales a nivel nacional, esta se hace importante por haber trascendido las fronteras paulistas<sup>9</sup>. El autor explica que, entre algunas críticas posibles al proyecto de Andrade, cabe destacar una cierta visión iluminista de imposición de la cultura de élite. Sin embargo, sus iniciativas y contribuciones tienen un carácter innovador que tomaba en cuenta un concepto amplio de cultura, no desconsiderando las bellas artes, pero yendo más allá y abarcando las culturas populares. Además, sus trabajos fueron marcados por el establecimiento de una intervención estatal sistemática que abordaba diferentes áreas culturales; la consideración del patrimonio no solo como material, sino también como algo inmaterial y pertinente a los diferentes estratos de la sociedad y entre otros, el patrocinio de misiones etnográficas a las regiones amazónicas para realizar investigaciones sobre su población y su rico acervo cultural.

Sumado a eso, Rubim (2007a) alega que el movimiento inaugurador de las políticas culturales en el país fue construido, también, por las contribuciones del ministro Gustavo Campanema, que estuvo en el ministerio desde el final de la Segunda República hasta después de la transición para el régimen dictatorial de la Tercera República, más conocido como *Estado Novo*<sup>10</sup>. En este contexto, a pesar de las acciones negativas propias de cualquier dictadura, como la opresión, la represión y la censura, el Estado, por primera vez realizaba un conjunto de intervenciones positivas al área cultural “através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura” (Rubim, 2007a).

---

<sup>8</sup> La República Vieja es el período que se extendió desde 1889 a 1930. Los marcos que estipulan su inicio y fin son, respectivamente, la proclamación de la república y la revolución de 1930, que significa la aparición de las clases medias y el proletariado en la escena política. El nuevo régimen, a partir de 1930 representa un pacto de compromiso entre estos nuevos actores y las viejas elites agrarias.

<sup>9</sup> Referente a São Paulo

<sup>10</sup> El “Estado Novo” fue el régimen político que se inició en 1937 y terminó en 1946 y se caracterizó por su carácter dictatorial, la centralización del poder, el nacionalismo y el autoritarismo.

Esto se observa, por ejemplo, por una gran cantidad de instituciones culturales creadas, como el *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (1936), el *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1937), el *Conselho Nacional de Cultura* (1938), entre otros. Cabe destacar la creación del *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), pues esta es una institución emblemática de la política cultural del país hasta el día de hoy, conocida como *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN).

Por lo tanto, es pertinente destacar la importancia de este período para la implementación de las políticas de primera generación. La nueva concepción de cultura que trajo Mario de Andrade y la creación de importantes instituciones culturales implementadas por Campanema, han contribuido en la construcción de la identidad nacional y la preservación del patrimonio cultural brasileño.

Tras este período, ocurre un movimiento de desarrollo de la cultura brasileña en prácticamente todas sus áreas (arquitectura, artes plásticas, ciencia, cine, cultura popular, baile, fotografía, humanidades, literatura, música, radio, teatro, etc.). Sin embargo, nada de eso tiene relación con las políticas culturales del Estado (Rubim, 2007a). En efecto, el autor afirma que, con excepción de las intervenciones del SPHAN, las políticas culturales prácticamente son inexistentes en el período de 1945 a 1964.

En 1964 se da el golpe de Estado instaurando la Dictadura Militar (1964-1985), que significa fuertes y problemáticos impactos sobre la cultura (Rubim, 2007a). Este período se divide entre tres etapas. La primera fue entre 1964 y 1968, en los que se notó la formación de una dinámica cultural regida por los medios de comunicación, caracterizándose por la implementación de políticas culturales de segunda generación.

Com este objetivo, a instalação da infra-estrutura de telecomunicações; a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional” (Rubim, 2007a).

La segunda etapa de la Dictadura Militar (1968-1974) se caracteriza como el período más brutal de la dictadura, en que el dominio de la violencia y de la censura bloqueó toda la dinámica cultural anterior. Sobre eso, Rubim (2007a) afirma que esta es una época de

vacío cultural marcado por la imposición de una cultura mediática controlada por una ideología oficial. Es decir, se ha solidificado en un contexto de violencia, prisiones, tortura, asesinatos y censura sistemática, todo lo que se ha implementado en la etapa anterior.

Según Sergio Miceli (1987) la tendencia hasta los años 1970 era una postura defensiva de la iniciativa gubernamental, que dejaba a cargo de las empresas privadas las mejores oportunidades en el campo de la producción cultural, pero en esta misma década, hubo una transformación en la política cultural oficial, que entonces pretendía dar énfasis a una política de preservación patrimonial. Esta transformación se dio por tres motivos: el primero fue la censura y el miedo de los servicios de seguridad, que acabó por alejar a los artistitas de las iniciativas gubernamentales.

Aunque no haya ocurrido la destrucción de instituciones o el desmantelamiento de las actividades culturales, a la manera de lo que ocurrió en Argentina, en Chile y en Uruguay, innumerables proyectos se revelaron inviábiles, ya sea por injerencia directa de los órganos y agentes de la censura, ya por decisión propia de los artistas e intelectuales. Circunstancias de este orden fueron limitando progresivamente la actuación de los órganos oficiales en los frentes de expansión de la producción cultural (Miceli, 1987, p. 129).

El segundo factor para el énfasis en la política de preservación patrimonial fue la importancia política de la presencia pública en el área de la producción cultural. La expansión de grandes redes mediáticas privadas que actuaban en la producción cultural de entretenimiento evidenció la precariedad de la infraestructura oficial y en este sentido, la actuación gubernamental en el campo de la producción cultural se caracterizó por una postura defensiva. Según el autor Miceli (1987), la actitud oficial consistió en marcar su presencia sobre los rumbos de la producción artística e intelectual más erudita, o bien, más elitista.

Y por fin, el tercer factor o motivo para el cambio de la postura gubernamental con relación a las políticas culturales fue la importancia de producir un *marketing* del régimen. La tercera etapa de la dictadura (1974-1985) se caracterizó por un período de apertura, es decir, por una larga transición a la democracia. Según Miceli (1987, p. 130), “(l)a llamada política de ‘apertura’ acarrearba forzosamente la exigencia de mejorar la imagen de marca del régimen”.

En este contexto empiezan a surgir un número considerable de iniciativas en el campo cultural. Por primera vez el país tiene un *Plano Nacional de Cultura* (1975) y abundantes instituciones culturales son creadas, entre ellas: la *Fundação Nacional das Artes* (1975), el *Centro Nacional de Referência Cultural* (1975), el *Conselho Nacional de Cinema* (1976), la *RADIOBRÁS* (1976) y la *Fundação Pró-Memória* (1979) (Rubim, 2007a).

En la década de 1970, sobre todo a partir de del período de “apertura política”, también es importante mencionar la influencia del contexto internacional en el país, ocasionado por un conjunto de encuentros realizados por la UNESCO sobre el tema de las políticas culturales. Esa influencia ocurre dado que las conferencias regionales y mundiales de la UNESCO dieron espacio para cierto intercambio más amplio sobre el tema (Canclini, 1987), así repercutiendo en otras partes de Latinoamérica (Serfaty, 1993) y en Brasil (Botelho, 2000).

Al finalizar la Dictadura Militar, en 1985, se inicia un nuevo periodo de solidificación de la democracia (1985-1993). Según Rubim (2007a), el fin de la dictadura prácticamente hace inevitable que en 1985 se cree el Ministerio de Cultura (MinC) en un contexto en que los secretarios estatales de cultura y algunos sectores artísticos e intelectuales reivindican que el nuevo gobierno democrático reconozca la cultura y la contemple con un ministerio singular.

A pesar del gran progreso que significa la creación del MinC, el mismo autor afirma que este período fue marcado por ambigüedades en el campo de las políticas culturales. Inicialmente, debido a un período de casi diez años, en el que el proceso de instalación institucional del ministerio, como el organismo nacional de cultural, tuvo en promedio un responsable por año, lo que causó una inestabilidad en el campo de las políticas culturales.

Además, cómo se ha dicho, en el primer gobierno democrático, de José Sarney (1985-1989), en el contexto de creación del propio MinC y de otras instituciones, fue creada la primera ley brasileña de incentivos fiscales para financiamiento de la cultura: la llamada *Lei Sarney*. Esta acababa por contrariar todo el esfuerzo e inversión en las nuevas instituciones públicas, dado que el Estado aparentemente crecía, pero el mercado ganaba poder de decisión (Rubim, 2007a).

Em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em

boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal (Rubim, 2007a, p.32).

En el gobierno siguiente, de Collor de Melo (1990-1992), la *Lei Sarney* fue extinta, dando origen a otra ley de incentivo a la cultura, la *Lei Rouanet*. Esta ley está vigente hasta hoy, tras algunas reformas a lo largo de los años. En este contexto, la lógica de las leyes de incentivo se vuelve un componente vital del financiamiento a la cultura en el país, configurando un carácter en que los recursos utilizados son casi integralmente públicos, mientras que el poder de decisión es de la iniciativa privada. Sobre eso, recuerda Rubim (2007a) que el predominio de esta lógica desgasta el poder de intervención del Estado en las políticas culturales y potencia la intervención del mercado, sin la necesidad del uso de los recursos privados. Es decir, dinero es del Estado, una vez que viene del pago de un impuesto, pero no es el Estado aquel que decide lo que será financiado (solo declara el proyecto apto para ser financiado), eso cabe a las personas físicas o jurídicas, que suelen ser referenciadas como “mecenas”(Vigário & Daher, 2020).

Asimismo, Collor, en el primero experimento neoliberal del país, prácticamente desmonta el área cultural: acaba con el MinC y lo reduce a una secretaría, además de extinguir inúmeras instituciones públicas de cultura. Con todo eso se nota un contexto de ambigüedad, en que existe un problema en la articulación entre la democracia y las políticas culturales: la ausencia del Estado en tiempos democráticos (Rubim, 2007a).

Un nuevo período anuncia el fin de la transición democrática: el gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) es considerado como un punto final de la transición para la democracia y para un nuevo modelo económico en el país. El nuevo gobierno se caracteriza por la implementación, de modo más enfático, de un proyecto neoliberal en el país. La retracción del Estado se da en prácticamente en todos los campos, y no fue diferente con la cultura (Rubim, 2007a). En este contexto, lo que se hizo fue estimular las leyes de incentivo al máximo. Las políticas culturales pasaron a ser identificadas solamente como leyes de incentivo: José Castello (2000), al evaluar el gobierno de Cardoso, habla sobre las leyes de incentivo como la política cultural oficial.

La hegemonía neoliberal determina el colapso de las políticas culturales al imponer la retracción del Estado y al inhibir su iniciativa en el campo cultural (Rubim, 2012). De esta manera, también influencia este proceso la decadencia de las iniciativas de la



UNESCO, debido a la reducción de sus recursos tras la salida de países como los Estados Unidos de América y Reino Unido, aún en los años 1980 (Rocha, 2016).

Sin embargo, a pesar de las limitaciones, la UNESCO no permanece paralizada y pocos años después logra movilizar debates y reflexiones, principalmente sobre el tema de la “diversidad cultural”, que permiten el retorno del tema de las políticas culturales al contexto internacional (Rubim, 2012).

Ciertamente la UNESCO no quedó paralizada, y en el marco del Tercer Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural 1988-1997, la Comisión Mundial Cultural y Desarrollo produjo el informe Nuestra Diversidad Creativa (1996). A esto seguiría la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998). Para los nuevos pasos decisivos estarían dados por la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (París, 2001) y por la Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales (París, 2005). El impacto de este último instrumento internacional y la celeridad con que los Estados miembros ratificaron su aprobación parece marcar el retorno de la UNESCO a un espacio de renovado debate sobre el diseño e implementación de políticas culturales nacionales por parte de los gobiernos (Bayardo, 2008, p. 25).

En este contexto, los años 2000 se mostraron extremadamente ricos con relación al surgimiento de procesos de construcción de políticas públicas en diversos países de Latinoamérica. Los compromisos internacionales mencionados anteriormente estimularon los gobiernos de algunos países a la elaboración de legislaciones culturales y la implementación de planes de cultura (Calabre, 2013), sin duda influenciados por las elecciones de gobiernos de izquierda y su esfuerzo por establecer modelos socioeconómicos y políticos alternativos a las políticas neoliberales de las últimas décadas.

En el caso de Brasil, la gestión del presidente Luiz Inacio Lula da Silva (2003-2010) se caracterizó por avances significativos en el sentido de poner la cultura en la agenda política del gobierno, haciendo que esta dejara de tener un papel prácticamente decorativo entre las políticas gubernamentales. En los primeros cuatro años de la gestión del ministro Gilberto Gil (2003-2006) hubo un gran desempeño en la construcción real de un Ministerio de Cultura, con una estructura capaz de dar soporte a la elaboración de

proyectos, acciones y políticas diferenciadas; esfuerzo que se siguió en la gestión del ministro Juca Ferreira (2007-2010) (Calambre, 2013).

Según el profesor Miguel Jost (2021), la gestión del ministro Gil ha propuesto una perspectiva original, innovadora y que redimensionó la concepción sobre el papel del Estado en el campo de la cultura. Por cierto, el autor también afirma que el discurso de asunción de Gil adquirió estatus de un ensayo crítico sobre el tema de la cultura, del cual son extraídos hasta hoy conceptos y formulaciones teóricas que inciden sobre los debates de investigadores y sobre acciones de gestores e implementadores de políticas culturales.

La siguiente parte del discurso nos sirve para observar su potencia:

Não cabe só Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal os bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estamos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas – já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore simbólica brasileira (Gil, 2003).

Al retirar del Estado el papel de atribuir valor en el campo cultural, Gil aparta del Estado la legitimidad para determinar qué es cultura nacional. Gil defiende que el papel del Estado es el de ofrecer condiciones estructurales para que múltiples expresiones y prácticas culturales puedan ser acogidas, emulsionadas y fortalecidas en el escenario interno e internacional (Jost, 2021). En dicho discurso el ministro defendió una ampliación con relación al concepto de cultura, que incluía las culturas populares, afro-brasileñas, indígenas, de las mujeres, de los LGBT's, y de los grupos periféricos, entre muchos otros, y ya no solamente al universo restringido de las bellas artes de origen europeo (Segata & Donato, 2021). En palabras de Gil:

O que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. [...] Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação (Gil, 2003).

En práctica, el resultado de la reorientación conceptual de cultura y del papel del Estado se hizo efectivo en acciones, programas y en la creación de políticas culturales que tuvieron como compromiso principal la democratización del acceso a los medios de producción, la descentralización de la presencia del ministerio y el uso estratégico de las líneas de fomento para la inclusión de diversas razas, géneros, condiciones socioeconómicas y otros índices representativos de las desigualdades históricas del país (Jost, 2021).

Al reivindicar un concepto de cultura más amplio al proponer la retomada del papel activo del Estado en las políticas culturales, el ministro logró que Brasil asumiera posiciones políticas importantes, así como en el caso del relevante encuentro de la UNESCO, realizado en 2005 en París, sobre la Diversidad Cultural (Rubim, 2007a).

El resultado de esta postura en el papel del MinC, es decir, en el papel del Estado en cuanto a la formulación e implementación de políticas culturales, fue la concreción de programas y acciones que tenían como compromiso la democratización del acceso de los medios de producción cultural, buscando la inclusión de la diversidad en lo que se refiere a la etnia, el género, las condiciones socioeconómicas y a otros grupos representativos de las desigualdades históricas brasileñas (Jost, 2021).

En este período, también fueron reformuladas las leyes de incentivo, como la *Lei Rouanet* y la aprobación del *Plano Nacional de Cultura* (PCN) (2009) y del *Sistema Nacional de Cultura*, que formaba parte de las metas de acción del PCN y sirve como un modelo de gestión y promoción de políticas culturales de forma articulada entre los gobiernos federal, estatales y municipales, con el objetivo de democratizar el campo cultural (Rubim, 2007a). Siendo así, el autor afirma que, a pesar de la persistencia de algunas fragilidades institucionales, el MinC ha dado pasos significativos en el sentido de restituir un papel activo del Estado en el campo cultural.

En los años de 2011 a 2016 se pudo notar una continuidad en la implementación de políticas culturales dirigidas a las diversidades culturales, “ainda que elas assumissen tons desiguais nos governos Luiz Inacio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2010-2016)” (Rubim, 2021a, p. 37-28). En estos años el nivel de intervención político-cultural se ha rebajado (Calabre, 2015).

A abertura de horizontes e as conquistas acontecidas nos períodos de Gilberto Gil e Juca Ferreira, (...) sugeriam um caminho mais flúido, capaz de aprofundar os programas existentes, de buscar complementá-los e de imaginar novos projetos para superar as lacunas detectadas. Ou seja, uma intervenção político-cultural, que combinasse continuidade e criatividade para consolidar as inovadoras políticas culturais desenvolvidas. Em vez disto, o tortuoso percurso se caracterizou por altos e baixos, ações e paralisias, por vezes desconexas e até contraditárias (Rubim, 2015, p. 26-27).

La expectativa era que, en la gestión de Dilma, el MinC actuara dando continuidad a la política desarrollada en los años anteriores. Sin embargo, en las primeras semanas ya se pudo notar señales de independencia con relación al período anterior. De Castro y de Castro (2015) explican que el fomento a la economía creativa se tornó la principal política y estrategia de visibilidad del MinC y que no quedaba claro, hasta cierto momento, de qué manera se pretendía cumplir el compromiso con los principios de inclusión social y de garantía de la diversidad cultural en la producción de los proyectos fomentados.

De Castro y de Castro (2015) agregan que el debate sobre la economía creativa que fue realizado, caracterizado, por ejemplo, por el silencio con relación a las gestiones anteriores, demuestra la desvinculación con el discurso de los años anteriores. Sin embargo, este debate no constituyó, necesariamente, una ruptura con el debate realizado en los años anteriores, ya que en realidad llevaba los mismos principios de inclusión social y económica por medio de la actividad cultural. Aunque en ritmos desiguales, se entiende que el Brasil reciente (2003-2016) ha marcado un momento importante de progreso en el tema de la cultura y de las políticas culturales (Rubim, 2021a).

Este contexto cambia radicalmente a partir de 2016. Los años de gobierno del presidente Michel Temer (2016-2018) marcan el inicio de un periodo de retroceso en que las políticas culturales fueron duramente afectadas. El intento de extinción del MinC (detenido por la intensa reacción del campo cultural y de la sociedad) ha simbolizado un

período de paralización de programas y proyectos implementados por la institución y el inicio de un proceso de desconstrucción del campo cultural (Rubim, 2021a).

Como explica Duque (2017), una de las primeras acciones del presidente Michel Temer fue la extinción del MinC y su incorporación al Ministerio de Educación. Esta se siguió de una respuesta inmediata de artistas y gestores culturales, que se expresaron a través de manifiestos escritos y físicos. Al día siguiente de la extinción, la sociedad civil empezó un proceso de ocupación de edificios vinculados al MinC por todo el país, incluyendo su propia sede, en donde un conjunto de artistas y colectivos culturales pasaron setenta días como forma de presión para revertir la situación.

Se entiende que tales manifestaciones se motivaron por la comprensión del MinC como una importante institución en la conducción de políticas públicas para el campo cultural. El resultado fue la vuelta atrás de Temer, que restableció el MinC, a pesar de haber realizado una gestión “débil” e inestable, en la cual cuatro ministros asumen el cargo en menos de un año de gobierno (Duque, 2017).

### 3.4. Contexto actual: desafíos

#### 3.4.1. Cultura: enemiga del Estado

A partir de la lectura de distintos intelectuales y académicos es posible llegar a la conclusión de que actualmente vivimos un momento de total retroceso en relación con un proyecto democrático de formulación e implementación de políticas culturales en el país. Existe un rumor público de que el gobierno Bolsonaro ha elegido el campo cultural como uno de sus enemigos, u objetivos de ataque prioritario (Peixe, 2021). En este capítulo vamos a estudiar esta valoración a través de la ponderación de factores que lo revelan, al empezar por la existencia de una *guerra cultural*.

El autor Frederico dos Santos (2021) afirma que esta expresión tiene origen en la Alemania del siglo XIX, pero que su concepto es comúnmente considerado como una importación de los Estados Unidos. En 1991 el sociólogo James Davison Hunter escribió el libro *Culture Wars* para describir una disputa que aborda temas de orden social y moral a partir de un enfrentamiento entre una visión conservadora (ortodoxa o tradicionalista), asociada a una posición de derecha, y otra visión progresista, asociada a una posición de izquierda. Esta disputa entre visiones antagónicas tiene como objetivo definir los valores

que se aplican a la sociedad, tomando en cuenta temas como la religiosidad, la sexualidad o las etnias (Santos, 2021).

Según Caroline Dumas y Fernanda Vasconcelos (2021), el filósofo Eduardo Wolf fue el responsable de popularizar este término en Brasil. El filósofo afirma, en una publicación audiovisual de 2018<sup>11</sup> que a pesar de ser utilizada tiempo atrás en los EUA y en Europa para referirse a luchas morales opuestas, la expresión pasó a ser usada en Brasil cuando la izquierda perdió su hegemonía en el campo cultural.

“Guerra Cultural” se refere a um tipo especial de tensão social e política em determinada sociedade. Como o nome diz, esse conflito ocorre na dimensão da cultura – da produção artística, pensamento e reflexão, no universo dos valores e símbolos. Não é como uma guerra civil, que representa um estágio avançado de deterioração do quadro social e institucional. Tampouco se rediz a um conflito de facções partidárias. Justamente por ser um fenômeno do campo da cultura, podemos perceber sua presença de maneira ampla e difusa na sociedade. O que torna esse tipo de tensão diferente é uma percepção, por parte de grupos majoritários ou dominantes, de que as nações e as sociedades em que vivem têm uma unidade e uma identidade que se traduzem em uma essência inalterável. Obviamente, tudo o que divergir dessa visão essencialista (pode ser do Brasil, pode ser do Ocidente), será considerado como uma ameaça radical, por coloca em xeque a suporta identidade tradicional (Wolf, *apud* Santos, 2020, p. 184).

En este sentido, podemos concluir que la *guerra cultural*, como se conoce hoy en día en el país, surgió como una reacción a la visibilidad de grupos minoritarios, que antes no tenían expresión en el espacio público. Es decir, surgió después de un contexto de avances en el campo progresista en cuanto al reconocimiento de diferencias identitarias, que se nota en los años de 2003 a 2016 y se muestra a través de la inclusión de la diversidad cultural en el centro del MinC y en la formulación de políticas culturales (Dumas y Vasconcelos, 2021).

A partir de eso, es posible observar cómo esta disputa aparece en el día a día. Santos (2021) afirma que a la *guerra cultural* le acompaña una retórica que se hace presente en las prácticas discursivas utilizadas por agentes públicos integrantes del gobierno federal

---

<sup>11</sup> *Casa do Saber*. Acceso en <https://www.youtube.com/watch?v=r1O4mz4UBW8&>, 29 de marzo de 2021.

en el campo cultural y que esta retórica se caracteriza por un discurso de odio cargado de polarización exagerada.

Con relación a esto, basándonos en Rubim (2020), observaremos algunos casos en que se presenta dicho discurso. En 2019 el secretario de cultura del momento, Roberto Alvim, hizo un severo ataque a las artes brasileñas de los últimos veinte años en la reunión anual de la UNESCO y sorprendió a las delegaciones extranjeras presentes. El secretario afirmó que Brasil estaba viviendo un momento crucial de una *guerra cultural* y anunció que él, en el papel de secretario de cultura, “estaba formando un ejército combatiente de artistas espiritualmente comprometidos con el presidente de extrema derecha para redefinir la historia cultural nacional” (Rubim, 2020). También cuenta el autor que algunos meses después, al “ejército para la *guerra cultural*”, se sumaron dos nuevos miembros: Dante Mantovani, que al haber sido designado presidente de la Funarte (*Fundação Nacional de Artes*), hizo un discurso alegando que “el rock fomenta el sexo y conduce al aborto y al satanismo y que los Beatles surgieron para implementar el comunismo” (Rubim, 2020) y Rafael Nogueira, que fue nombrado como director de la Biblioteca Nacional y “asumió un tono belicoso al asociar a los cantantes Caetano Veloso y Gabriel Pensador y a la banda Legião Urbana con el analfabetismo” (Rubim, 2020).

Se nota que esta “guerra” se extiende al asedio y al ataque a los artistas brasileños, eligiendo la clase como enemigo del Estado. En este momento, los medios de comunicación empiezan a dedicar portadas y reportajes sobre el tema. Algunos títulos son: “Cállate. El gobierno de Bolsonaro expande la ‘guerra cultural’ contra los artistas”; o “La guerra cultura a todo vapor. El bolsonarismo extiende el asedio a los artistas brasileños y elige a la clase como el enemigo para ser aniquilado” (Rubim, 2020).

Sin embargo, uno de los episodios más polémicos y que llamaron más la atención con relación al discurso realizado por los agentes culturales a favor de una identidad cultural hegemónica y en contra de la diversidad social fue un segundo discurso de Roberto Alvim, en 2020, sobre la convocatoria al Premio Nacional de las Artes. En este momento, el secretario de cultura plagió pedazos de un discurso de Joseph Goebbels, ministro de Propaganda de la Alemania nazi, afirmando que el arte brasileño de la próxima década sería heroico y nacional y que estaría dotado con una gran capacidad de participación

emocional y sería igualmente dominante, o de lo contrario no sería nada<sup>12</sup>. Según Rubim (2020), la repercusión política de un discurso que representa una ideología tan explícita fue enorme. Eso ocasionó una fuerte reacción de muchos segmentos sociales, lo que llevó a la destitución del secretario por parte del presidente Bolsonaro.

### 3.4.2. Crisis institucional

Veremos cómo se ha instaurado la crisis institucional en el campo cultural para luego entender cómo se vuelve un gran desafío para la implementación de políticas culturales democráticas participativas en el país. Según Gleise Cristiane Ferreira de Oliveira (2019) en el XV encuentro de estudios multidisciplinares en cultura realizado en Salvador, Bahia, el tema de la institucionalidad en la gestión pública de la cultura brasileña aparece siempre de forma conectada con el tema de las políticas culturales.

Para construir esta relación, la autora usa los conceptos de institucionalidad de Calambre (2009) y de políticas culturales de Rubim (2007b). Así, considera que siendo la institucionalidad caracterizada por la existencia de elementos como instituciones, normas y recursos (financieros, materiales y humanos), y las políticas culturales aquellas que desarrollan en el campo cultural un conjunto de acciones con metas específicas que necesitan los recursos (financieros, materiales, legales y humanos), es claro que la creación de políticas culturales necesita una estructura institucional.

Aún sobre eso, Oliveira (2019) afirma que la institucionalidad genera mayor legitimidad sobre el reconocimiento de las políticas culturales, como servicios públicos, deben atender a un sistema democrático y no reducirse a posibles determinaciones que puedan tener temporalmente el poder público. Es decir, la existencia de institucionalidad significa la garantía de continuidad para la gestión de políticas culturales.

La autora concluye que el contexto actual evidencia la fragilidad de la institucionalidad del campo cultural, que se da a partir de una crisis institucional que se lleva a cabo por factores como la extinción del Ministerio de Cultura, la paralización de diversas instituciones culturales, un escenario de imposibilidad de participación de la sociedad civil (ocasionado por la extinción del *Conselho Nacional de Políticas Culturais*), y la

---

<sup>12</sup> El líder nazi había dicho que el arte alemán de la próxima década sería heroico, nacional, enormemente emocional e igualmente dominante, o de lo contrario no sería nada.



inconstancia de dirigentes, caracterizada por un constante cambio personal de los agentes públicos del campo cultural.

A partir de 2018 el proceso de desmantelamiento de las políticas y de las principales instituciones culturales del país avanza rápidamente, empezando por la inmediata extinción del MinC, que pasa a ser una secretaría vinculada, inicialmente al Ministerio de Ciudadanía, y luego al Ministerio de Turismo (Peixe, 2021). Siguiendo este contexto, muchas instituciones culturales son objeto de ataques de la política bolsonarista y por consecuencia, se instaura una crisis institucional en el campo cultural:

(s)eja por posicionamentos e atitudes fascistas dos novos dirigentes, desqualificação técnica das gestões ocupadas por pessoas totalmente despreparadas, cujo único objetivo é promover a guerra ideológica, o desmonte da estrutura administrativa da gestão cultural com a descaracterização de finalidades das instituições, cortes orçamentários e de pessoal, ameaças de fechamento dos órgãos, enfim, o terror e o caos são institucionalizados (Peixe, 2021, p. 40).

En este contexto, muchos dirigentes se sucedieron en el comando de la Secretaría de Cultura y de las demás instituciones culturales. Desde 2019, los responsables por el campo federal de la cultura ya totalizaron cinco nombres: Henrique Pires (hasta agosto de 2019), Ricardo Braga (agosto/septiembre de 2019), Roberto Alvim (septiembre de 2019/enero de 2020), Regina Duarte (marzo/mayo de 2020) y Mário Frias (junio2020/abril 2022). Así se crea un escenario de discontinuidad capaz de precarizar en poco tiempo las políticas culturales construidas democráticamente (Oliveira, 2019). Sobre eso, Peixe (2021), afirma que construir es difícil y demorado, mientras que destruir es fácil y rápido y que los muchos dirigentes que pasaron por la Secretaría de Cultura mostraron posicionamientos retrógrados.

Además de los episodios comentados anteriormente sobre el secretario Roberto Alvim, cuando fue secretario de cultura, es posible mencionar algunas otras intervenciones públicas de otros secretarios, que destacaron por su debilidad con relación a la gestión del campo cultural a nivel federal. La secretaria Regina Duarte, actriz invitada para ocupar el cargo de Alvim, tomó posesión del cargo en marzo de 2020 en una ceremonia marcada por la débil presencia de los sectores culturales y artísticos. Según Rubim (2020: p. 13), “su discurso trató, entre aspavientos y chistes, de la cultura como algo divertido, como una especie de ‘pedo de payaso’, metáfora que ella enunció de manera abierta”. El día

anterior, aún sin haber tomado posesión del cargo, la actriz despidió a siete miembros de órganos vinculados a la Secretaría. Sin embargo, su presencia no duraría mucho. “Sus posibilidades de acción fueron limitadas por su falta de consistencia, formación y experiencia” (Rubim, 2020, p. 14). Casi un mes después, otro actor de telenovelas, Mário Frias, asumió el cargo en la Secretaría de Cultura y como explica Tavares (2021), su gestión forma parte de un mismo proyecto que pretende borrar la diversidad cultural en el país.

Junto a todo eso, hay que mencionar el impacto del corte de presupuestos en el campo de la cultura, que intensifica el estado de abandono de algunos patrimonios históricos y artísticos. Tavares (2021) afirma que el gobierno regido por Bolsonaro adopta diferentes estrategias para borrar la diversidad cultural y que una de las principales es la “asfixia financiera”. Según el autor, en 2021 el presupuesto para el campo cultural llegó a una reducción de 78% con relación a la propuesta enviada por el gobierno federal al Congreso Nacional.

Según Peixe (2021), eso significa un abandono a las instituciones culturales, caracterizándose como un intento de borrar la historia de la cultura nacional. En este contexto acervos tan valiosos como los de la *Biblioteca Nacional*, del *Museu Nacional de Belas Artes* y de la *Cinemateca Brasileira* (institución que será estudiada más afondo en este trabajo), corren el riesgo de desaparición.

Asimismo, hay que mencionar las consecuencias de la crisis institucional para instituciones como el IPHAN, que ha sufrido diversos ataques y también lleva una considerable cantidad de dirigentes substituidos por personas técnicamente pobremente preparadas para realizar sus complejas tareas (Sant’anna, 2021).

## 4. Resultados y análisis: elementos estructurantes de las políticas culturales

### 4.1. Participación Social

#### 4.1.1. Participación social en Brasil

En Brasil, la presencia de la participación social en la elaboración de políticas públicas tiene origen y se relaciona directamente con los movimientos sociales que lucharon por

la redemocratización del país en las décadas de 1970 y 1980 (Santiago, 2019). Estos movimientos fueron esenciales para la redacción de la Constitución Federal de 1988, que se considera un marco para la implementación de nuevas herramientas de participación de la sociedad en la gestión pública.

La reformulación institucional que posibilitó la Constitución Federal de 1988 trajo un nuevo formato de gestión de políticas públicas. Un ejemplo fue la inclusión, a partir de la década de 1990, de un modelo de consejos participativos institucionalizados en las esferas federal, estatal y municipal. Esa tendencia se amplió a partir de 2003, con la llegada del *Partido de los Trabalhadores* al gobierno federal (Santiago, 2019). Asimismo, se reconoce que a partir de 2003 hubo una intensificación de las diferentes formas de participación social. Romão (2021) explica que, a pesar de algunas insatisfacciones por parte de la sociedad civil y de movimientos sociales sobre la efectividad de la participación social en las tomas de decisiones institucionales, este fue un momento de creación de decenas de consejos nacionales de políticas públicas y más de una centena de conferencias nacionales que abrieron espacio para el debate entre el poder público y la sociedad. Rubim (2021) afirma que en los años 2003 a 2016, si la amplitud de conferencias, consejos y otras modalidades de participación no fue capaz de consolidar una democracia participativa efectiva, por lo menos fue capaz de producir una vivencia de reconocimientos de la ciudadanía que no puede ser menospreciada.

En mayo de 2014, la presidenta Dilma Rousseff firmó el Decreto nº 8.243, que instituía la *Política Nacional de Participación Social* (PNPS) y el *Sistema Nacional de Participação Social* (SNPS) con el objetivo de fortalecer y articular los mecanismos y las instancias democráticas de dialogo a través de la actuación conjunta entre la administración pública federal y la sociedad civil. De esta forma, se notó la consolidación de la participación social como un método de gobierno (Santiago, 2019).

Sin embargo, algunos años después se presenta un contexto distinto. Se vive hoy en Brasil un momento de desafío para la participación ciudadana. Eso se ha concreta en un contexto en el que el gobierno federal extinguió centenas de instancias de participación de la sociedad civil a partir del Decreto nº 9.759/2019<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> El Decreto nº 9.759 de 11 de abril de 2019 extinguió y estableció limitaciones a los consejos sociales y espacios legítimos de participación ciudadana, que ahora se encuentran sobre intervención del gobierno federal (Conselho Nacional dos Direitos Humanos, 2019).

Entiéndase que este decreto tuvo como objetivo destruir la participación social como un elemento inherente a la producción de políticas públicas en el país (Romão, 2021). También afirma Rodrigues (2020) que el decreto mencionado va a contramano de conceptos como gobierno abierto, transparencia, participación y *accountability*.

#### 4.1.2. Participación social en el ámbito cultural

Con relación al campo cultural, ya en 1982 la UNESCO llamaba la atención sobre la necesidad de descentralizar la vida cultural en sus aspectos geográficos y administrativos. En la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (1982), se afirmó que esta sería una forma de asegurar que las instituciones conozcan mejor las preferencias y necesidades de sus respectivas sociedades. La Declaración de México sobre las Políticas Culturales, documento producido por la misma conferencia, afirma, en el artículo 20:

##### Art. 20.

Es preciso descentralizar la vida cultural, en lo geográfico y en lo administrativo, asegurando que las instituciones responsables conozcan mejor las preferencias, opciones y necesidades de la sociedad en materia de cultura. Es esencial, en consecuencia, multiplicar las ocasiones de diálogo entre la población y los organismos culturales (UNESCO, 1982, p. 3).

Pocos años después, García Canclini (1987) defendió que las políticas culturales solo pueden ser entendidas a partir de una reflexión de los protagonistas y de la evaluación sobre la forma que las acciones públicas se vinculan con las necesidades sociales. Luego, en 2005 el tema fue tratado de forma aún más enfática por la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO, que en el artículo nº11 declaró:

##### Art. 11.

Las Partes reconocen el papel fundamental que desempeña la sociedad civil en la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Las Partes fomentarán la participación activa de la sociedad civil en sus esfuerzos por alcanzar los objetivos de la presente Convención (UNESCO, 2015, p. 24).

Santiago (2019) argumenta que esta forma de abordar las políticas culturales tuvo un fuerte impacto en Brasil a partir del inicio del siglo XX, con la gestión de Gilberto Gil

como ministro de cultura. En 2003 ha sido realizada una reestructuración del ministerio con la creación de diversas instancias responsables por diferentes temas del ámbito cultural, como el fomento e incentivo cultural, el audiovisual, o, por ejemplo, la identidad y la diversidad cultural. Además, con el objetivo de establecer el diálogo con la sociedad, también fueron creadas algunas herramientas de participación, como el *Conselho Nacional de Política Cultural* (CNPC), que empezó a funcionar en 2007, y las *Conferências Nacionais de Cultura*, que ocurrieron en 2005, 2009 y 2013, después de algunas conferencias a nivel municipal y estatal. Sobre estas, Calabre (2009) afirma:

As conferências municipais, estaduais e interestaduais que precedem a Conferência Nacional possibilitam, em toda as regiões do país, a instalação de diferentes espaços de reflexão, debate sobre a situação da cultura no Brasil, o que contribuiu para que se avaliassem perspectivas, se levantasse possibilidades de avanço e se propusessem novas formas de atuação (Calabre, 2009, p. 122)

El documento final de la *Primeira Conferência Nacional de Cultural* en 2005 señalizaba que debería existir un sistema nacional que alcanzara todas las vertientes culturales existentes. Este documento produjo las bases legales para incluir a la Constitución Federal el *Plano Nacional de Cultura* (PNC). Asimismo, una de las grandes iniciativas con relación a la participación ciudadana fue la propuesta de que la formalización del SNC pasaría por la creación de consejos de cultura en los municipios y los estados (Romão 2011).

Como explica Santiago (2019), el PNC es uno de los pilares fundamentales del SNC en los tres niveles de la federación. Su marco normativo fue aprobado en 2010, pero la articulación política y la participación social que lo posibilitaron, empezaron en el inicio de la gestión de Gil en el MinC. Sobre la participación social, el PNC pasó a orientar que el SNC es una política pública de cultura que tiene en su composición la sociedad civil y los entes federativos de la república. Se observa que los elementos participativos del SNC se caracterizan como fundamentos para una democracia participativa y representativa en la gestión del MinC (Souza, 2017). Observemos: al adherir al SNC, los entes federados pasan a comprometerse a estructurar sus sistemas estatales o municipales a partir de elementos constitutivos como el CNPC, instancia que analizaremos en seguida.

Gohn (2011) argumenta que los procesos de participación social corroboran la garantía de los derechos sociales y de la ciudadanía. En este contexto, explica que una de las

herramientas posibles para lograr dicha participación serían los consejos, definiéndolos como:

(...) canais de participação que articulam representantes da população e membros do poder público estatal em práticas que dizem respeito à gestão de bens públicos. Eles constituem, no início deste novo milenio, a principal novidade em termos de políticas públicas. Após as análises, conclui-se que eles são agentes de inovação e espaço de negociação dos conflitos (Gohn 2011, p. 7).

Como ya mencionamos, las décadas de 1990 y 2000 se han marcado por las movilizaciones por participación social en las instancias deliberativas y representativas del Estado. En este contexto, desde la Constitución Federal de 1988, el gobierno federal institucionalizó la creación de nuevas herramientas de participación, como los consejos y las conferencias públicas, realizadas en diferentes áreas.

Según Souza (2017) los mecanismos de participación y representación social movilizadas en el proceso de implementación del SNC y del CNPC posibilitaron múltiples concepciones relacionadas a la democracia, la participación, la representatividad y la legitimidad del debate público. Siendo así, rompieron con la línea ideológica de los consejos de cultura anteriores. Avritzer (2012) recuerda que, aunque a partir de este momento la representación y la participación de la sociedad civil adquirieron formato institucional, los consejos y las conferencias no fueron una invención de la Constitución Federal de 1988 y tampoco de los gobiernos que la siguieron.

Antes del CNPC, existieron otras versiones de consejos en el ámbito cultural: el *Conselho Nacional de Cultura* (CNC), creado en 1938 y el *Conselho Federal de Cultura* (CFC), de 1961. No obstante, según lo que explica Rubim (2011), los consejos del campo cultural que se crearon en la década de 1930 se caracterizaron por ser elitistas y no democráticos, al estar formados por personalidades seleccionadas debido a sus relaciones con el gobierno, y que no tenían el compromiso de representar los intereses de los diferentes segmentos culturales y sociales existentes. En efecto, como señalala investigadora Lia Calabre (2010), no se tiene informaciones de la existencia efectiva de este primero consejo, que fue recreado en 1961.

El nuevo CNC tenía el objetivo de coordinar las actividades relacionadas al desarrollo cultural. Sin embargo, poco tiempo después, en 1966 el régimen militar lo extinguió,

alegando que este realizaba solo acciones puntuales de poco alcance, y lo substituyó por el *Conselho Federal de Cultura* (CFC) (Brizuela, Leahy y Rubim, 2011). Este se convirtió, hasta el momento, el consejo más actuante en el campo cultural (Santiago, 2019), aunque se especula que era articulado como una forma de apoyar el nacionalismo (Calabre, 2010).

Los representantes del consejo eran elegidos por el gobierno, solían venir de instituciones consagradas y poseían un carácter muy técnico. Con relación a la composición del CFC, Ortiz (1998) afirma que este era formado por intelectuales tradicionales que trabajaban en la *Academia Brasileira de Letras* (ABL), en el *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE), o en el *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Sphan), actual IPHAN. De manera análoga, Maia (2012) critica la composición de los representantes del CFC, llamándoles “cardenales de la cultura”. La autora explica que el trabajo de los consejeros intelectuales era tratado como una misión vocacional, haciendo que la cultura fuera algo a ser sacralizado.

En 1990 el CFC fue extinguido en conjunto con el Ministerio de Cultura y pocos años después, en 1992, fue creado el CNPC. Calabre (2010) explica que, al principio, este tuvo poca expresividad y que ha actuado muy poco, casi como si no existiera. Apenas en 2007 el CNPC se instala como una estructura integrante del ministerio de cultura, empezando a actuar de forma más efectiva en 2008 (Santiago, 2019).

El nuevo consejo significó un avance con relación a la entrada de la sociedad civil en el debate cultural. Sobre eso, Souza (2017, p. 11) afirma: “o Conselho no governo Lula foi formado por agentes culturais originarios de coletivos, grupos identitários, pessoas sem estatus de consagração, contrario aos notórios saberes do CNC e CFC”. También afirma Mata Machado (2011) que el CNPC surge con un carácter innovador en el campo cultural, considerando el histórico de los consejos de cultura anteriores.

Este consejo fue instituido por la Constitución Federal de 1988 y tiene como finalidad proponer la formulación de políticas culturales a partir de la articulación y del debate entre los diferentes niveles del gobierno y de la sociedad civil organizada, para desarrollar el fomento de las actividades culturales en el país. No obstante, en el gobierno actual sufrió una reformulación a través del Decreto nº9.759/2019, mencionado anteriormente. Esta reformulación alteró la estructura original del consejo en lo que se relaciona a la representación del poder público y de la sociedad civil (Mamberti, 2021).

#### 4.1.3. Participación social y la gestión del patrimonio cultural

Considerando un contexto en que la participación social en el ámbito cultural se ve perjudicada, veamos como esta se relaciona con el campo de la gestión de patrimonios culturales. Cuando nos referimos al patrimonio cultural, se entiende la participación de la sociedad civil como un factor de extrema importancia. Eso se justifica por la extensión del patrimonio cultural presente en el país y el tamaño del propio territorio nacional, lo que dificulta que la preservación se entienda como una atribución exclusiva de los órganos encargados del tema. Porta (2012) expresa claramente esta idea cuando afirma que por más recursos humanos y financieros que se aporten, nunca serán suficientes si no están asociados a una significativa participación de la comunidad, representada por los individuos, organizaciones y empresas. Asimismo, explica que se suma la necesidad de ampliar el significado social de la preservación del patrimonio cultural, una vez que las comunidades sean fuente de conocimiento sobre los bienes culturales con los cuales están involucradas.

La colaboración de la comunidad en la preservación del patrimonio cultural tiende a ser cada vez más importante en lo que se refiere a cinco aspectos: la identificación del patrimonio a ser conocido y preservado; la fiscalización y control de la conservación y del uso conferido al patrimonio; el aporte de conocimientos; la contribución para la formulación de acciones por los órganos de preservación; y la presentación de proyectos de preservación a ser apoyadas con recursos públicos. Según Porta (2012), teniendo esto en cuenta, la colaboración de la comunidad en la política de preservación fue tomada en cuenta en los trabajos del IPHAN a lo largo de la década de 2000; en 2012 ya era entendida como la principal directriz orientadora de la acción del instituto.

Esta línea de acción pretendía hacer real lo que se llama “educación patrimonial”. La idea es ofrecer información cualificada sobre el patrimonio cultural, en formato y lengua accesible a diferentes públicos, como estudiantes, gestores públicos, ciudadanos y asociaciones comunitarias, para enseñarles su importancia cultural, social y económica y así estimular la participación de la sociedad en la política de preservación. Porta (2012) explica cómo funciona la “educación patrimonial”. Afirma que el primer paso es hacer que la forma de actuación y los instrumentos utilizados por los órganos de preservación del patrimonio cultural sean más conocidos. Explica también, que los medios usados para eso pueden ser variados. De acuerdo con las características de las comunidades que quiere



alcanzar, los instrumentos usados pueden ser publicaciones, presencia en la prensa, eventos, boletines impresos o digitales o exposiciones itinerantes.

Por otra parte, es necesario establecer canales de participación social permanentes. Porta (2012) menciona que, aunque no se haya creado un modelo establecido para esto, es posible aprender de algunas experiencias que esos canales deben ser usados como modelo a partir de cada realidad local y que su éxito depende del grado de información previamente obtenido. Otra forma de participación civil se relaciona con la elaboración de planes de salvaguardia de los bienes registrados como patrimonio cultural inmaterial. Sobre eso, Porta (2012) explica que la importancia de la colaboración de las comunidades en la política de conservación de los patrimonios inmateriales ha ganado énfasis en los trabajos del IPHAN en la década de los años 2000, y que en estos años esa participación fue entendida como la principal directriz orientadora de las acciones del instituto. Eso también es verdad en el caso de la realización de inventarios de referencias culturales, o de conocimientos y de las acciones de protección y socialización de sitios arqueológicos, que solo alcanzan sus objetivos de preservación si son capaces de contar con la participación de la comunidad (Porta, 2012).

En este sentido, Santamarina (2021, p. 72) afirma: “las comunidades deben participar activamente en la definición del lugar donde viven y de aquello que les representa de forma plural”. Siguiendo esta lógica, Sant’Anna (2021) recuerda que la existencia de los patrimonios culturales depende de los sujetos, sean individuos o comunidades, que los producen, y los practican; y que, por eso, la acción gubernamental debe estar orientada hacia su valoración.

#### 4.1.4. La ausencia de participación social en el ámbito cultural

En el momento actual, se nota una tendencia de que la participación social no se da como debería darse. Observemos como el contexto actual afecta a la concretización de la participación social en el ámbito cultural.

Sérgio Mamberti (2021, p.29) afirma que el ámbito cultural es complejo y exige esfuerzo permanente de análisis y reflexión.

É fundamental o fomento e a criação de espaços democráticos para a sua discussão, com a presença efetiva de todos os atores sociais e culturais envolvidos diretamente no processo; garantir direitos constitucionais já

existentes, criar novos direitos e eliminar privilégios. São esses os compromissos essenciais para uma gestão democrática da cultura, assumindo o cidadão como prioridade (Mamberti, 2021, p. 29).

A pesar de eso, al reflexionar sobre la historia de los mecanismos participativos en el país, Souza (2017) defiende que al tratarse de políticas públicas siempre van a haber avances, retrocesos, conquistas o pérdidas en sus procesos de implementación a lo largo del tiempo. Refiriéndose a los consejos participativos, por ejemplo, afirma que las diferentes culturas políticas tienen la capacidad de mover los procesos democráticos y que los diferentes grupos políticos en el poder influyen para las variaciones de los movimientos sociales y en los consejos participativos. La autora percibe que a partir de 2017 se inició un proceso de destrucción de los mecanismos de participación desarrollados en los años anteriores.

Lo que se inició en 2017, ganó aún más fuerza en 2019, con la aprobación del Decreto nº 9.759. Rodrigues (2020, p. 10) afirma que el decreto se trata de una medida a partir de la cual el gobierno demuestra “total desinteresse em ouvir as demandas da sociedade e, tampouco, em que haja um efetivo controle social das ações públicas”. El autor apunta que fueron diecisiete los consejos nacionales que se extinguieron con la medida.

En este contexto y considerando la extinción del Ministerio de Cultura, entidad a la cual el consejo se vincula, el CNPC no pudo escapar a la tendencia de extinción. En mayo de 2019 la *Comissão de Cultura da Câmara de Deputados* debatió el papel y la reactivación del consejo (Câmara dos Deputados, 2019). Formando parte de la presión realizada por la oposición, el *Partido dos Trabalhadores* demandó una acción judicial en la cual cuestionaba el derecho del poder ejecutivo de eliminar los consejos nacionales. Como procedencia, el Supremo Tribunal Federal (STF) suspendió parcialmente el Decreto nº 9.759/2019 manteniendo algunos consejos, como el CNPC.

Aun así, es claro que el consejo y, en consecuencia, la participación social en el ámbito cultural, se encuentran en un momento de fragilidad. Siguiendo la actual línea de reducción de los espacios de democracia participativa y la extinción de otros consejos de participación popular, es importante resaltar un cambio realizado en el CNPC. Como explica Alves dos Santos (2020), este consejo era antes una instancia deliberativa que tenía el objetivo de proponer políticas públicas para el desarrollo y el fomento de las actividades culturales en el país, a partir de un amplio debate entre el gobierno y la

sociedad civil. Sin embargo, actualmente su carácter fue alterado. El CNPC pasó a ser solamente consultivo, además de tener su composición alterada. Fueron extinguidas las representaciones de expresiones culturales LGBT y reducidos los números de representantes de otros entes federados (estados y municipios). Otro factor de cambio fue la elección de los miembros del consejo. Antes estos eran electos y ahora pasaron a ser elegidos por el poder ejecutivo, lo que permite el acto discrecional por parte del gobierno. Siendo así, Alves dos Santos (2020) defiende que, a pesar de no haber sido extinguido, el CNPC está siendo vaciado, lo que produce impactos directos en el proceso participativo de la política nacional de cultura.

Así como el vaciamiento del CNPC significa un impacto fuerte y negativo a la preservación de la democracia representativa, participativa y deliberativa del Estado brasileño, Mídia Ninja y Fora do Eixo (2021, p. 20) añaden otra herramienta que el gobierno utiliza para sufocar la participación social; la censura: “(...) é preciso pensar na censura também como uma ferramenta de negação de participação social”.

Estamos em um país em que a violência contra a mulher e contra populações LGBT é assustadora, em que a desigualdade racial ainda é brutal. E são justamente estas temáticas que vem sendo censuradas de formas diretas e indiretas pelos órgãos do governo (Riff, 2020, p. 9).

La restricción de las manifestaciones culturales de las ideas, las opiniones e informaciones que se hacen disponibles para la sociedad, y, en consecuencia, la restricción de la participación social en todas las esferas puede realizarse de diferentes formas. Algunas son: el ocultamiento de las divergencias, de las luchas y expresiones y la censura cultural (Mielli, 2017).

La realidad actual es una acumulación de factores que contribuyen a que estas restricciones se agraven. Un primer factor es la fragilidad de los instrumentos de participación social, creados para garantizar que la sociedad pueda contribuir a la construcción de políticas públicas y con la ampliación del debate público. Otro factor es la censura que, por sus recortes políticos e identitarios, sofoca una parte de la diversidad cultural del país. (Mídia Ninja y Fora do Eixo Dríade Aguiar, 2021).

Asimismo, este contexto significa un impacto negativo para la política de preservación de los patrimonios culturales en el país. Santamarina (2021) explica que la participación posibilita cuestionar la legitimidad sobre la pertenencia, el dominio y la apropiación de

lo patrimonial. En sus palabras, la participación de las comunidades en los procesos patrimoniales:

(Implica una cesión de poder, un reconocimiento de derechos y propiedades y una cotutela en la gestión (patrimonial) y al mismo tiempo, conlleva desarticular, ontológica, epistemológica y metodológicamente, las codificaciones ejercidas por el AHD (discurso patrimonial autorizado) (Santamarina, 2021, p. 72).

Sin embargo, actualmente Brasil va en la dirección contraria. Los segmentos sociales que eran escuchados y que tenían sus aportaciones incorporadas a la política de preservación de patrimonios culturales, son ignorados y “tiveram o apoio às suas iniciativas retirado, provocando-se a interrupção de ricos e importantes processos criativos” (Sant’anna, 2021). Esta es la realidad de la participación social en el campo de los patrimonios culturales hoy en día, aunque la búsqueda permanente de la superación del discurso patrimonial, autoritario y excluyente, y la aceptación de las personas como parte esencial de la preservación del patrimonio, son principios que no deben ser abandonados (Meneses, 2017).

## 4.2. Políticas culturales de preservación del patrimonio cultural

### 4.2.1. Un breve panorama histórico de las políticas de conservación del patrimonio cultural en Brasil

La historia de las políticas de preservación del patrimonio cultural en Brasil puede ser narrada a partir de la identificación de dos fases: la fase “heroica” (1937-1960) y la fase de “modernización” (1970-1980). Además, se defiende la identificación de una tercera fase fundamental para la reestructuración de este campo, que ocurre entre los años 2003 y 2010 (Sant’anna, 2021). Aunque no haya una denominación específica para la tercera fase, la vamos a considerar como la fase de “inclusión”, debido a las nociones de acceso, inclusión y diversidad, que dieron directrices a la política de gestión y conservación del patrimonio cultural en estos años. Como explica Sant’anna (2012), estas nociones tuvieron como consecuencia, directamente, la valoración de las culturas populares y del dicho patrimonio cultural inmaterial.

La fase “heroica” se ha marcado por la creación del *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN)<sup>14</sup>. En las décadas de 1930 a 1940, la política de preservación de los patrimonios culturales se definía como una “causa” o una “misión” de los intelectuales de las vanguardias. Sant’anna (2021) explica que en este momento los poetas, juristas, arquitectos e historiadores del arte eran los encargados de decidir qué merecía el *status* de patrimonio. Mientras tanto, en las décadas de 1950 y 1960, el SPHAN asumió un carácter más técnico y distante de mayor integración con otras acciones y políticas del gobierno federal.

Después de la fase “heroica”, entre 1968 y 1979, el IPHAN volvió a articularse de forma más integrada a una política de gobierno. En la fase de “modernización” los patrimonios culturales pasaron a ser considerados con una perspectiva ligada a la economía, y así pasaron a articularse con otros campos como el turístico. En plena dictadura militar, un momento de régimen gubernamental cerrado, la cultura y el patrimonio fueron integrados a un proyecto nacional por su capacidad de pautar un modelo de desarrollo para el país. En 1975, surge una institución que empezaría a redireccionar los rumbos del patrimonio histórico en Brasil. La fundación del *Centro Nacional de Referência Cultural* (CNRC), se implementó con el objetivo de definir un sistema referencial básico para la descripción y análisis de la dinámica cultural brasileña, para incentivar las discusiones con respeto a las variantes culturales como un tema importante y necesario para la formulación de políticas culturales en Brasil (Oliveira, 2008). Sin embargo, el CNRC tuvo sus funciones interrumpidas a finales de la década de 1970, y con eso, la nueva concepción de patrimonio, que fue drásticamente discontinuada, solo pudo retomarse a partir de 1985, con el proceso de redemocratización.

Tras el período de redemocratización, y la promulgación de la Constitución de 1988, se instaura, de 2003 a 2010, un período de importante singularidad por la reestructuración y renovación del área cultural. Sant’anna (2021) afirma que este es el primer momento, en régimen democrático, que se articula cultura y patrimonio a un proyecto nacional, pasando a tratarlos como factores importantes de la política gubernamental.

“Em diálogo com a política cultural implementada pelo MinC, uma política nacional de patrimônio cultural foi, pela primeira vez, explicitada” (Sant’anna, 2021, p. 205). Durante

---

<sup>14</sup> A lo largo de la historia, el SPHAN fue transformado en Delegación, Directoria, Secretaría, Subsecretaria y, finalmente Instituto. En este capítulo, utilizaremos la última y actual denominación: IPHAN.

muchas décadas el trabajo realizado por los órganos de preservación era restringido a intervenciones de protección y conservación de los bienes culturales, pero a partir de este momento, se consideró que la mayor eficacia en la preservación de los patrimonios culturales depende de la articulación de acciones de diferentes naturalezas, como la restauración, la calificación urbanística, la promoción de actividades económicas ligadas al patrimonio y el establecimiento de equipamientos culturales. Porta (2012) explica esta perspectiva sobre la preservación de los patrimonios, mencionando la implementación del *Programa Monumenta*, que según ella, reconocía que las condiciones del contexto de cada patrimonio influyen directamente en su preservación, y deben ser objeto de la política de preservación del patrimonio. Siendo así, afirma:

A importância do contexto é evidente quando se trata da preservação de cidades ou centros históricos, mas não diz respeito somente a esses casos. Bens culturais de natureza imaterial, assim como sítios arqueológicos, devem sempre ser analisados em seu contexto e qualquer ação de intervenção precisa se estender a esse contexto.

Os riscos à preservação do patrimônio cultural podem estar associados a fatores, entre tantos outros, como a dificuldade de vias de acesso, a degradação ambiental, o excesso de tráfego pesado, as atividades econômicas realizadas em seu entorno ou a escassez de matéria prima para as atividades artesanais tradicionais (Porta, 2012, p. 20).

En este sentido, los procesos que constituyen la preservación del patrimonio cultural pasaron a ser desarrollados de acuerdo con estas directrices, y a incluir acciones de formación y capacitación de recursos humanos dentro y fuera del IPHAN. Además, otra iniciativa fundamental para el progreso de la política de preservación del patrimonio cultural fue la creación del *Sistema Nacional de Patrimonio Cultural* (SNPC), que tenía como objetivo una política de preservación común y compartida a partir de la articulación de las tres instancias del gobierno y de la sociedad civil (Sant'anna, 2021).

Con la intención de ser uno de los ejes del SNPC y de dar continuidad al *Programa Monumenta*, se creó, en 2009, el *PAC-Cidades Históricas* (PAC-CH). En su concepción original, este se destinaba a la promoción de la conservación de los patrimonios culturales presentes en las ciudades, de modo integrado a su desarrollo urbano, social y económico. De esta forma, no se focalizaba solamente en el patrimonio, sino también en los sectores urbanos que impactaban positiva o negativamente en su conservación. Es decir, la política

de conservación de los patrimonios culturales se destinaba a la gestión del patrimonio cultural de modo integrado a su desarrollo urbano, social y económico (Sant'anna, 2021). Con un propósito que seguía las mismas directrices del *Programa Monumenta*, el PAC-CH buscaba implementar la idea de que la preservación del patrimonio urbano trascurre de la resolución de problemas ajenos al patrimonio; o, mejor dicho, afuera de las áreas protegidas. Este programa se destacó también, según Porta (2012), por evidenciar que la preservación no es una atribución exclusiva de los órganos competentes, sino de un esfuerzo de la sociedad que lo reconoce.

Como explica Sant'anna (2021), la mayor parte de los programas de conservación pensados y realizados entre 2003 y 2010 se consolidaron de forma a impactar positivamente el ámbito de la política nacional de preservación de los patrimonios culturales. Sin embargo, algunos, como el PAC-CH, no se desarrollaron de la manera esperada debido los direccionamientos posteriores equivocados.

#### 4.2.2. El IPHAN y las políticas de conservación de patrimonios culturales

El IPHAN es una autarquía federal<sup>15</sup> vinculada al Ministerio de Cultura, que responde por la preservación del patrimonio cultural brasileño. Este órgano se encarga de la protección y la promoción de los bienes culturales del país, así como la garantía de su usufructo para las generaciones presentes y futuras. El IPHAN también responde por la conservación, salvaguardia y control de los bienes culturales brasileños inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial y en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Esta institución es un punto clave para el concepto de patrimonio histórico y artístico en el país. Oliveira (2008) afirma que el proyecto de preservación del patrimonio en el país, y consecuentemente la determinación de una concepción sobre el mismo, se basó en la posibilidad de contar una historia a través de lo construido, lo edificado y lo monumental, y añade que eso se pudo observar por primera vez, con la creación del SPHAN en 1936. Sus competencias eran en principio dos: 1. determinar el *tombamento* de lo que se consideraba patrimonio histórico y artístico; y 2. realizar una articulación con otras

---

<sup>15</sup> Una autarquía federal es una entidad autónoma y descentralizada, fiscalizada por el Gobierno federal, que posee recursos propios. Eso significa que puede desarrollar sus actividades con independencia, desde que dentro de los límites previstos por el Gobierno federal.

entidades, como iglesias e instituciones científicas para la conservación y la preservación de este patrimonio.

El *tombamento* fue creado como una de las formas de actuación del Estado a favor de la preservación de los bienes culturales.

O tombamento (...) é o ato final de um procedimento administrativo, resultante do poder discricionário da administração pública que intervém na propriedade privada para impor um regime especial de cuidados sobre determinado ou determinados bens, em razão de suas características peculiares, buscando o Estado com esta gestão cumprir sua função institucional de agente protetor do patrimônio cultural e natural brasileiro, atendendo ao interesse coletivo de preservação. (Alves, 2008).

Observemos que, a pesar de ser un instrumento de preservación del patrimonio cultural, el *tombamento* no se aplica a todos los bienes culturales. Como explica Ferreira de Assumpção Alves (2008), la Constitución de 1988, al incluir los patrimonios inmateriales en el ámbito de la tutela estatal (art. 216, I, II y III), no los sometió necesariamente al *tombamento*. La protección de este tipo de patrimonio es realizada por otros instrumentos, como los inventarios, las campañas de divulgación o las asignaturas específicas en los currículos escolares, de modo a mantener viva en la conciencia de los ciudadanos la práctica de determinadas manifestaciones (Alves, 2008).

Al tener la competencia para determinar qué es y qué no es patrimonio, el IPHAN recibe un importante papel, desde su implementación, para la construcción del concepto de patrimonio en Brasil. Explica Oliveira (2008) que en la fase heroica los bienes determinados como patrimonios culturales para ser *tombados* seguían el ideal de la monumentalidad construida en *pedra e cal*<sup>16</sup>, y que esta tendencia privilegiaba un pasado basado en héroes y hechos referentes a una sola ascendencia formadora de la cultura en el país.

De esta forma se definió el concepto de patrimonio que guiaría los trabajos del IPHAN hasta principios de la década de 1970. La fase moderna representó el inicio de un cambio

---

<sup>16</sup> El término *pedra e cal* se suele utilizar en la bibliografía especializada en el área de patrimonios culturales para designar la supervaloración que fue dada a los bienes muebles e inmuebles, pero con envases a las edificaciones coloniales en el momento de definición del patrimonio histórico y artístico brasileño.



en la política de preservación de los patrimonios culturales. La determinación de los bienes que serían patrimonios, y que consecuentemente serían *tombados*, siguió teniendo mucho énfasis en las edificaciones, sin embargo, la nueva política se dirigía a la preservación de los conjuntos urbanos y ya no solo de las construcciones individuales (Oliveira, 2008). En este contexto, el *Centro Nacional de Referência Cultural* pasa a vincularse al IPHAN y así el concepto de bien cultural del IPHAN se amplía, aunque por poco tiempo, como se menciona anteriormente. En 1990, como concreción de las propuestas de la Constitución Federal de 1988, se determinó la ampliación del papel que desempeñaría el IPHAN, cuando creó el *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*.

Con eso se concretó la ampliación del concepto de patrimonio cultural. Lo que antes se consideraba “patrimonio histórico”, pasó a considerarse “patrimonio cultural”, caracterizándose por la posibilidad de aceptación de las diversidades culturales y abriendo puertas para un período de progreso en lo que se refiere a una concepción amplia e inclusiva de patrimonio (Oliveira, 2008). Se nota entonces la importancia del IPHAN para la construcción y la ampliación del concepto de patrimonio cultural en Brasil. Según Paiva (2019), la política de preservación que ha implementado el IPHAN a lo largo de su trayectoria fue tan exitosa que pasó a confundirse, en el país, con la propia idea de patrimonio y a influir decisivamente en la noción de “cultura” brasileña. Estimulado por la agenda de las políticas culturales del gobierno federal de la década de 2000, en la gestión del ministro de cultura Gilberto Gil, el IPHAN vivió uno de los períodos más intensos de su actuación, en comparación con las décadas anteriores (Paiva, 2019).

Todo este progreso se encuentra amenazado debido a los ataques que el instituto ha sufrido en los últimos años.

#### 4.2.3. Ataques al IPHAN

Desde 2016 y, más críticamente, después del actual gobierno brasileño, en 2019, Brasil atraviesa un período de muchos reveses en las esferas social, ambiental y cultural, con la extinción o la interferencia política en instituciones, ministerios y concejos participativos. La estructura administrativa de IPHAN ha sufrido, durante este período, varios ataques que debilitan su desempeño histórico en vista de las realidades plurales del patrimonio de la sociedad (ICOM, 2020).

Así comienza el manifiesto en defensa de IPHAN, escrito en 2020 por el foro de entidades en defensa del patrimonio cultural brasileño. Este es conformado por distintas entidades de la sociedad civil, que reúnen a profesionales e investigadores de diferentes áreas relacionadas con la preservación del patrimonio cultural; en conjunto con representantes de la sociedad civil del consejo consultivo del IPHAN y ex presidentes de la institución. El manifiesto expresa su preocupación sobre la acción del gobierno brasileño con el Instituto.

En resumen, especifica dos causas de sus preocupaciones: la primera es el nombramiento de personas sin capacitación y experiencia profesional necesarias y la segunda es el recorte presupuestario de alrededor de 70%. En la carta, se explica que existen algunos criterios y un perfil profesional mínimo requeridos para el ejercicio de las funciones del IPHAN. Estos requisitos fueron establecidos por el Decreto nº9.272/2019 con la justificativa de que, sin el conocimiento necesario técnico, se puede poner en riesgo todo el funcionamiento de la estructura de preservación del patrimonio en el país. En este sentido, el manifiesto declara que, al nombrar personas no calificadas para los cargos en el Instituto, el gobierno realiza una “acción flagrante para deslegitimar el conocimiento científico y técnico que siempre ha caracterizado a la institución” (ICOM, 2020). Así, en conjunto con el recorte presupuestario, se crea un contexto que impide la gestión y el funcionamiento adecuado del IPHAN.

El instituto vivió en la gestión del presidente Bolsonaro su mayor “parálisis” desde hace sesenta y cinco años. Además de los ataques hacia el presidente y de los cambios de funcionarios, el consejo consultivo del PHAN, instancia encargada de los *tombamentos* y de los registros de los patrimonios inmateriales, estuvo sin reunirse por un año y ocho meses. Según ex-miembros de la institución, la pandemia fue uno de los aspectos que contribuyó en este hecho, aunque los problemas que crearon la interrupción de los encuentros del consejo consultivo precedieron la crisis sanitaria. Todo empezó con el decreto de Bolsonaro de 2019 que extinguió los consejos federales con participación de la sociedad civil (Morais e Gabriel, 2021).

El creciente debilitamiento técnico y científico de la institución, causados por los factores comentados anteriormente, refuerzan un momento de extrema vulnerabilidad, en que se observan pérdidas para el patrimonio cultural brasileño. Como ejemplo, se puede citar el caso del incendio que devastó la *Cinematheca Brasileira*, en São Paulo, en 2021, que además de la destrucción parcial de un edificio *tombado*, provocó la pérdida de parte del

acervo histórico audiovisual del país. Este caso es una consecuencia directa de las bajas inversiones en mantenimiento y conservación; y debería haber sido evitado, dado que representa un patrón de repetición. En 2018, hubo un caso extremadamente parecido, en el Museo Nacional de Río de Janeiro, que se incendió por la ausencia de los cuidados necesarios de mantenimiento y protección, y significó la destrucción del edificio del museo y la pérdida de millones de artefactos históricos, arqueológicos, paleontológicos, etnográfico, zoológicos y botánicos del país (ICOM, 2020).

No solo la preservación de los patrimonios materiales sufre con el contexto actual del IPHAN. Otro ejemplo que menciona el manifiesto para la defensa del instituto es la falta de inversión en políticas de salvaguardia de patrimonios inmateriales, que en conjunto con el ablandamiento de las leyes de protección de las tierras indígenas y *quilombolas*<sup>17</sup>, pone en riesgo el patrimonio inmaterial de los pueblos y comunidades tradicionales (ICOM, 2020).

#### 4.3. Leyes de incentivo a la cultura

##### 4.3.1. Una introducción a las leyes de incentivo a cultura

Como toda política pública, las políticas culturales necesitan prever cuáles serán las fuentes de financiamiento y el mecanismo que seguirán para poder implementarse de forma exitosa. Así, se debe elegir la estrategia más adecuada para el financiamiento de las actividades culturales, artísticas y de preservación del patrimonio cultural, considerando las prioridades y las metas a corto, a medio y a largo plazo de las respectivas políticas culturales.

Como explica Neri (2012), normalmente son dos las maneras adoptadas por el poder público con relación al financiamiento de las actividades culturales: el subsidio directo y el indirecto. El primero es la inversión directa de los recursos estatales y tiene como retorno esperado el desarrollo de determinada actividad; mientras el segundo funciona a partir de una normativa legal que prevé incentivos fiscales que benefician las actividades culturales.

Así, la idea del financiamiento a través de leyes de incentivos fiscales es crear una forma de ofrecer recursos económicos sin tener que subir de manera efectiva los presupuestos

---

<sup>17</sup> Los *quilombolas* son los remanentes de un grupo étnico-racial formado por descendientes de esclavos fugitivos durante el período de la esclavitud en Brasil.

del gobierno. Sin embargo, como explica Neri (2012), en algunos casos, las leyes de incentivo pasaron a servir no solo para disminuir los presupuestos públicos, sino para substituirlos. El autor explica que eso es un problema, una vez que la lógica del mercado es la lógica de la visibilidad, que favorece proyectos de mayor garantía de retorno de imagen. El peligro es que la producción cultural que no tiene mayor “audiencia” o visibilidad no sea fomentada.

Una de las mayores críticas a esta forma de fomento al campo cultural es la discrepancia regional de proyectos incentivados. Moisés (1998) reflexiona sobre las dificultades de operar las leyes de incentivo en una sociedad económica y socialmente tan desigual como la brasileña. El autor explica que la concentración de la renta en Brasil ocurre en el Sudeste, sobre todo en los estados de São Paulo y Rio de Janeiro y que existe una tendencia a que los proyectos culturales incentivados sean los proyectos de esos estados.

Sobre este tipo de debilidad, Melo da Cunha (2009, p. 68) comenta que las leyes de incentivo “não substituem em momento algum um programa de política pública de cultura na sua mais larga abrangência”. También afirma Neri (2012) que existe la necesidad de que se piense en el financiamiento de las políticas culturales tanto a nivel de medidas fiscales, como también por medio de las inversiones directas del Estado.

Los incentivos fiscales pueden ser concedidos por el Estado en nivel federal, estatal o municipal. Realizaremos un análisis sobre el tema, tratando de los incentivos fiscales concedidos a la cultura por el ámbito federal, más específicamente, la ley Rouanet.

A partir de la década de los 1980, motivados por la crisis económica y por la tendencia neoliberal, los gobiernos empezaron a cortar su financiamiento en las áreas sociales, lo que incluye el ámbito cultural (Neri, 2012). Siguiendo esta tendencia, un año después de la creación del MinC, en 1986, surgió la primera legislación federal de incentivo fiscal a la producción cultural. La ley fue conocida como la ley Sarney y tenía el objetivo de superar las dificultades financieras que el campo de la administración pública federal de la cultura enfrentaba, debido al presupuesto comprometido con los costos del ministerio y de sus órganos vinculados (Calabre, 2009).

No final da década de 1980, mais intensamente em meados da década de 1990, entra no rol dos debates públicos nacionais o sistema de financiamento à cultura, que encontrou na lógica de isenção fiscal os mecanismos específicos

para o redimensionamento dos recursos públicos por meio da promulgação das leis de incentivo à cultura (Melo da Cunha, 2005).

La ley Sarney tuvo una vida relativamente corta, siendo revocada en marzo de 1990. En el gobierno del presidente Collor, de postura neoliberal extrema, se planteó la propuesta de que el mercado sustituiría el gobierno en el fomento a la cultura. El neoliberalismo de Fernando Collor creía en la política cultural establecida por el gobierno anterior como una imposición del Estado para la sociedad (Ferron, 2017). Siendo así, se determinó el cierre de las principales instituciones federales del área cultural y un año después, en 1991, fue aprobada una nueva ley de incentivo a la cultural: la ley Rouanet. Esta ley sigue en vigor hasta hoy, aunque haya sufrido muchas alteraciones a lo largo del tiempo, sobre todo en los últimos años, en los cuales fue tan criticada por el gobierno Bolsonaro.

La ley Rouanet, nº.8313/1991, nació con el objetivo de fomentar la actividad cultural en el país y para eso instituyó el *Programa Nacional de Apoio à Cultura* (PRONAC), cuya finalidad es la captación y canalización de recursos para los diversos sectores culturales. La creación de este programa fue un gran avance para la búsqueda de una política cultural democrática en el momento, pues tenía entre sus objetivos:

- Contribuir para facilitar, a todos, os meios para o libre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- Promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- Apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- Proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- Preservar os bens materiais e imateriais do Patrimônio Cultural Brasileiro” (IPHAN, 1991).

Para eso, se crearon tres mecanismos. *Fundo Nacional de Cultura* (FNC), un fondo proveniente del presupuesto federal y de otros recursos públicos, que permite al MinC invertir directamente en proyectos culturales por medio de edictos, celebraciones de convenios y otros instrumentos similares. El FNC financia hasta 80% del proyecto y exige un mínimo de 20% por parte del proponente. El segundo mecanismo es el *Incentivo a Projetos Culturais*, que suele ser referenciado como “mecenazgo”. Este permite que

personas jurídicas y físicas financien proyectos culturales por medio de patrocinio, o donaciones, con el posterior descuento porcentual al valor del impuesto sobre la renta<sup>18</sup>. Por fin, el último mecanismo del PRONAC es el *Fundo de Investimento Cultural e Artístico* (FICART), un fondo de inversión autorizado a captar recursos en el mercado, a través de la supervisión de una comisión llamada *Comissão de Valores Mobiliários*. El fondo se destina al financiamiento de la producción de espectáculos, equipamientos culturales y otras actividades del interés cultural (Ley n. ° 8.1313, 1991).

Neri (2012) explica que en el caso brasileño la consolidación del sistema de financiamiento cultural apoyado en los incentivos fiscales y en los fondos presupuestarios ha significado un esfuerzo importante en diversificar las fuentes y que ha representado una nueva propuesta para suplir dificultades de financiamiento. Existe el entendimiento de que la ley Rouanet es uno de los más importantes instrumentos de fomento de la producción cultural en el país (da Costa, 2020).

Los proyectos realizados por la ley significaron casi cincuenta billones de reales en la economía en 27 años, según estudio del MinC titulado *Impactos económicos da Lei Rouanet* (MinC/FGV, 2019). Esta investigación mostró que la ley pudo retornar al país mucho más de que los valores incentivados. Los números prueban que, para cada 1 real invertido, hubo un retorno de 1,59 reales en el país. Según Dotado (2021), este es uno de los factores que prueban la relevancia de la ley Rouanet para el sector cultural.

La investigación *Sistema de informações e indicadores culturais* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), indica que los bienes culturales ocupan el cuarto lugar en el presupuesto de consumo de las familias brasileñas, independientemente de su clase social. Las actividades culturales registraron el valor de 156 billones de reales y costos de 114 billones de reales en 2003. En este mismo año, el sector fue responsable de la generación de 4,8% de los trabajos en el país (el índice era de 0,8% en 1983). Entre los años de 2002 y 2005, las inversiones en cultura, posibilitados por la ley Rouanet, marcaron un salto de 33%. Además, en 2005 los recursos aplicados en proyectos culturales sumaron 704 millones de reales, el mayor valor desde que la ley entró en vigor (IPEA, 2007).

---

<sup>18</sup> *Imposto de Renda* en Brasil: es un impuesto en el que cada contribuyente, sea persona física o jurídica, paga un determinado porcentaje de sus ingresos al gobierno

A Lei Rouanet consolidou um mercado do patrocínio no país. Se, por um lado, esse mercado apresentava falhas e grandes zonas de exclusão, concentrando-se nas grandes capitais do sudeste brasileiro, também foi capaz de profissionalizar aspectos dos processos de gestão em cultura e aproximar os universos da produção cultural e do marketing empresarial no Brasil” (da Costa, 2020).

#### 4.3.2. Leyes de incentivo a la cultura: instrumentos de protección del patrimonio cultural

Los incentivos fiscales a la cultura pueden ser considerados uno de los instrumentos posibles para ser utilizados por el Estado con el fin de preservar los patrimonios culturales. Para Neri (2012) el incentivo fiscal es, en determinados casos, una de las estrategias adecuadas para el financiamiento de las actividades de preservación por parte del Estado.

Induzir a preservação do patrimônio cultural por meio de incentivos fiscais, tras obrigações para o Estado, enquanto responsável pela definição de políticas públicas na área de cultura, como também faz com que a sociedade atue de forma mais ativa na defesa dos seus bens culturais, na medida em que os seus membros receberão benefícios fiscais por apoiarem ações de preservação cultural, como também poderão propor e desenvolver projetos na área cultural com os recursos advindos dos incentivos fiscais (Neri, 2012, p. 2).

La ley Rouanet beneficia diversos segmentos artísticos y culturales, entre ellos la preservación del patrimonio cultural, histórico, arquitectónico, arqueológico, bibliotecas, museos y demás acervos, a través de tres mecanismos de apoyo. Bem (2017) declara que en el ámbito federal, la ley Rouanet se consolidó como uno de los principales mecanismos de financiamiento de los proyectos de preservación del patrimonio cultural brasileño.

Veamos como la preservación del patrimonio cultural se encuentra presente en los instrumentos de fomento de la ley Rouanet. En el art. 4º, se expresa que se implementa el FNC con el objetivo de captar y destinar recursos para proyectos culturales compatibles con las finalidades del PRONAC. El párrafo IV del mismo artículo define también el objetivo específico de contribuir para la preservación y la protección del patrimonio cultural e histórico. Así, está la responsabilidad de que el fondo apruebe proyectos que se

utilizaran de sus recursos para fomentar la preservación del patrimonio cultural (Ley n ° 8.313, 1991).

Con relación al instrumento de incentivo fiscal llamado *Incentivo a Projetos Culturais*, se puede mencionar el art. 18 de la ley, que elige las áreas prioritarias que deberían recibir un incentivo extra para su fomento. En septiembre de 2001 la redacción del art. 18 fue modificada y pasó a incluir la preservación del patrimonio cultural e inmaterial. Bem (2017) explica que la inclusión de este campo fue posible dada la previsión expresa de protección al patrimonio inmaterial en la Constitución Federal de 1988.

Con relación a la obtención de recursos a través de la ley Rouanet para proyectos de restauro de un patrimonio cultural edificado, es requisito que el edificio a ser contemplado con tales recursos haya sido *tombado* o posea alguna forma de protección análoga. Otro requisito es que el edificio, revestido de valores representativos para la sociedad, se encuentre accesible a la visitación pública (Bem, 2017).

El valor invertido por esos instrumentos en proyectos de preservación del patrimonio cultural tuvo un aumento de 376,32% de 1999 a 2013 (Bem, 2017) lo que prueba la potencia de la década de los 2000 con relación al uso de las leyes de incentivo a favor de la preservación de los patrimonios culturales. Las tablas 1 y 2, retiradas del artículo de Bem (2017), prueban los valores comparados.

**Tabla 1: Captación de recursos por año y área cultural**

RESUMO	1999	2000	2001
Artes Cênicas	R\$ 29.893.132,90	R\$ 59.748.238,54	R\$ 82.478.717,99
Artes Integradas	R\$ 35.272.800,06	R\$ 40.907.239,99	R\$ 45.743.338,38
Artes Visuais	R\$ 17.966.831,27	R\$ 35.358.719,61	R\$ 27.244.338,38
Audiovisual	R\$ 19.563.582,48	R\$ 22.730.363,16	R\$ 45.095.852,93
Humanidades	R\$ 27.148.194,03	R\$ 33.263.283,23	R\$ 40.827.660,14
Música	R\$ 42.242.719,85	R\$ 58.824.732,77	R\$ 76.907.295,36
Patrimônio Cultural	R\$ 39.283.248,62	R\$ 39.181.265,48	R\$ 49.803.440,33
<b>Total Geral</b>	<b>R\$ 211.370.509,23</b>	<b>R\$ 290.013.845,79</b>	<b>R\$ 368.101.066,03</b>

Fonte: FDB: SalicNet/2014a.



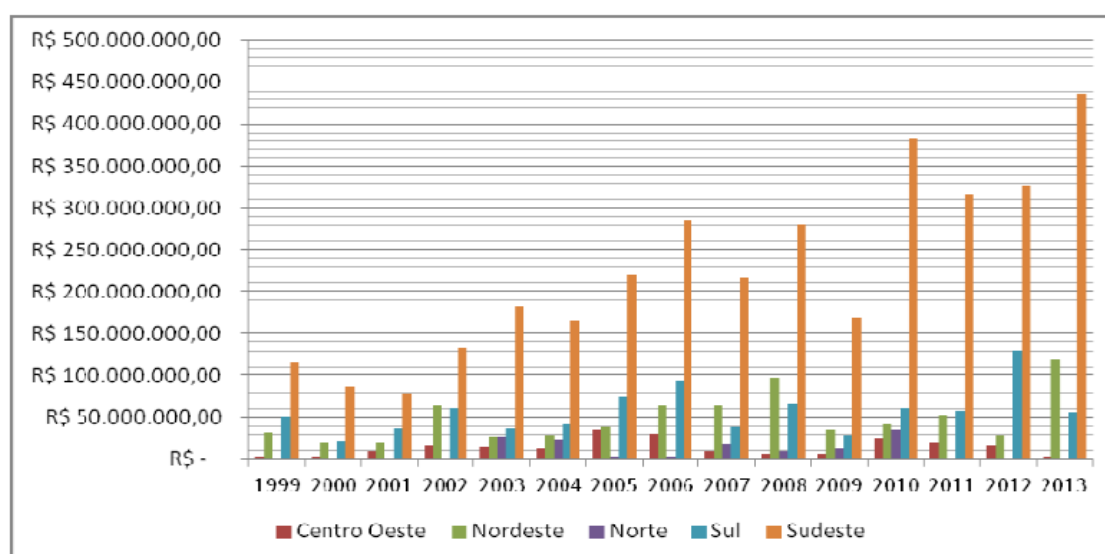
**Tabla 2: Captación de recursos por año y área cultural**

RESUMO	2013
Artes Cênicas	R\$ 410.197.908,48
Artes Integradas	R\$ 13.471.703,90
Artes Visuais	R\$ 184.018.055,93
Audiovisual	R\$ 92.789.111,21
Humanidades	R\$ 100.148.958,73
Música	R\$ 273.429.903,23
Patrimônio Cultural	R\$ 187.113.096,98
<b>Total Geral</b>	<b>R\$ 1.261.168.738,46</b>

Fonte: FDB: SalicNet/2014b.

Sin embargo, considerando una de las mayores debilidades de los incentivos fiscales - la discrepancia regional entre inversiones – es pertinente observar, con relación al crecimiento de inversiones mencionado anteriormente, cómo estas se distribuyeron por el país. La tabla 3, abajo, también retirada del artículo de Bem (2017), demuestra la captación de recursos referentes al área de patrimonio cultural, en nivel nacional y por región, entre los años de 1999 y 2013.

**Tabla 3: Captación de recursos en el área de patrimonio cultural por región**



Fonte: Aatoria da pesquisadora, 2014.  
FDB: SalicNet, 2014b.

Como vemos, en 1999 la región norte tiene la menor participación (0,22% del total captado), seguida de la región centro-oeste (1,76%). Posteriormente vienen las regiones nordeste (15,76%), sur (24,61%) y sudeste (57,63%). No obstante, es posible observar algún cambio en 2013. En este año, la menor participación es, también, de la región norte (0,28%), seguida de la región centro-oeste (0,52%). El cambio viene en seguida: la región

sur viene en tercer lugar (9,21%), seguida del nordeste (19,47%) y del sudeste (70,51%). Se nota que el nordeste ha superado el sur, diferentemente de lo que ocurre en 1999.

Este análisis demuestra que el campo de los patrimonios culturales no escapa a la tendencia de concentración de inversiones en el Sudeste, sin embargo, también muestra que es posible realizar un esfuerzo para alcanzar un cambio en este sentido, como lo que se observa en el año 2013.

#### 4.3.3. Los cambios y sus impactos

En diciembre de 2021, la ley Rouanet cumplió treinta años. Tras muchas críticas e intentos de alteraciones a lo largo de este período, actualmente se encuentra en un momento delicado, debido a la extinción del MinC y de varias otras estructuras institucionales. Donato (2021) explica este contexto en que hubo una reducción de los valores de captación de recursos, además del atraso en los análisis de proyectos. Según la autora, ocurrieron cambios significativos. El más criticado fue la reducción de 60 millones de reales para 1 millón de reales en el valor máximo de captación de recursos para proyectos culturales.

Al anunciar la intención de reducir el límite de captación de recursos de la ley, Bolsonaro afirmó: “Essa desgraça dessa Lei Rouanet começou muito bem intencionada, depois virou aquela festa que todo mundo sabe” (EXAME, 2019). Se entiende que el gobierno Bolsonaro se ocupó de difundir informaciones deturpadas sobre la ley Rouanet y con eso se inició una tendencia de que los inversores que utilizaban el beneficio fiscal para patrocinar proyectos como forma de visibilidad y de estrategia de marketing cultural<sup>19</sup>, iniciaron un proceso de disminución de sus inversiones (da Costa, 2020). Es decir, el patrocinio a la cultura pasó a ya no ser estratégico, porque asociar sus marcas al gobierno y a la ley Rouanet, pasó a ser mal visto. De esta forma, el gobierno y su meta de desmoralizar el área cultural, tratándolo como un sector de pequeña importancia y usurpador de recursos públicos, posibilitó el principio de un desmantelamiento de las inversiones por medio de empresas patrocinadoras.

---

<sup>19</sup> *Marketing* cultural se define como el uso de la cultura como base e instrumento para transmitir determinado mensaje a un público específico, sin que la cultura sea la actividad-fin de la empresa (Reis, 2007)

As *Fake News* sobre a lei federal desmoralizaram a produção cultural no Brasil e a lógica do incentivo fiscal que estaba institucionalizada no país, visto que as empresas patrocinadoras já tinham consolidado esse mecanismo e investimento como prática social e comunicacional, sendo assim, uma vez que os intereses na cultura perdura, forçadamente, algunas empresas estão redireccionando seus recursos, a exemplo da Petrobrás que foi uma das maiores incentivadoras da área no país e anunciou recentemente o fim de investimentos continuados à projetos culturais (da Costa, 2020, p. 11).

Vigário y Daher (2020) explican que eso se tornó cada vez más evidente en los últimos años. Sobre todo, a partir de la campaña presidencial de 2018, cuando empezaron a circular inúmeras *fake news* acusando artistas de izquierda de usar la ley en beneficio propio, apoyados por las administraciones de Lula y Dilma. Los últimos años fueron marcados por la presencia de una crítica tan fuerte a la ley Rouanet, por parte de grupos de derecha y apoyadores del gobierno Bolsonaro, que esta pasó a ser etiquetada como un instrumento de la izquierda marxista. Esta crítica no tiene en cuenta que antes de llegar a las gestiones de los gobiernos dichos “de izquierda”, de Lula y de Dilma, la ley Rouanet surgió en un gobierno autodeterminado neoliberal y atravesó administraciones muy diferentes. En este sentido, los autores afirman que “A Lei Rouanet, até (ou principalmente) por ser uma previsão legal, debería ser uma política de estado, com constancia, independentemente de quem estivesse à frente do governo” (Vigario y Daher, p. 131). Además, las críticas a la ley omiten su papel evolutivo en dirección a posibilidades más amplias y democráticas de financiamiento cultural por parte del Estado y de la sociedad civil, en un espacio que, más allá de la tarea de viabilizar el financiamiento de la cultura, posibilita la relación y el dialogo entre la sociedad con el propio Estado.

Otra gran crítica es cómo el gobierno actual utiliza la ley Rouanet para elegir de forma ideológica cuales son las actividades o manifestaciones que “merecen” o no clasificarse como “culturales” y de recibir las inversiones públicas para que se lleven a cabo. Freitas, Targino y Granato (2021) explican que eso se evidencia en la forma polémica como la ley Rouanet ha sido y es retratada por el gobierno actual. Queda clara la intención de censurar todo tipo de producción que contemple temas identificados como “de interés de la izquierda”, que son, normalmente, los temas que van en contra de los valores relacionados a la moralidad defendida por los grupos más conservadores. En otras palabras, el gobierno usa esta herramienta institucional de forma a censurar obras y

proyectos que tratan sobre la igualdad de género, libertad sexual y tolerancia religiosa, por ejemplo.

Ao observar ese panorama, pode-se acreditar que o objetivo principal daqueles que direcionam críticas tão ferozes à Lei Rouanet é fazer com que esta deixe de existir. No entanto, acontecimentos recentes relevam que, na verdade, o que está em jogo não é a existencia ou não dessa lei, mas sim quais projetos e instituições ela deve financiar. Prova disso é que a Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados aprovou uma proposta na qual se reconhece a música religiosa e eventos a ela relacionados como manifestação cultural passível de recebimento de recursos através dos mecanismos de fomento previstos na Lei Rouanet (Freitas, Targiono y Granato, 2021, p. 228).

## 5. Casos Concretos

### 5.1. La *Cinemateca Brasileira*

La *Cinemateca* es un caso concreto que sirve para ilustrar la estrategia del gobierno actual de desmantelamiento de las instituciones y políticas culturales. Este caso evidencia la postura del Estado con relación a la gestión de los patrimonios culturales del país. Para entender por qué, hagamos una breve recapitulación sobre la trayectoria de la *Cinemateca*, así como de su papel en el ámbito patrimonial.

Como recuerda la historiadora Célia Camargo (2003), la concepción original de la *Cinemateca* se dio en inicios de la década de los años 1940, momento en que algunos estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo crearon un cineclub. Este fue rápidamente cerrado por la policía del *Estado Novo*, sin embargo, inspirándose en instituciones europeas de archivos de películas, una segunda versión del cineclub se creó algunos años después. En 1949, este mismo logró tornarse la Filmoteca del Museo de Arte Moderno (MAM) de São Paulo.

En 1956 la institución, que pasó a designarse *Cinemateca Brasileira*, se desligó del MAM para buscar autonomía institucional y construir un centro de referencia, preservación y restauración de imágenes grabadas en Brasil. A pesar de haber iniciado sus actividades con un trágico incendio que destruyó gran parte de su acervo, pocos años después, en 1981, se convirtió en una fundación, con personalidad jurídica que le permitió establecer convenios con el poder público del estado de São Paulo. Eso posibilitó que en las décadas

que siguieron, la *Cinemateca* se responsabilizara por la preservación y por la restauración del principal acervo de imágenes cinematográficas existentes en el país (Camargo, 2003).

En 1984 ya era claro el reconocimiento nacional e internacional que se daba a la institución. Con eso, manteniendo su autonomía administrativa y actuando sobre orientación de su propio consejo, fue incorporada al Gobierno federal. Dada la promulgación de la Constitución Federal de 1988 y la consolidación de un contexto de nuevas concepciones sobre la acción patrimonial por parte del gobierno federal, la *Cinemateca* formó parte de un movimiento de formulación y práctica de políticas culturales que pretendían introducir las nociones de memoria nacional y de diversidad cultural a la acción patrimonial. Ya ligada al MinC, la *Cinemateca* se convirtió en una institución importante en el campo patrimonial. Pasó a asociarse al IPHAN, alcanzando la categoría de otras entidades importantes para la preservación y la promoción de la identidad cultural nacional, como la Biblioteca Nacional, responsable de la producción intelectual producida y publicada en el territorio nacional (Camargo, 2003).

Camargo (2003) explica el funcionamiento de la *Cinemateca*: esta se organiza a partir de seis áreas de trabajo, que se dividen entre: catalogación, conservación, acervo, restauración, documentación y difusión. La catalogación es el trabajo de coleta y análisis de datos que son organizados y están disponibles para auxiliar las actividades de archivo. La conservación se refiere a trabajos que crean las condiciones adecuadas para la protección de la condición física de los materiales grabados, así como el control de su manipulación y almacenamiento. Se realiza una evaluación del estado de conservación de los rollos de películas y se considera la necesidad de intervenciones o restauraciones. Luego, los trabajos relacionados al acervo se definen por las metas y estrategias de acción dadas las informaciones reunidas por las áreas de catalogación y de preservación, con el objetivo de sugerir prioridades para el programa de restauración.

A su vez, los trabajos de restauración se refieren a cualquier tipo de intervención al acervo, como una simple transferencia de un soporte deteriorado para un nuevo, o una duplicación de los rollos de películas más dañadas. Todo eso se realiza en el *Laboratorio de Restauração* de la *Cinemateca*, que fue instalado en la segunda mitad de la década de 1970. Ya la documentación es el área responsable de la clasificación e indexación del acervo. El *Centro de Documentação e Invertigação – Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes*, creada en 2002, abriga aproximadamente mil volúmenes con la temática del cine brasileño, además de algunas colecciones menores de obras de filosofía, psicología,

historia y literatura. También se guardan colecciones completas de revistas sobre el cine, guiones del cine nacional y fotografías y *slides* originales, que son responsabilidad del *Laboratorio Fotográfico*. Por fin, los trabajos de difusión se refieren a las ediciones de publicaciones, la programación de la *Sala Cinemateca* con exhibiciones de películas, la organización de debates y la participación en festivales y muestras, entre otros.

La *Cinemateca Brasileira* se ubica en el antiguo matadero municipal, en la región sur de la ciudad de São Paulo. Sus edificios históricos fueron construidos en 1887, y poseen en título del *tombamento* por el Condephaat (*Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo*), configurándose como una edificación que debe ser protegida. En este sentido, la institución tiene doble carácter patrimonial. Además de habitar un edificio histórico, considerado patrimonio arquitectónico de la ciudad de São Paulo, resguarda uno de los mayores acervos audiovisuales de América Latina (Morettin, 2021), que si considerado a partir de una perspectiva museológica o archivística, constituye patrimonio material que debe ser protegido y preservado.

La *Cinemateca Brasileira* es la principal responsable de la preservación del patrimonio del cine brasileño. Así, es la institución federal responsable de la documentación, preservación y difusión de la memoria audiovisual nacional. Su acervo incluye aproximadamente 250 mil rollos de películas y más de 1 millón de documentos como guiones, carteles y libros referentes a las más diversas obras. Según Morettin (2021), tanto en Brasil como en el exterior, muchos documentales e investigaciones producidas con material archivístico solo pudieron existir por la existencia del amplio acervo de la *Cinemateca Brasileira*.

Considerando todo su historial, es posible decir que la institución es una prueba de la resiliencia del patrimonio audiovisual de Brasil. Dado el contexto actual y debido a las estrategias de política de gestión de los patrimonios culturales de hoy, es posible especular que la institución ha pasado, en los últimos años, por su peor momento.

O quadro crítico da *Cinemateca*, instaurado em 2000, é exemplo, infelizmente, do *modus operandi* característico do governo Bolsonaro em relação aos valores culturais, que se pauta pelo esgotamento, destruição e asfixia de cada uma das instituições que estão sob sua alçada” (Morettin, 2020, p. 555).

También, en entrevista para un reportaje hecho por la Universidad Estadual de São Paulo (UNESP), Leandro Pardi Guerra, ex coordinador de difusión y programación de la *Cinemateca* declaró:

A atual situação é um reflexo da falta de interesse do poder público em promover os meios adequados para gerir a Cinemateca. O orçamento institucional só vem decrescendo. (...) Sem continuidade de políticas públicas, a gente não consegue estabelecer parâmetro para as instituições de memória. Há uma falta de tato para lidar com a política cultural no país. Isso obviamente se reflete na Cinemateca, que é um microcosmo da sociedade brasileira atual (Guerra, 2021).

Gracias a los recursos invertidos por el MinC, de 2008 a 2013, la institución dio un gran salto en sus actividades de preservación y difusión del acervo, así como en su estructura. Sin embargo, como recuerda Morettin (2021) existe la necesidad de abrir un breve paréntesis para explicar que la *Cinemateca* pasaba por una crisis política y administrativa desde 2013. Guerra (2021), reconoce lo mismo y agrega que a partir de 2019, esta crisis y los problemas cambiaron de nivel. Aun así, es necesario entender el escenario de crisis a partir de 2013.

Este año, se denunciaron algunas irregularidades en la prestación de cuentas de la *Associação Amiga da Cinemateca* (SAC), que gestionaba la institución. Así, la Ministra de cultura de la época, Marta Suplicy, instauró una auditoría para evaluar la administración de la *Cinemateca* y decidió exonerar a su director, que llevaba ocho años en el cargo, y romper el aporte de recursos a la SAC. Sin embargo, la exoneración fue hecha sin diálogo con el *Conselho Consultivo da Cinemateca* y sin las medidas adecuadas para la substitución del cargo ni un plan de transición. Además, en las auditorías realizadas, no fueron encontradas las supuestas irregularidades. Como consecuencia, al final del año la mayoría de los funcionarios interrumpieron sus trabajos debido a la demisión de técnicos contratados por la SAC. De 124 funcionarios, solamente quedaron los 22 que estaban directamente vinculados al MinC (Guerra, 2021). Además, el mandato del consejo de la institución, que siempre tuvo un papel estratégico en sus decisiones, termina también en 2013 sin ser renovado, lo que debilitó la institución (Morettin, 2021).

Debido a esta situación de abandono, en que la gestión del patrimonio ya no se caracteriza por el mismo nivel de cuidado y protección, ocurre en 2016 un incendio que significa la pérdida de más de mil rollos de películas en nitrato de celulosa. El Gobierno federal, ya

durante la gestión de Michel Temer, fue presionado para decidir qué entidad pasaría a gestionar la *Cinemateca* (Morettin,2021). Así, este mismo año el MinC firmó con la Acerp (*Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto*) para la ejecución de un proyecto de preservación y acceso de acervos audiovisuales de la *Cinemateca*, como prestadora de servicios. Este contrato solo se formalizó en 2018, cuando la Acerp pasó a asumir la administración de la institución (Guerra, 2021).

Morettin (2021) explica que, de cierta forma, la gestión de la Acerp demostró un alineamiento con la ideología defendida por el gobierno federal, ya comandado por Jair Bolsonaro en 2019. No era inusual la presencia de militares y políticos de orientación ultraconservadora circulando por la institución, con proyectos de realizar una muestra de películas sobre el ejército o sobre la dictadura. Sin embargo, en diciembre de 2019 se acabó el período de vigencia del contrato de la Acerp, que esperaba conseguir renovarlo para seguir gestionando la *Cinemateca*. En su momento, este no fue renovado y el gobierno federal exigió que la Acerp entregara las llaves de los edificios de la *Cinemateca* y se alejara de las actividades ligadas a la institución. Lo que se considera más grave fue la presencia, ampliamente reportada por los medios de comunicación de coches de la policía federal y de sus agentes armados con ametralladoras para garantizar que la acción fuera concluida. Sobre eso, observa Morettin (2021, p. 556): “pela primeira vez em sua história, a ameaça de uso da violência pairou no espaço o qual é dedicado à preservação, restauração e difusão da nossa memória audiovisual”.

A partir de eso se interrumpieron los subsidios de recursos del gobierno federal. El MinC ya no existía y la Secretaría Especial de Cultura interrumpió oficialmente en 2020 el aporte de recursos económicos para la *Cinemateca Brasileira* y esta sufrió atrasos de pagos de gastos como agua, luz, salario de los funcionarios, por la falta de vigilancia y por el riesgo de incendios (Guerra, 2021). En este contexto, la institución pasó casi un año “en coma”. Casi todos sus trabajadores fueron destituidos, pero ninguno de ellos recibió el salario atrasado, observa (Morettin, 2021).

En junio de 2020 empezaron a surgir manifestaciones en defensa de la *Cinemateca*. Existía una preocupación extrema de los exfuncionarios y de la sociedad sobre los peligros que el abandono de la institución significaba. En abril sus extrabajadores publicaron un manifiesto en alerta para el peligro que el acervo corría sin el debido acompañamiento técnico. La posibilidad de un incendio era inminente, entre otros perjuicios que la falta de acompañamiento técnico causaba. En un contexto de presión de



la sociedad civil, se organizó una campaña en defensa de la *Cinemateca*, llamada *Cinemateca Viva*, que invitaba a la firma de un manifiesto en contra de la gestión del gobierno federal. Además, en junio de 2020 fue instaurada una demanda judicial, por parte del Ministerio Público Federal (MPF), contra el gobierno federal por el abandono de la *Cinemateca*. Dada la presión, el gobierno federal y la Secretaría Especial de Cultura, ya a cargo de Mário Frías, se comprometió a solucionar el problema de la institución y actuar en cuarenta y cinco días (Guerra, 2021).

El MPF solicitaba que el gobierno firmara un contrato de urgencia con una nueva organización social. No obstante, el plazo pasó y nada se realizó. El mes siguiente, el juzgado determinó sesenta días más para que alguna medida fuera tomada. El tema llegó a tener repercusión internacional, cuando el cineasta Kleber Mendonça Filho denunció las condiciones de la *Cinemateca* para la prensa internacional en el Festival de Cannes, alertando la comunidad internacional sobre la gravedad del problema. Sin embargo, como lo recuerda Guerra (2021), a pesar de las diversas alertas, el gobierno siguió actuando de forma negligente, lo que llevó al tan avisado incendio.

El día 29 de julio de 2021 un incendio atingió las dependencias de uno de los edificios de la *Cinemateca*. Morettin (2021) declara que el fuego no solo destruyó un gran espacio físico del edificio *tombado*, sino que también significó una pérdida irreparable de innumerables obras y documentos del cine brasileño.

Quatro toneladas de documentação relativa às políticas públicas para o setor cinematográfico no Brasil desapareceram para sempre, assim como equipamentos, (...) e filmes, em quantidade incerta. Também foram consumidos pelo incêndio parte do acervo textual do cineasta Glauber Rocha<sup>20</sup> (Morettin, 2021, p. 559).

El manifiesto de los trabajadores de la *Cinemateca Brasileira* sobre el incendio fue divulgado por diversos medios periódicos, como el *Jornalistas Livres* (2021). Este empieza caracterizando el acontecimiento como un “crimen anunciado”. Además, explica cuáles fueron los materiales perdidos o afectados en el incendio. Algunos de estos son: del acervo documental, se fue gran parte de los archivos de órganos extintos del campo

---

<sup>20</sup> Glauber Rocha (1939 – 1981) fue un cineasta, actor y escritor brasileño muy reconocido. En 2006, por decreto federal del gobierno Lula, el archivo privado de Glauber Rocha se hizo de interés público y social por poseer documentos relevantes para el estudio y la investigación sobre las expresiones artísticas nacionales, así como sobre la elaboración de lenguaje innovador para el cine nacional.

audiovisual, además de parte del acervo de documentos de origen del archivo privado de Glauber Rocha. Con relación al acervo audiovisual, se perdieron parte del acervo de la distribuidora *Pandora Filmes*, que consistía en copias de películas brasileñas y extranjeras en 35mm, además de originales y copias de documentales únicos, *trailers*, publicidades, películas de ficción y domésticas. También se perdieron parte del acervo de la *Escola de Comunicações e Artes* de la Universidad de São Paulo. Por fin, se perdió, también, gran parte del acervo de equipamientos y mobiliarios de cine, fotografía y procesamiento laboral, que además de su valor museológico, muchos eran fundamentales para los trabajos de exhibición o duplicación realizados por la institución. Muchos de estos materiales ya están obsoletos y no tienen reposición en el mercado.

Como declaración, tras el incendio, que fue divulgado en todo el país, el secretario especial de cultura del gobierno, Mário Frias, no se responsabilizó por la negligencia del órgano con relación a la *Cinemateca*. En pronunciamiento oficial del gobierno, la Secretaría de Cultura “lamentó profundamente” el acontecimiento y afirmó que el sistema de climatización del espacio pasó por mantenimiento en el mes anterior como parte del esfuerzo del gobierno federal para mantener el acervo de la institución (BOEHM, 2021). Después, Frias culpó al gobierno del PT por el acontecimiento en una publicación por Twitter, diciendo que el incendio fue causado por las “heranças malditas do governo apocalíptico do petismo” (Frias, 2021). Irónica y muy tardíamente, al día siguiente del incendio, debido a la presión social, el gobierno federal decide empezar el procedimiento de decisión para realizar un convenio con una organización social con ánimos de gestionar la institución (Guerra, 2021). Casi después de dos años de abandono en noviembre de 2021, la institución retomó parcialmente sus actividades. Según informaciones de la *Sociedade Amigos da Cinemateca* (2022), esta ha firmado un contrato de donación con la *Secretaria do Audiovisual do Ministério do Turismo* para retomar con urgencia las actividades de la institución. Así, algunos de los profesionales del área técnico que habían sido destituidos en 2020 recuperaron sus cargos. Después de esto es necesario realizar una minuciosa evaluación de los daños que sufrieron el acervo, los equipamientos y la infraestructura (Sociedad Amigos de la Cinemateca, 2022). El camino para el reinicio de todas las actividades de la institución será largo; es evidente la responsabilidad que tiene el gobierno con respecto a lo sucedido y lo que sucederá. Como afirma Bochner (2018), el fuego que consume la Amazonia, el Pantanal, el Museo Nacional y la memoria audiovisual brasileña nos enseña que no se trata de coincidencias, o de hechos aislados,

sino de un ataque, un proyecto articulado de destrucción llevado a cabo por las autoridades que gobiernan el país.

## 5.2. El Ritual Yaokwa del pueblo indígena Enawenw Nawe

El patrimonio cultural inmaterial se puede definir como las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, grupos y en algunos casos individuos reconocen como parte integrante de su entorno, de su interacción con la naturaleza y su historia (UNESCO, 2003). Considerando lo que expresa la antropóloga Barbara Kirshenblatt-Glimblett (2004, p. 63), a diferencia de los patrimonios materiales, que son protegidos en museos, los patrimonios inmateriales se constituyen de manifestaciones culturales que son “inextricablemente vinculadas a las personas” y se expresan a través de conocimientos, técnicas y representaciones.

Según Richard Kurin (2004), la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO (2003), significó un avance hacia el objetivo de lograr que las tradiciones culturales locales de todo el mundo sobrevivan frente a la globalización. El antropólogo explica que no cualquier actividad humana es considerada como patrimonio cultural inmaterial por la Convención. Se considerarán aquellos conjuntos de acciones denominados como tradicionales, portadores de sentidos que se comparten dentro de una comunidad, y que crean un símbolo identitario que se transmite socialmente en cada generación.

La Convención define que no son los practicantes de las tradiciones los principales responsables de conservarlas, sino los Estados, que deben, a través de una entidad nacional específica, encargarse de trazar planes para salvaguardar los patrimonios culturales inmateriales (Kurin, 2004). En Brasil, el instituto responsable, el IPHAN, instituyó el *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial* apenas en 2000. El decreto n° 3.551/2000 definió que un bien cultural inmaterial puede ser inscrito en uno de los cuatro libros existentes: de los saberes, de las celebraciones, de las formas, de las expresiones o de los lugares (IPHAN, 2000). Así, se nota que la política cultural federal destinada al patrimonio inmaterial es algo reciente y en construcción.

El *Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena* (Iepé) ha realizado una investigación, con la organización de Dominique Tilkin Gallois, que se ha transformado en el libro *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos indígenas*. Vamos a utilizar esta

investigación como base para tratar sobre los desafíos de la implementación de políticas de conservación de las prácticas indígenas que poseen el título de patrimonio inmaterial en Brasil. Y luego introduciremos el caso del Ritual *Yaoka* del pueblo indígena *Enawene Nawe*.

Como explica Tilkin Gallois & Iepé (2006), el primer desafío cuando se trata del tema es la estrategia a ser tomada con relación a la conservación del patrimonio. Los procedimientos y estrategias de conservación, habitualmente utilizados para los patrimonios materiales no son adecuados para el caso de los patrimonios inmateriales. La práctica del *tombamento*, por ejemplo, no se aplica a las prácticas y manifestaciones culturales reconocidas como patrimonios inmateriales. Eso se justifica porque el valor de un patrimonio inmaterial considera su capacidad de transformación a lo largo del tiempo. Así, la herramienta, o la estrategia que se usa para los fines de preservación del patrimonio inmaterial es la “salvaguardia”. De acuerdo con las definiciones de la UNESCO (2003), salvaguardar no significa fijar o fosilizar un patrimonio, sino posibilitar la transferencia de conocimiento, técnicas y significados. Sobre eso, Kurin (2004, p. 78) explica que ninguna intervención cultural puede garantizar la viabilidad de un patrimonio cultural inmaterial, una vez que la cultura y sus expresiones mutan y evolucionan naturalmente. “El verdadero objetivo de la Convención es ayudar a las prácticas culturales tradicionales y a sus practicantes para que tengan la *oportunidad* de sobrevivir e incluso florecer, pero no garantizar ese resultado”.

La Convención obliga a los países a confeccionar inventarios de su patrimonio cultural inmaterial y a colaborar con comunidades locales, grupos y practicantes individuales en la búsqueda de maneras apropiadas de “salvaguardar” esas tradiciones. La Convención exige que los países y las comunidades desarrollen planes de acción para salvaguardar la cultura. La salvaguardia de esas tradiciones comporta su estudio y documentación, educación y transmisión, protección legal adecuada y formas de reconocimiento y apoyo público. Esos planes de acción se formularán con participación de expertos, y es de suponer que para ser acertados tendrán que basarse en la investigación, la aportación de datos por las comunidades y la comparación con otras intervenciones del tipo. Según la convención, la salvaguardia habrá que hacerse con el permiso de las comunidades y los practicantes pertinentes, su cooperación y su participación sustantiva en la adopción de decisiones (Kurin, 2004, p. 74).

Asimismo, reiteran Tilkin Gallois & Iepé (2006), que la “salvaguardia” tiene el objetivo de garantizar la durabilidad del patrimonio inmaterial respetando sus transformaciones naturales y que para eso, la estrategia que la UNESCO recomienda, sobre todo en el caso de patrimonios provenientes de prácticas indígenas, es la consolidación de trabajos en colaboración con ONGs y con organizaciones representativas de los pueblos indígenas, en el sentido de identificar, documentar, investigar y transmitir a través del ensino formal e informal, las prácticas consideradas como patrimonio.

Considerando que la “salvaguardia” es la estrategia más recomendada y utilizada para la conservación de los patrimonios inmateriales, veamos algunos de sus desafíos para el caso de las prácticas de culturas indígenas. Un gran desafío del proceso de salvaguardia en estos casos es la noción, tal vez, equivocada de que los indígenas comparten una concepción de “patrimonio cultural” que debe ser preservado, tal como fue consituido por la sociedad occidental (Amaral, 2017). En este mismo sentido, Manuela Carneiro da Cunha (2009) destaca que algunas veces, lo que consideramos sobre determinada práctica o manifestación cultural de un grupo indígena no corresponde a los sentidos que el propio grupo atribuye a ella.

Teniendo eso en cuenta, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO (2003) indica que sólo se debe salvar el patrimonio cultural inmaterial que las comunidades reconozcan como propios y que les permita la creación de una identidad. Por eso se hace tan importante la participación de las comunidades en la estrategia de preservacion de los patrimonios inmateriales. A pesar de ser una de las dificultades del proceso de salvaguardia, es esencial para su efectividad. Como explican Tilkin Gallois & Iepé (2006), la participación de la comunidad en la protección y promoción de tradiciones culturales constituye, actualmente, el eje central del concepto de salvaguardia y tal participación no debe limitarse simplemente a mirar el proceso de valoración, sino involucrarse en los procedimientos de la salvaguardia, como el registro, por ejemplo. Santamarina (2021, p. 64) explica que la Convención de 2003 dio clara importancia a las comunidades, dotándoles de un peso notable. Así, “(y)a no se trataba tan solo otorgarles un papel dinámico en las activaciones, había que incluirlas también en la gestión patrimonial, un campo reservado hasta el momento a técnicos, burócratas y expertos”.

Además de los desafíos destacados anteriormente, es importante destacar que la Convención de 2003 no establece ninguna estrategia fija definida para la realización de los trabajos de salvaguardia, además de recomendaciones. Así, dada la heterogeneidad de las acciones realizadas en distintos lugares, puede haber grandes diferencias entre las estrategias y las capacidades de los distintos países a la hora de formular sus planes de acción (Kurin, 2004). Debido a este contexto, el autor explica que es muy posible que los planes de acción nacionales sean influidos por la existencia de intereses o desintereses por valorizar tradiciones y comunidades específicas. Eso puede tener consecuencias negativas. En el caso de las tradiciones indígenas en particular, hay que considerar que “(a)s dificuldades remetem, sobretudo, às condições disponibilizadas para a proteção do patrimônio imaterial indígena, que flutuam de acordo com os contextos políticos e econômicos” (Tilkin Gallois & Iepé, 2006, p. 72).

En el caso de Brasil, se nota que el contexto político actual causa un agravamiento de las dificultades con relación a la gestión y la protección de los patrimonios inmateriales de origen indígena. Siendo así, nos preguntamos: ¿Cómo se logra dar la importancia debida e incluir a las comunidades indígenas en la salvaguardia de sus tradiciones si el gobierno actual defiende abiertamente su desprecio por las vidas y las manifestaciones culturales indígenas? Desde su campaña electoral, el presidente Jair Bolsonaro prometía no demarcar<sup>21</sup> ni uno solo centímetro cuadrado de tierra para los indígenas (Resende, 2018). No era mentira, todos los procesos de demarcación se encuentran paralizadas por orden directa del presidente (Meira, 2021). La tabla abajo, retirada del libro *Brasil: cinco anos de golpe e destruição*, de Sandra Brandão (2021), demuestra la situación mencionada:

---

<sup>21</sup> La “demarcación de tierras indígenas” se refiere a la garantía de los derechos territoriales de los indígenas, estableciendo los límites de sus tierras, con el objetivo de garantizar su identidad. Esta es prevista por ley, asegurada por la Constitución Federal de 1988 y por el Estatuto del indígena

**Tabla 4: Tierras indígenas declaradas y demarcadas por período presidencial**

Presidente (período)	TIs Declaradas		TIs homologadas	
	Nº	Extensão (ha)	Nº	Extensão (ha)
Sarney/Itamar/Collor (abr 1985 a dez 1994)	136	42.822.144	195	46.208.142
Fernando H. Cardoso (jan 1995/dez 2002)	118	35.955.850	145	41.226.902
Luiz Inácio Lula da Silva (jan 2003/dez 2010)	81	13.291.661	87	18.785.766
Dilma Rousseff (jan 2011 a mai 2016)	26	2.028.672	21	3.268.955
Michel Temer (mai 2016 a abr 2018)	3	3.397.569	1	19.216
Jair Bolsonaro (jan 2019 - presente)	0	0	0	0

Fonte: Instituto Socioambiental – ISA.

Además, la “repetição continuada da retórica belicista e agresiva do próprio presidente, tornou-se uma especie de “senha” para ações de grupos que se sentem à vontade para agir fora da lei nos territórios” (Meira, 2021, p. 179). En 2020 un grupo de indígenas escribió un manifiesto declarando:

“está em curso um projeto político do governo brasileiro de genocidio, etnocidio e ecocidio (...). As ameaças e falas de ódio do atual governo estão promovendo a violencia contra povos indígenas, o assassinato de nossas lideranças e a invasão das nossas terras (Fellet, 2020).

Meira (2021) afirma que el gobierno de Bolsonaro se ha tornado una enorme pesadilla para las comunidades indígenas en Brasil, tomando direcciones contrarias a lo que dispone la Constitución Federal de 1988. Esta rompió con la perspectiva integracionista adoptada por el Estado brasileño hasta entonces y reconoció la organización social, las costumbres, las lenguas, las creencias y las tradiciones indígenas. Tilkin Gallois & Iepé (2006) explican que la Constitución de 1988 pudo revertir el carácter “civilizador” de la política indigenista que existia anteriormente. El artículo 231 instituyó las Tierras Indígenas, garantizando la posesión de los territorios y el uso exclusivo del área en que se ejercen los usos, costumbres y tradiciones indígenas. También los artículos 215 y 216 prevén la protección de las manifestaciones culturales populares indígenas, además de otros grupos como los afro-brasileños o quilombolas.

El discurso del Gobierno federal actual evidencia la prioridad económica, que nada tiene que ver con la preocupación de conservar y proteger la memoria cultural nacional y las manifestaciones tradicionales. Según Adriana Ramos y el Instituto Socioambiental (ISA) (2021) la línea de acciones actual sigue una ideología que tiene origen en el período militar, de abrir las tierras indígenas para diversos tipos de actividades económicas que contribuyen al impacto socioambiental, como la mineración industrial, la explotación de petróleo y gas, o la construcción de hidroeléctricas y otras obras de infraestructura.

Más allá, el gobierno de Bolsonaro, en sus primeros actos, buscó atacar algunas instancias del Estado que se encargan de asegurar los derechos de los indígenas y su participación en las políticas públicas. Uno de los ejemplos más fuertes es la FUNAI (*Fundação Nacional do Índio*)<sup>22</sup>, que fue duplicadamente atacada, siendo transferida para el Ministerio de la Mujer, de la Familia y de los Derechos Humanos y su atribución con relación a la demarcación de tierras indígenas, que fue transferida para el Ministério de Agricultura. (Brandão, 2021).

Este intento no se completó. Por decisión del Congreso Nacional y del Supremo Tribunal Federal, la FUNAI persistió en el Ministério de Justiça. No obstante, el Gobierno federal pasó a reducir drásticamente el presupuesto para la institución. . Lo que pretende el gobierno actual es utilizar la amazonia para el desarrollo económico. En este sentido, Sandra Bandrão afirma:

Ao contrário (...) das previsões da Constituição, o governo Bolsonaro vem buscando alterar a legislação para autorizar a exploração econômica privada das riquezas presentes nos territórios indígenas. Além do esvaziamento das ações de fiscalização, submetendo os povos indígenas a uma violência crescente contra suas terras e sua vida (Brandão, 2021, p. 150).

Entonces, veamos el caso específico de una manifestación indígena y cómo su salvaguardia puede estar en peligro, debido a las políticas indigenista y cultural actuales. El ritual *Yaokwa* del pueblo indígena *Enawene Nawe* ha sido registrado en el *Livro de Registro de Celebrações* del IPHAN, como patrimonio cultural inmaterial nacional en 2010. También, el año siguiente el ritual fue inscrito en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que Requiere Medidas Urgentes de Salvaguardia de la UNESCO. La causa de

---

<sup>22</sup> La FUNAI es el órgano del Gobierno brasileño que establece y desarrolla las políticas relacionadas con los pueblos indígenas.



la gran amenaza era la desecación de los ríos amazónicos de los cuales los *Enawene Nawe* obtienen el pescado, esencial para el ritual (UNESCO, 2011).

En 2018 el IPHAN publicó el libro *Dossiê de Registro* de la práctica, con el objetivo de divulgar y dar visibilidad al Ritual *Yaokwa*. A partir de la lectura del libro, fue posible encontrar informaciones sobre como viven los *Enawene Nawe* y como realizan el ritual. El *Yaokwa* es un ritual realizado anualmente por este pueblo indígena, y articula dominios distintos, pero indisociables e interdependientes de la sociedad, de la cultura y de la naturaleza. Con la duración de aproximadamente siete meses, el *Yaokwa* se caracteriza por el involucramiento de toda la sociedad *Enawene Nawe* y constituye el eje fundamental de la identidad del pueblo.

En 2010, momento del registro del ritual, los indígenas *Enawene Nawe* eran aproximadamente un grupo de 500 personas que habitaban una única aldea en el estado de Mato Grosso, en la frontera con la Amazonia. El ritual, realizado por este grupo, es un homenaje a los espíritus del bosque, con el fin de garantizar el equilibrio y la armonía entre la naturaleza y el mundo de los espíritus (IPHAN, 2018).

Los nativos creen que ellos habitan un nivel intermedio del universo, que estaría entre los espíritus celestes - los “dioses” inmortales, bellos, generosos y que viven en un mundo de plenitud sexual y alimentar – y los espíritus subterráneos – seres feos, perezosos, perversos y proveedores de enfermedades y muertes. Así, los indígenas se responsabilizan por saciar el hambre y el deseo voraz de los espíritus subterráneos, llamados *Yakairiti*. En la visión de los *Enawene Nawe*, estos espíritus son dueños de la mayoría de los recursos naturales y si son contrariados, pueden aparecer en forma de animales peligrosos y causar desgracias como enfermedades, escasez en la pesca o muerte.

La fabricación de la sal por los *Enawene Nawes* constituye una entre las muchas técnicas y saberes que desarrollan. Este proceso de producción es muy complejo y se realiza prioritariamente para finalidades rituales (IPHAN, 2018). La sal es ofrecida a los *Yakairiti* para que estos les den auxilio en la pesca y al retorno de los pescadores a la aldea. Así, los hombres salen para la realización de la pesca. En este momento, realizan la construcción de estaciones, que se consideran, por el Departamento do Patrimônio Imaterial (2010), el punto alto del ritual y el gran emblema de la etnia. Cuando los hombres vuelven a la comunidad, con los pescados, ofrecen la comida a los espíritus y realizan ceremonias en que tocan flautas, cantan y bailan alrededor de fuegos encendidos.

Este pueblo indígena establece relaciones de intercambio constantes entre los espíritus subterráneos y los espíritus celestes, con el objetivo de mantener el orden social y cósmico (IPHAN, 2018). El ritual *Yaokwa* es el ritual dedicado a los espíritus subterráneos, y se caracteriza por un carácter de obligatoriedad. Como afirma el *Dossiê de Registro* del patrimonio, “Da execução desses compromissos depende a própria vida e a ordem social; deixar de cumprir-los (...) é estar exposto e vulnerável ao infortúnio, à calamidade, com consequências que podem tomar dimensões trágicas” (IPHAN, 2018, p. 29).

A partir de la documentación del Departamento do Patrimônio Imaterial (2010) se puede entender que el registro del ritual fue solicitado por la ONG *Operação Amazônia* (OPAN). Además, se entiende que el IPHAN ha considerado que el ritual cotempla la cultura *Enawene Nawe* como un todo, de manera que el objeto de registro de la práctica se constituye de los siguientes elementos principales: la estación de pesca que contruyen; el conocimiento de los recursos naturales y de las señales emitidas por la naturaleza, además de los saberes y técnicas tradicionales utilizadas en el manejo ambiental; y los mitos, la música y las coreografías que componen y dan sentido al ritual.

El Departamento de Patrimônio Imaterial (2010) afirma que el ritual involucra una relación de interpretación específica que el pueblo *Enawene Nawe* tiene del medio ambiente en que vive. Siendo así, la protección del ritual dependen fundamentalmente de la protección de la biodiversidad que caracteriza la región. Como medidas de salvaguardia, se definieron: 1. La protección de la biodiversidad que caracteriza la región y; 2. La integridad de las lógicas que rigen los sistemas de producción y transmisión de los conocimientos y saberes asociados al ritual.

O grande desafio é lidar com as frentes econômicas e os projetos desenvolvimentistas que se aproximam de seu território tradicional e que têm provocado mudanças no meio ambiente, com a devastação de áreas próximas à Terra Indígena. A pesquisa realizada para instrução técnica do presente processo indicou que, atualmente, uma das maiores ameaças ao Ritual *Yaokwa* é o projeto de instalação de dez Pequenas Centrais Hidrelétricas (PCHs) no Rio Juruena, ao lado da mineração e das atividades de extração de madeira e agropecuária voltada, sobretudo, para o cultivo de soja que são realizadas por fazendas localizadas na bacia do Rio Preto (Departamento do Patrimônio Imaterial, 2010).

Según la ONG Survival Intertacional (2016), la mayor parte de la tierra de este pueblo fue oficialmente reconocida y demarcada por el gobierno federal de Brasil en 1996. Sin embargo, una de las zonas más importantes, el Río Preto, no fue incluida. Esta es la zona en donde contruyen los campamentos de pesca, que se encuentra totalmente amenazada por la construcción de las hidroléctricas. Además, actualmente esta zona no demarcada está siendo invadida por propietarios de tierras, que cortan árboles para construir pastos para el ganado. “En los últimos años los terratenientes han quemado los campos de pesca de los indígenas y les han amenazado con emplear la violencia si volvían a construir sus presas de pesca allí” (Survival Intertacional, 2016).

Como afirma Thiago Couto (2021), aunque la generación de energía sea fundamental para abastecer a las sociedades modernas, sus costos económicos y socioambientales, y su potencial de contaminación no deben superar sus beneficios. El autor explica: “las pequeñas hidroeléctricas tienen un papel fundamental en la pérdida de conectividad de los ríos brasileños, un componente crítico para que los peces migratorios completen su ciclo de vida”. Los impactos causados por estas pequeñas centrales hidroeléctricas se sienten fuertemente en las comunidades indígenas de la Amazonía y los alrededores, como la comunidad *Enewe Nawe*, que depende totalmente de la pesca para su sustento y el mantenimiento de sus prácticas. La escasez de peces en el río, que se debe a las hidroeléctricas, hace con que esta comunidad se vea obligada a comprar peces de las piscifactorías para realizar el ritual, sin embargo, como explica Couto (2021), “esta es una alternativa con menor valor nutricional y que no repara los daños a la cultura *Enawene*”.

Después de diez años de su registro como patrimonio cultural inmaterial, el ritual *Yaokwa* pasa, en este momento, por una reevaluación con vista a la revalidación de su título de patrimonio. Según la documentación presentada por el (IPHAN, 2021) sobre este proceso, los indígenas siguen interesados en que su cultura sea divulgada para la sociedad “más amplia”, permitiendo que todos conozcan sus modos de vida y ayuden a valorarlo. Sin embargo, debido a la situación actual del IPHAN, que se encuentra en un momento de dificultades, la gestión mínima del bien cultural tropieza con algunas cuestiones estructurales como la deficiencia en el cuadro de personal de la superintendencia para acompañar las acciones de salvaguardia y la escasez de recursos financieros para la implementación de las acciones, demostrando que la salvaguardia de este patrimonio se ve comprometida por la gestión del Gobierno federal actual.

Además, es posible observar algunos impactos causados directamente por el Gobierno federal al pueblo *Enawe Nawe* y consecuentemente al Ritual *Yaokwa*. El incentivo del Gobierno al agronegocio amenaza la biodiversidad de la región y, por consecuencia, la integridad de las lógicas que rigen los sistemas de producción y transmisión de los conocimientos y saberes asociados al ritual, ambos fundamentales para garantizar que el ritual tenga oportunidad de sobrevivir.

En un contexto de fuerte aumento de la deforestación en la Amazonia y continuo perjuicio a la legislación y a las políticas de protección de los bosques, de los recursos naturales y de sus habitantes tradicionales (Meira, 2021), en junio de 2021 los indígenas *Enewene Nawe* recibieron del Gobierno equipamientos para la agricultura mecánica, como tractores, camionetas y herramientas para los cultivos agrícolas. Según Andreia Verdélio (2021), la acción fue promovida por la *Secretaria de Governo da Presidência da República*, en conjunto con la FUNAI y tenía como objetivo incentivar la autonomía de los pueblos indígenas a través del desarrollo de actividades económicas y del incentivo a la producción en las aldeas. Verdélio reportó la declaración del presidente Bolsonaro sobre la medida: “(o) que o Estado tem que fazer, por muitas vezes, é não fazer nada para atrapalhar quem queira produzir. Quanto menos Estado mais desenvolvimento” (Bolsonaro, en Verdélio, 2021).

Lo que omite Bolsonaro en su declaración es que la presencia de equipamientos ajenos a las costumbres de los pueblos indígenas, acaban cambiando su forma de vivir y realizar sus tradiciones. En el caso de los *Enewene Nawe*, como explica el IPHAN (2021), en el *Parecer Técnico de Reavaliação Cultural do Ritual Yaokwa*, la introducción de equipamiento como coches y camionetas potencializa el cambio del modo de realizar el ritual en los últimos años. Los hombres pasaron a trasladarse con el automóvil para ir a pescar y los preparativos del ritual, que antes tenían lugar cerca de las estaciones de pesca, hoy se realizan en un lugar que sería un “punto de apoyo” que antes no existía. Además de eso, como explica Moura (2014), los cultivos mecanizados representan la actividad que más contribuye a las modificaciones ambientales de la expansión agrícola, convirtiendo la vegetación natural en campos productivos.

Con relación a los cambios del ritual que se deben a que los indígenas pasaron a tener acceso a objetos que antes no tenían, en la revaluación realizada sobre el ritual, el IPHAN (2021) reiteró:

(A) substituição de objetos ou elementos utilizados em alguma fase de um bem cultural desde que não interfira na sua essência faz parte das adaptações engendradas pelo grupo para mantê-lo vivo. Em outras palavras, os ajustes estão intrínsecos à dinâmica cultural (IPHAN, 2021, P. 12).

Eso puede ser verdad y además, es importante mencionar que el uso de coches, por ejemplo, no empezó en los años de la gestión del Gobierno actual. Moura (2014), ya hablaba de los impactos de contacto, delimitación de territorio y nuevos bienes de consumo. Sin embargo, se nota que actualmente existe un interés por parte del Gobierno en este territorio, que no existía antes y que puede significar mayores impactos a la salvaguardia del ritual.

En julio de 2021, el presidente Jair Bolsonaro se encontró en Brasilia con un representante del pueblo *Enawe Nawe*, lo que provocó problemas entre el grupo de indígenas. Según el presidente de la *Federação dos Povos e Organizações Indígenas do Mato Grosso* (FEPOIMT), en Pajolla (2021), este caso evidenció como el Gobierno federal actúa para estimular la división interna entre los indígenas. Las lideranzas *Enawe Nawe* demostraron temer que este encuentro fuera una puerta de entrada para el agronegocio en la región, modelo rechazado por la mayoría de la comunidad. Una de las lideranzas, Kawali Enawene Nawe, ha afirmado, según Pajolla (2021) que el grupo no acepta los cultivos mecanizados en su tierra.

Nós não aceitamos lavoura mecanizada dentro da Terra Indígena. Nós também não aceitamos o garimpo para sujar o rio. O que nós vamos fazer no futuro? Como vamos comer, alimentar famílias e comunidades? Por isso nós não aceitamos essa situação (Kawali Enawene Nawe en Pajolla, 2021).

Pajolla (2021) explica que cuando los *Enewene Nawe* se enteraron de que ocurriría el encuentro, sin la representación de toda la comunidad, decidieron mobilizarse preventivamente para cancelar la reunión, sin embargo, la FUNAI decidió dar procedencia al encuentro. El presidente Bolsonaro ha recibido al indígena Dodoway Enewene Nawe, que firmó un documento declarando que la etnia *Enawene Nawe* apoya el actual gobierno y está trabajando junto para el desarrollo del país, sugiriendo que representa los intereses de toda la comunidad.

Este episodio sirve para demostrar que el Gobierno federal no pretende proteger los intereses de las comunidades indígenas. Siguiendo la línea ideológica del Gobierno de

que el desarrollo económico es la máxima prioridad y de que los indígenas deben integrarse al modo de vida de la “civilización”, se compromete la salvaguardia de un patrimonio inmaterial que depende fundamentalmente de la biodiversidad, de la conservación ambiental y de la integridad de las lógicas que rigen sus sistemas de producción.

### 5.3. Análisis de los casos a partir de un paralelo con las estrategias actuales de gestión del patrimonio cultural

Considerando todo lo expuesto, hemos podido observar que actualmente la lógica de gobierno con relación a las cuestiones culturales es, en realidad, una lógica de desgobierno. Fue posible llegar a esa conclusión al examinar algunos factores que contribuyen a la realización de la política cultural hoy en día, como la participación social en el ámbito cultural, la línea de acción del Gobierno con relación a la preservación de los patrimonios culturales y también en cuanto a las leyes de incentivo a la cultura. El análisis de estos factores nos permitió esclarecer la forma en que es tratado actualmente el ámbito cultural por el Gobierno federal. A partir de eso, es posible identificar algunas de las estrategias que el Gobierno federal utiliza para la gestión del campo cultural. De antemano, observamos que estas estrategias tienen un carácter de retroceso, y por eso contribuyen al desmantelamiento de las políticas culturales del país.

La primera estrategia es el desmantelamiento de las instituciones culturales, que ha empezado por la extinción del Ministerio de Cultura y se siguió por el nombramiento de personas para algunas instituciones subordinadas a la *Secretaria de Cultura*, que no están preparadas para ejercer los cargos que ocupan, además de la reducción drástica de los recursos financieros destinados al ámbito cultural y sus instituciones. En el caso de los patrimonios culturales que estudiamos aquí, es posible observar que la situación actual del IPHAN, en cuanto órgano encargado de cuidar de los patrimonios culturales del país, tiene impacto directo en la ausencia de las medidas necesarias para la protección de los patrimonios.

El nombramiento de personas sin capacitación y experiencia profesional necesarias, además de un recorte presupuestario de 70%, causaron una crisis en la institución, que se ve reflejada en los casos de la *Cinemateca Brasileira* y del Ritual *Yaokwa* de la tribu indígena *Enawene Nawe*. El IPHAN estuvo sin reunirse por un período de un año y ocho meses, imposibilitando que diera seguimiento a las medidas de protección de estos

patrimonios. Las consecuencias son claras. Primero, en el caso de la *Cinemateca*, esto forma parte de un conjunto de factores que llevó la institución a cerrar sus puertas y sufrir un incendio que significó una pérdida considerable del acervo del cine nacional. Luego, en el caso del Ritual *Yaokwa*, eso se ve reflejado en la dificultad en cuestiones estructurales para realizar la reevaluación del título de patrimonio inmaterial, por la deficiencia en el cuadro de personal del IPHAN y la escasez de recursos financieros.

Veamos cada uno de los casos. La *Cinemateca* nos muestra evidentemente qué significa el desmontaje institucional del ámbito cultural. Además de la situación de crisis del IPHAN, que como se ha dicho anteriormente, tuvo influencia sobre la ausencia de cuidados de la *Cinemateca*, es necesario considerarla como una institución en sí misma, que también fue desmontada. Responsable del acervo audiovisual nacional, esta fue totalmente abandonada por parte del Gobierno federal, debido a la ausencia de un contrato para su gestión. Este es un caso modelo para observar el desmantelamiento institucional del campo cultural, que llevó al Ministerio Público Federal a presentar una demanda judicial contra el Gobierno federal, sustentando que el Poder Ejecutivo es responsable por el “estrangulamiento financiero e abandono administrativo” de la *Cinemateca* (Mobile, 2020).

Con relación al caso del ritual *Yaokwa*, los impactos negativos a la salvaguardia del patrimonio inmaterial van más allá del desmantelamiento institucional del órgano responsable del patrimonio, el IPHAN. La salvaguardia del ritual se encuentra en una situación de fuerte amenaza, debido a la política indigenista actual del Gobierno federal. No solo existe una preocupación con las manifestaciones culturales tradicionales, como el ritual *Yaokwa*, sino también con los derechos fundamentales de los indígenas, como el derecho a su tierra. Existe una fuerte amenaza a las políticas públicas indigenistas, que se hizo explícita con la aprobación del *Projeto de Lei nº 490/2007*, en junio de 2021 (Santos, Menezes, Leite y Sauer, 2021). El proyecto altera factores de la legislación de la demarcación de tierras indígenas, prohibiendo la demarcación de tierras ya demarcadas, y permitiendo la minería y la actividad agropecuaria en tierras indígenas, además de flexibilizar el contacto con los pueblos indígenas aislados. La aprobación de este proyecto de ley significa el retroceso y el desmantelamiento de una política indigenista inclusiva, que garantiza los derechos de los indígenas y la diversidad cultural.

En este contexto, se puede observar uno de los factores que motivan las preocupaciones relacionadas con la garantía de los derechos de los indígenas a partir del desmantelamiento de la FUNAI. La *Fundação Nacional do Índio*, encargada de proteger y promover los derechos de los pueblos indígenas en el país, también sufre con el nombramiento de personas poco calificadas para los cargos que ocupan. En 2020 había 99 militares nombrados para los órganos responsables de las políticas socioambientales, siendo de esos un tercio nombrados para la FUNAI. Como consecuencia, explican Santos, Menezes, Leite y Sauer (2021) que el comando de la política indigenista actual no se corresponde con las atribuciones de la institución, que no necesita militares en un alto puesto de control. Además, la institución también sufre con el recorte presupuestario, que en 2019 significó un recorte de 90%, haciendo con que la institución pasara a actuar con solo un tercio de su fuerza de trabajo.

Un estudio titulado *Violência contra os povos indígenas do Brasil* (Conselho Indigenista Missionário, 2020), demuestra que la categoría de violencia considerada como las invasiones, las exploraciones ilegales de recursos y daños al patrimonio, dio un salto, entre 2018 y 2019, de 109 a 256 casos. Este estudio concluyó la existencia de invasiones sistemáticas en las tierras indígenas en todo el país, que ocurren con el incentivo del Gobierno federal. Debido al bajo presupuesto y a la inestabilidad institucional de la FUNAI, este escenario tiende a agravarse, lo que significa la intensificación de las violaciones de los derechos de los pueblos indígenas (Santos, Menezes, Leite y Sauer, 2021). En pocas palabras, la inestabilidad institucional y el recorte presupuestario significan el debilitamiento de las competencias de la FUNAI y, en consecuencia, la amenaza a los derechos de los pueblos indígenas, así como de la tribu *Enewene Nawe*. Entre los derechos amenazados, está el derecho de seguir realizando sus prácticas y manifestaciones culturales, como el ritual *Yaokwa*.

La segunda estrategia utilizada por el Gobierno federal para la gestión del ámbito cultural es la limitación de la participación social en el sector. Ante lo expuesto en esta investigación, hemos podido observar que uno de los métodos presentes en la gestión del campo cultural, que incluye la gestión de los patrimonios culturales del país, es el encubrimiento de las divergencias, que se da a partir de la restricción de la participación de la sociedad en la formulación y la implementación de políticas públicas de cultura. Realizando un paralelo entre esta estrategia y los casos concretos de la *Cinamateca*



*Brasileira* y el ritual *Yaokwa*, es posible observar la ausencia de herramientas de participación social en la política de gestión de esos patrimonios culturales.

Con relación a la gestión de la *Cinemateca*, esta ausencia se hizo clara una vez que el Gobierno federal dejó de cumplir su deber de mantener estructurado el *Conselho Consultivo da Cinemateca*, que se responsabiliza de debatir estrategias, proyectos y medidas para el desarrollo de la institución. En conjunto con la ausencia de un contrato de organización social que gestionara la institución, también fue abandonado el *Conselho Consultivo*. Esta es una herramienta fundamental para la garantía de la participación social en el campo institucional, una vez que incluye representantes del gobierno, de la sociedad civil y de la propia institución. Tanta es su importancia, que, en la demanda jurídica presentada por el Ministerio Público Federal contra el Gobierno federal debido al desmantelamiento institucional de la *Cinemateca*, uno de los pedidos es la restitución del consejo:

Pelo exposto, o MPF pleiteia:

F1) promover, sob inicial prestação de contas a ese douto júízo, a (re)estruturação, manutenção e empoderamento do Conselho Consultivo da Cinemateca, com direitos de nomear diretoria (...) e opinar sobre toda a vida daquele acervo patrimonial (Ministério Público Federal, 2020)

Con relación a la gestión del ritual *Yaokwa*, como hemos visto, en el momento de su registro como patrimonio cultural inmaterial, realizado por el IPHAN, estuvo presente la participación de la comunidad, que ha formado parte de los procesos de registro. Algunos años después, en el momento de reevaluación del ritual para dar continuidad a su registro, la comunidad sigue interesada en las medidas de salvaguardia realizadas por el Estado. Sin embargo, el episodio que hemos observado sobre el intento del Gobierno federal de causar divergencias entre el grupo *Enawe Nawe*, abre puertas para una preocupación con relación al trato del Estado acerca de la participación social que efectivamente realiza el grupo de indígenas.

Si el Gobierno considera solamente la palabra de uno de los indígenas, que no representa las voluntades del grupo como un todo, eso significa que la participación del mismo grupo, en las políticas públicas que se destinan a él, no son tenidas en cuenta. En efecto, una vez que el Gobierno ignoró las manifestaciones del grupo *Enawene Nawe*, que

avisaban que el representante que el Gobierno recibiría no era un portavoz de la tribu, se percibe la decisión deliberada de excluir la participación del grupo en los procesos y tomadas de decisiones institucionales.

Por fin, la tercera estrategia que se puede identificar sobre la gestión del Gobierno federal con relación al campo cultural es la presencia de la censura y del autoritarismo. Como hemos podido observar, desde el inicio de la gestión de Jair Bolsonaro, el país ha registrado diversos casos de censura y autoritarismo en el campo cultural. Así como la limitación de la participación social, la censura es una forma de ocultar las divergencias. Y de la mano del autoritarismo, funciona como una forma de opresión.

En el caso de la *Cinemateca Brasileira* es posible identificar la utilización de esta estrategia en algunos episodios descritos en la investigación. Un ejemplo fue la presencia de militares en reuniones, que empezaron a frecuentar la institución para discutir eventos y la programación cultural, y que promovieron una muestra de películas sobre la dictadura militar y sobre el ejército. Se especula que existía la intención de controlar la programación de la cinemateca e interferir para que esta tuviera un rumbo más conservador, dejando de lado los temas que desagradan al gobierno por formar parte de una ideología del “marxismo cultural”.

Otro momento que podemos recordar fue la amenaza que se ha realizado a la *Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto* (organización social encargada de la administración de la institución) cuando se acabó el contrato de gestión de la institución, en 2019. La presencia de agentes de la policía federal armados para controlar y garantizar que la Acerp dejara la institución, fue claramente una muestra de autoritarismo del Gobierno federal, que no tenía por qué lidiar con la situación de manera tan hostil.

Estos casos de censura y de autoritarismo, en conjunto con el incendio que destruyó una parte del acervo del cine nacional, tienen una consecuencia directa al acceso al conocimiento y a la promoción de la memoria nacional. Se relacionan con la difusión de un discurso sobre la identidad nacional, que el Gobierno federal pretende cambiar. Se entiende, a partir de esos casos, que el objetivo de la gestión actual es realizar una reconstrucción de la historia y la identidad cultural nacional a partir de una perspectiva de la clase dominante y de un discurso hegemónico.

También con relación al ritual *Yaokwa* podemos observar algunos riesgos de censura y autoritarismos por parte del Gobierno federal. Todo empieza a partir de la presencia, como se ha comentado anteriormente, de diversos militares, en instituciones como la FUNAI. Un dossier producido por la INA (*Indigenistas Associados-Associação de Servidores da Funai*) y por el Inesc (*Instituto de Estudos Socioeconômicos*) apuntaron una gran militarización de la FUNAI durante el gobierno Bolsonaro. Según el estudio, de las treinta y nueve coordinadoras regionales de la institución, solo dos están encargadas a servidores públicos, mientras todos los demás están encargadas a oficiales de las Fuerzas Armadas, policías militares y policías federales. Además, en el alto rango de la FUNAI, están dos policiales, un militar y el presidente; incluso el presidente de la institución es un policía militar (Indigenistas Associados & Inesc, 2022).

Según el estudio, la ocupación de militares y policías en la FUNAI afecta en un sentido negativo al trabajo realizado por los servidores de la institución. Existen relatos de censura relacionados a los trabajos realizados por los servidores que presentan posicionamientos técnicos distintos a la orientación del Gobierno federal. En el dossier se explica la situación:

A ocupação militar e policial da Funai tem efeitos diretos no cotidiano dos servidores do órgão. Relatos de assédio são comuns, especialmente aqueles relacionados à imposição de obstáculos ao exercício de funções. Como forma de constrangimento, desrespeito e punição, servidores com posicionamento técnico divergente da orientação anti-indigenista da Funai viram suas competências serem retiradas, deixaram de ter acesso a processos nos quais estavam envolvidos, passaram por descolamento de funções e lotação à revelia e ainda ameaça de remoções, às vezes efetivada (Indigenistas Associados & Inesc, 2021, p. 37).

La situación que mencionamos anteriormente sobre el intento de una división interna del grupo *Enawene Nawe* puede estar relacionada a este tipo de estrategia del Gobierno sobre la gestión de la FUNAI. Hemos visto que el “representante” indígena de la tribu ha sido recibido por la institución, que, a pesar de ser el órgano responsable de la protección de los derechos de los indígenas, nada hizo para reparar la situación. Lo que pasó es que la

FUNAI y el Gobierno federal censuraron la “voz” del grupo *Enawene Nawe* al considerar las declaraciones (no autorizadas por la tribu) realizadas por solamente un indígena.

A modo de conclusión, podemos observar como el desmantelamiento de las instituciones culturales, la limitación de la participación social y la presencia de la censura y del autoritarismo contribuyen para una gestión que no protege los patrimonios culturales del país. Lo que ocurre es lo contrario. A partir de los dos casos analizados, percibimos que estas tres estrategias se intersecan entre ellas. La participación y la censura, por ejemplo, son dos formas distintas de excluir las diferencias. Otro ejemplo de intersección son algunos episodios de autoritarismo y desmantelamiento de las instituciones culturales. El acto de llenar los cargos públicos de militares que no están preparados para sus funciones es, por ejemplo, un acto ligado al autoritarismo, pero que tiene como consecuencia el desmantelamiento de las instituciones.

#### 4. Consideraciones finales

En la hipótesis inicial de esta investigación considerábamos la existencia de un riesgo en Brasil en los días de hoy: una posible destrucción de las condiciones mínimas para el fomento de la diversidad cultural y para la garantía de los derechos culturales. Tras el análisis realizado, podemos interpretar que esta hipótesis fue confirmada. Eso se debe a la comprobación de que Brasil vive, actualmente, la destrucción de las políticas culturales tal y como habían sido implementadas en los años anteriores. Lo que se vive actualmente es la depreciación de las herramientas y las instituciones culturales, lo que impacta de manera negativa el sector cultural y, en particular, la gestión de los patrimonios culturales del país. Como hemos observado, el papel del Estado con relación a la cultura debe ser el de ofrecer condiciones estructurales para que múltiples expresiones y prácticas culturales puedan ser acogidas. La situación existente en el campo cultural, hoy en día, retrata un retroceso con relación a esto, situado en un contexto aún mayor de destrucción de los derechos humanos. Ante todo, es importante destacar por qué las políticas culturales nacionales del período actual pueden ser consideradas completamente equivocadas. Incluso, se abren puertas para cuestionar la existencia de las políticas culturales hoy en día. En este sentido, Rubim (2020) llega a afirmar que el gobierno no ha logrado articular ninguna política cultural eficaz, hasta el momento, en el sentido estricto del término.

Recordemos lo expuesto sobre qué significa una política cultural de calidad. A partir de la lectura de Canclini (1987), Floréz (2015), y Birba (2021) fue posible concluir que una buena política cultural es la que propone un cuestionamiento sobre la hegemonía oficial y las formas de representación preestablecidas. En este sentido, una buena política cultural tiene como objetivo fomentar no solo el acceso de toda sociedad a la cultura, sino también la producción de representaciones culturales por las minorías. La política cultural ideal es la que usa el potencial de la cultura como un dispositivo de transformación de las relaciones sociales para la construcción de una sociedad más justa e igualitaria. Esta se denomina política cultural de “democracia cultural”.

Como observado en el análisis realizado en esta investigación, la política cultural que se implementa por el gobierno federal actual nada tiene que ver con la descrita anteriormente. En conformidad con muchos de los autores utilizados como referencia, así como Rubim (2021), Peixe (2021), Mamberti y Tavares (2021), es posible llevar a cabo el entendimiento de que lo que se percibe es la ausencia de democracia cultural, que se manifiesta a partir del cierre de los canales de participación social y de agresiones a las libertades de creación y expresión. La política cultural vigente en Brasil se caracteriza por el ataque deliberado contra la inclusión de grupos sociales al universo cultural.

La política cultural actual se acerca a las políticas denominadas como de “dirigismo cultural”, que se caracterizan por promover una acción cultural conforme patrones previamente definidos, dado un interés para el desarrollo o la seguridad nacional. Se trata de una pretensión de controlar las representaciones, manifestaciones y patrimonios culturales a partir de una lógica ideológica, que tiene como principio la exclusión de la diversidad cultural.

Para llegar a esa conclusión ha sido necesario, en el transcurso de la investigación, identificar cuáles son las principales instituciones y las herramientas institucionales que gestionan la formulación y la implementación de la política cultural nacional; y realizar un panorama histórico sobre las mismas, para poder diagnosticar su situación actual. Eso permitió entender que una de las principales estrategias que se responsabilizan por la destrucción de las políticas culturales construidas en las últimas décadas del país, es el desmantelamiento de las instituciones culturales.

A partir de lo estudiado aquí, fue posible entender que la destrucción de las instituciones culturales es un alto riesgo para la garantía de la diversidad y de los derechos culturales,

pues como observamos en (Oliveira, 2019), la existencia de la institucionalidad en el ámbito cultural corresponde a la garantía de continuidad de las políticas culturales. De hecho, el autor afirma que la trayectoria de la institucionalidad en la gestión pública de la cultura en Brasil, muchas veces se confunde con la propia trayectoria de las políticas culturales del país. Es decir, cuando una entidad como el IPHAN es destruida, eso significa también un riesgo enorme para la destrucción de los patrimonios culturales que gestiona el mismo. Un ejemplo es la *Cinemateca*. Su destrucción significó también la posible pérdida de uno de los acervos audiovisuales más rico de la Latinoamérica.

El momento presente evidencia la debilidad de la institucionalidad de la cultura. Con relación a eso, en primer lugar, se destacó la extinción del Ministerio de Cultura, máxima instancia con relación a la gestión de la política cultural a nivel nacional. La extinción del MinC, que se transformó en Secretaría Especial de Cultura, y se subordina hoy al Ministerio del Turismo, denuncia la desvaloración del gobierno actual con relación a la importancia de la cultura y de la formulación e implementación de políticas culturales.

Una vez que el MinC fue extinguido, muchas otras instituciones que estaban vinculados a él pasaron a sufrir las consecuencias. Un gran ejemplo estudiado en este trabajo fue el caso del IPHAN, instancia responsable de la preservación y divulgación del patrimonio material e inmaterial del país. La realidad actual es que, como observamos a través de la lectura de Morais e Grabriel (2021) y del manifiesto realizado por el fórum de entidades en defensa del patrimonio cultural brasileño, la institución vivió, los últimos años, la “parálisis” más larga desde la dictadura militar. Esto significó la debilidad de la gestión de los patrimonios nacionales, como pudimos observar en el caso de la *Cinemateca Brasileira* y del *Ritual Yaokwa* del pueblo indígena *Enawene Nawe*, que comentaremos más adelante.

Además, también fue mencionada la importancia de los consejos de participación en el ámbito cultural, que sufren, así como el IPHAN, un momento de paralización y debilidad. Como observamos, la participación social es fundamental para la promoción de políticas culturales inclusivas, pues es una forma de asegurar que las instituciones conozcan mejor las preferencias y necesidades de la sociedad. En este sentido, se puede decir que la sociedad tiene un papel importante en la promoción y la protección de la diversidad de las expresiones culturales existentes en el país. Siendo así, llegamos a la conclusión de que el corte de diálogo entre la población y los organismos culturales, a través de la

extinción o paralización de consejos participativos, representa la segunda estrategia del gobierno actual que desmantela las políticas culturales en el país.

Por fin, verificamos la existencia de una tercera estrategia para la destrucción de las políticas culturales: la presencia de casos de censura y autoritarismo en la distribución de los recursos financieros para los proyectos culturales. Fue posible llegar a esa conclusión a partir de la revisión realizada sobre las leyes de incentivo a la cultura que surgieron con el objetivo de concretizar una parceria entre el poder público, la iniciativa privada y el medio artístico cultural para ampliar la producción cultural en el país. Como hemos observado en Melo da Cunha (2009), a pesar de que las leyes de incentivo no deben substituir un programa de políticas públicas de cultura más amplio, son consideradas una de las herramientas institucionales más presentes en la historia de las políticas culturales en Brasil. Sin embargo, debido a la extinción del MinC, y a la reducción de los valores de captación de la ley Rouanet, muchos proyectos culturales, no consiguen salir del papel. Además, como afirman Freitas, Targino y Granato (2021), la situación actual de esta herramienta institucional demuestra la existencia de un embate de raíz ideológica sobre cuales actividades o manifestaciones culturales deben o no recibir inversión del recurso público.

Tras este análisis y considerando el contexto de *guerra cultural* establecida por el gobierno Bolsonaro, en que se nota la presencia de una retórica cargada por un discurso de odio a los grupos sociales minoritarios (Santos, 2021), podemos inferir que la tercera estrategia del gobierno que logra desmantelar las políticas culturales del país es la censura y el autoritarismo. Como observamos a partir de la plataforma MOBILE, que actúa en defensa de la libertad de las expresiones artísticas y culturales, vivimos un contexto de crecientes casos de censura y autoritarismo contra el sector cultural. Eso impacta directamente a la promoción de la diversidad cultural y a la garantía de derechos culturales, una vez que significa expresamente el rechazo y la represión a la diferencia.

Tal y como hemos comprobado, la política cultural del gobierno actual ha impactado directamente en la gestión de los patrimonios culturales del país. Con relación a la conservación de los patrimonios, hemos podido observar que la política cultural actual es destructiva. Es posible observar eso a partir de los dos casos concretos presentados en la investigación. La *Cinemateca Brasileira* vive una profunda crisis debido a la gestión actual. Dada la falta de recursos en nivel extremo, la institución suspendió sus actividades y cerró sus puertas. El riesgo de incendio debido a la manutención inadecuada de sus

acervos, que fue avisado inúmeras veces al gobierno federal, para que este tomara las providencias necesarias con el fin de proteger la institución, se hizo real y representa la negligencia del Estado con relación a la preservación de su patrimonio cultural.

Este caso comprueba que la política cultural implementada en el momento actual compromete los derechos culturales, en lo que se refiere al derecho de acceso a la cultura y a la memoria del patrimonio cultural. Las puertas cerradas de la *Cinemateca* y su acervo perdido representan la incapacidad de que la sociedad disfrute de este equipamiento cultural, y más allá, significa la imposibilidad de la conservación de la memoria del patrimonio audiovisual nacional.

Ya el Ritual *Yaokwa* del pueblo indígena *Enewene Nawe*, nos indica claramente un posicionamiento negativo del Estado con relación a las manifestaciones culturales de pueblos tradicionales. La protección de la biodiversidad de la región está directamente relacionada con la preservación y la salvaguardia del ritual *Yaokwa*. No obstante, el Estado privilegia el desarrollo económico, a partir de la construcción de pequeñas hidroeléctricas en la Amazonia, del incentivo a la agropecuaria en el territorio indígena y de la decisión de no demarcar tierras indígenas, así dejando de lado la preservación de las condiciones mínimas para que los pueblos y sus manifestaciones culturales puedan sobrevivir.

En este caso, es posible observar que los derechos culturales son atacados. Existe un riesgo de que este grupo social, el pueblo *Enewene Nawe*, pase a ser incapaz de realizar sus prácticas culturales. Es verdad que este riesgo ya existía desde el registro del ritual como patrimonio inmaterial nacional y de la humanidad. Sin embargo, se puede constatar el desinterés del gobierno federal al realizar los procedimientos de salvaguardia, una vez que la gestión del bien cultural sufre dificultades, por ejemplo, por la deficiencia en el cuadro de personal del IPHAN, así como por la deficiencia de recursos financieros para desarrollar sus competencias. Además, el hecho de que el gobierno incentiva el trato violento para con los indígenas, pone en juego su propia existencia, lo que más una vez, comprueba el desinterés del Estado de proteger la existencia de diversas culturas, y en el caso, la preservación de culturas tradicionales.

A modo de conclusión, se puede afirmar que el riesgo de destrucción de las condiciones mínimas para el fomento de la diversidad cultural y de la garantía de derechos culturales es real y evidente. Más que eso: la sociedad brasileña ya ha empezado a vivir los efectos



de esta destrucción. A partir de estrategias como el desmantelamiento de las instituciones y herramientas institucionales del ámbito cultural, del corte de participación social y de la presencia de casos de censura y autoritarismo el Estado acaba por desmantelar las políticas culturales de las últimas décadas. La gestión de los patrimonios culturales, hoy, se caracteriza por un retroceso enorme después de años de avances y progresos con relación a un concepto de cultura más amplio e inclusivo y consecuentemente a la fomentación e implementación de políticas culturales democráticas.

## 5. Referencias bibliográficas

- Arantes, A. A. (2007). Diversity, Heritage and Cultural Politics. *Theory, Culture & Society* (Vol. 24, pp. 290–296).
- Alves, A. F. de A. (2008). O Tombamento como Instrumento de Proteção ao Patrimônio Cultural. *Revista Brasileira De Estudos Políticos*, 65–98.
- Alves dos Santos, O., Diniz, T. M. G, & Saule Junior, N. (2020). *Dossiê do desmonte da política urbana federal nos governos Temer e Bolsonaro e seus impactos sobre as cidades: Violações de Direitos Humanos e os Riscos de Construção de Cidades Intolerantes, Excludentes, Injustas e Antidemocráticas*. Rio de Janeiro, Brasil: Fórum Nacional de Reforma Urbana
- Amaral, L. R. (2017). Registro do patrimônio cultural imaterial e povos indígenas no Brasil: crítica sobre a naturalização da noção de patrimônio cultural entre povos indígenas e outras considerações. *Revista Memorare*, 4(1), 5–18. <https://doi.org/10.19177/memorare.v4e120175-18>.
- Avritzer, L. (2012). *Conferências Nacionais: Ampliando e Redefinindo os Padrões de Participação Social no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Ipea.
- Bayargo García, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. 7(1), 17-29.
- Biriba, R.C. (2021). Olhar sobre política cultural nas fronteiras da afrodiáspora. *Política Cultural em Revista*, 14(2), 57-74.
- Boehm, C. ( 29 de julio de 2021). Incêndio atinge galpão da Cinemateca Brasileira na zona oeste de SP. Agência Brasil. Recuperado de <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-07/incendio-atinge-galpao-da-cinemateca-brasileira-na-zona-oeste-de-sp>, acceso el 23/05/2022
- Bochner, R. (2018). Memória fraca e patrimônio queimado. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação Em Saúde*, 12(3), 244–248.
- Bolsonaro afirma que trocou funcionarios do Iphan em favor do empresario Luciano Hang (15 de diciembre de 2021). *MOBILE*. Recuperado de <https://movimentomobile.org.br/caso/bolsonaro-afirma-que-trocou-funcionarios-do-iphan-em-favor-do-empresario-luciano-hang/>, acceso el 26/04/2022
- Brandão, S. (2021). *Brasil: cinco anos de golpe e destruição*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo.
- Calabre, L. (2009). *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. São Paulo, Brasil: FGV de Bolso.
- Calabre, L. (2010). Gestão democrática da cultura: os casos dos conselhos. En *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza, Brasil: Banco do Nordeste do Brasil, (Coleção Textos Nômades 2), p. 59-78.
- Calabre, L. (2013). História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. *Estudos Avançados* 20(8), 323-345
- Calabre, L. (2015) Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. En Rubim, A. A. C., Barbalho, A. & Calabre. *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador,

Brasil: EDUFBA, p. 33-48

- Câmara dos Deputados (20 de mayo de 2019). Comissão debate papel e reativação do Conselho Nacional de Política Cultural. Recuperado de <https://www.camara.leg.br/noticias/558441-comissao-debate-papel-e-reativacao-do-conselho-nacional-de-politica-cultural/>.
- Camargo, C. (2003). Informação e Memória. A cinemateca brasileira e o patrimônio histórico audiovisual. *Acervo*, 16(1), 143–154.
- Romão, W. (2021). Tempos difíceis para a cultura e a participação. En Cavalcanti, G. C. V. & ds Silva, M. T. *Ciclo Cultura e participação. Ciclo Políticas Culturais no Brasil*. São Paulo, Brasil: Sesc. p. 35
- Canclini, N. G. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F., Editorial Grijalbo
- Chauí, M. (2021). *Cidadania Cultural. O direito à cultura*, Brasil, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2ª ed.
- Choay, F. (2001). The Invention of the Historic Monument. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61(2), 248–249. doi: 10.2307/991857
- Conselho Indigenista Missionário (2020). *Relatório Violência contra os povos indígenas do Brasil- Dados de 2019*: Brasília: CIMI.
- Conselho Nacional dos Direitos Humanos. (2019). *Relatório. Colegiados e Participação Social : Impactos do Decreto n ° 9 . 759 / 2019*.
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (1988). Brasília, Brasil. Recuperado em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>
- Couto, C. G. (2020). La ultraderecha llega al poder: una evaluación del gobierno de Bolsonaro. *Giros políticos y desafíos democráticos en América Latina*. 93-114. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm02pn.7>
- Couto, T. (2021). Pequenas centrales hidroeléctricas en la amazonia. Por que científicos aseguran que son insostenibles e injustificables. National Geographic. Recuperado de <https://www.amazoniasocioambiental.org/es/radar/pequenas-centrales-hidroelectricas-en-la-amazonia-por-que-cientificos-aseguran-que-son-insostenibles-ineficientes-e-injustificables/>, acceso el 28/05/2022
- Cunha, M. C. da. (2009). “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. *Cultura com aspas e outros ensaios*. p.311–375.
- Cunha Filho (2017). Cultura e democracia na Constituição de 1988. *Angewandte Chemie International Edition*, 6(11), 1-77
- Cunha Filho, F.H., Botelho, I. & Severino, J.R. (2018) Direitos Culturais: centenários mas ainda desconhecidos. En *Direitos culturais*. Coleção Cultura e Pensamento. Salvador, Brasil: EDUFBA, pp. 27-34
- de Bem, J. S., Araujo, M. P., & Waismann, M. (2017). Patrimônio cultural e recursos da Lei Rouanet de 2007 a 2016. *Políticas Culturais Em Revista*, 10(1), 161. <https://doi.org/10.9771/pcr.v10i1.22068>
- de Castro, F. F. & de Castro, M. R. N. (2015). A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma. *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador, Brasil: EDUFBA, p.253-274.

- de Souza, G. M. (2017). A história do conselho nacional de política cultural (CNPQ) e seus múltiplos desenhos institucionais. *XXIX Simposio "Estado, Democracia e Movimentos Sociais No Mundo Contemporâneo"*.
- de los Reyes, A. (2017). La Cultura en el año de 1917. En *México en 1917: entorno económico, político, jurídico y Cultural*. Ciudad de México, México: Secretaría de Cultura: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Departamento do Patrimônio Imaterial. (2010). *Parecer 015/10/CGIR/DPI/lphan referente ao Registro do Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe*.
- Duque, F. da S. (2017). Políticas públicas culturais e democracia: o Ministério da Cultura no centro do debate. *Enfil Revista Encontros com a Filosofia*. 8, 33-50
- Donato, A. (2021). Mudanças da Lei Rouanet e seus impactos. *Observatório - Itaú Cultural*, 1–8. [https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100832/IC\\_Painel\\_Dados\\_OBS\\_Adriana\\_Donato\\_Lei\\_Rouanet.pdf](https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100832/IC_Painel_Dados_OBS_Adriana_Donato_Lei_Rouanet.pdf)
- Dumas, C. & Vasconcelos F. P. (2021). Impacto das guerras culturais no financiamento à cultura. *Enecult. Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*.
- dos Santos, F. R. C. (2020) O que se entende por Retórica da Guerra Cultural. *Domínios da Linguagem*. 15(1), 180-227.
- Bolsonaro chama lei Rouanet de "desgraça" e reduz captação a R\$mi. (18 de abril de 2019). Exame. Recuperado de <https://exame.com/brasil/bolsonaro-chama-lei-rouanet-de-desgraca-e-reduz-captacao-a-r-1-mi/>, acceso el 23/05/2022.
- Fellet, J. (29 de enero de 2020). Os 5 principais pontos de conflito entre governo Bolsonaro e indígenas. BBC News Brasil. Recuperado de <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51229884>, acceso el 24/05/2022
- Flórez, V. M.V. (2015) Desculturalizar a cultura: Desafios atuais das políticas culturais. *pragMATIZES -Revista Latino Americana de Estudios em Cultura*. (8), 11-21, <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v0i8.10398>
- Fonseca, E. (2001). Hacia un modelo democrático de política pública. *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos*, 47-78.
- García, J. L. G. , & Universidad Complutense. (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Politica y Sociedad*, 27, 9–20.
- Gil, G. (2003). Discurso na solenidade de transmissão do cargo. Recuperado de [https://gilbertogil.com.br/lista\\_textos/discurso-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/](https://gilbertogil.com.br/lista_textos/discurso-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/) el 06/05/2022
- Giménez, G., (2005). La concepción simbólica de la cultura. En *Teoría y análisis de la cultura* (pp. 67-87) México: Conacultra
- Giménez, G., & Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *RedSIC*, 1–27. [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table\\_id=70](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=70)
- Gohn, M. G. (2011) *Conselhor Gestores e participação sociopolítica*. São Paulo, Brasil: Cortez.
- Guerra, F. (06 de agosto de 2021). A tragédia mais que anunciada da Cinemateca Brasileira. *Jornal da Unesp*. Recuperado de <https://jornal.unesp.br/2021/08/06/a-tragedia-mais->

- que-anunciada-da-cinemateca-brasileira/, acceso el 22/05/2022.
- Melo da Cunha, H. M. (2005). *Gestão Cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Hernández, L. F. B. (2013). *Modelo democrático de Política Cultural*. 7º Congresso Latinoamericano de ciencia política, Bogotá.
- Hunter, J. D. (1991). *Culture Wars: the struggle to define America*. New York, EUA: Basic Books
- ICOM. (2020). Manifesto em Defesa do Iphan. Recuperado de <https://www.icom.org.br/?p=1914>, acceso el 18/05/2022.
- Indigenistas Associados & Inesc (2022). Fundação anti-indígena. Um retrato da Funai sobre o governo Bolsonaro.
- IPEA (2007). Políticas Públicas - Aquarela do Brasil. Recuperado de [https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1133:cat%20id=28&Itemid=23](https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1133:cat%20id=28&Itemid=23), acceso el 22/05
- IPHAN. (1991). Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Recuperado de <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/622>, acceso el 20/05/2022.
- IPHAN. (2000). *Decreto nº 3.551/2000*. p. 1–3).
- IPHAN. (2018). *Dossiê IPHAN - Yaokwa Povo Enawene Nawe*.
- IPHAN. (2021). *Parecer Técnico de Reavaliação do título de Patrimônio Cultural do Brasil do Ritual Yaokwa do Povo Enawe Nawe*.
- Igreja, R. L. & Negri, C. (2020). As ciências sociais brasileiras frente à ascensão da extrema-direita: uma reflexão urgente e necessária. *Revista Semestral de La Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA)*, 35–69.
- Jost, M. (2021). A gestão cultural no Brasil (2003-2010): um paradigma para a relação entre Estado e setor cultural no século xxi. En Rubim, A. A. C. & Tavares, M. *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo. p. 79-94
- Kirshnblatt-Gimblett, B. (2004). El patrimonio inmaterial como producción metacultural. En *Museum Internacional*, nº 221, pp. 52-67.
- Kurin, R. (2004). La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica. En *Museum Internacional*, nº 221, pp. 68-81.
- Lacerda, A. (2010). Democratização da cultura x Democracia cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público. *I Seminário Internacional Políticas Culturais: teorias e práxis*. 1-14.
- Lima, L. P. B., Ortellado, P., & de Solza, V. (2013). O que são as Políticas Culturais? Uma Revisão Crítica das Modalidades de Atuação do Estado no Campo da Cultura. *Fundação Casa Rui Barbosa*. IV Seminário Internacional - Políticas Culturais.
- Prats, L. (1998). El concepto de Patrimonio Cultural. In *Política y Sociedad* (pp. 64–76).
- Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *DAAPGE*, nº18, 59-87. UNL, Santa Fe, Argentina.
- Maia, T. de A. (2012). *Os cardeais da cultura nacional : o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo, Brasil: Itaú Cultural: Iluminuras.

- Maleronka Ferron, F. (2017). O primeiro fim do MinC. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo.
- Mamberti, S. (2021). Por uma cultura democrática. En Cavalcanti, G. C. V. & sa Silva, M. T. *Ciclo Cultura e participação*. São Paulo, Brasil: Sesc, p. 29-31.
- Manifesto dos trabalhadores da Cinemateca Brasileira sobre o incêndio na unidade da Vila Leopoldina. (30 de Junio de 2021). Jornalistas livres. Recuperado de <https://jornalistaslivres.org/manifesto-dos-trabalhadores-da-cinemateca-brasileira-sobre-o-incendio-na-unidade-da-vila-leopoldina/#:~:text=%C3%89%20preciso%20estabilidade%20e%20garantia,trabalhadores%20n%C3%A3o%20se%20preservam%20acervos!&text=S%C3%A3o%20Paulo%2C%2030%20de%20julho%20de%202021.&text=145%20Compant.,-COMENT%C3%81RIOS>, acceso el 23/05/2022
- Nussbaumer, G. M. (2007). Políticas culturais: discutindo pressupostos. En UFBA & G. Marchiore Nussbaumer, *Teorias e Políticas da Cultura*. Coleção Cult.
- Mielli, R. (22 de octubre de 2022). A censura a serviço do adestramento social. Midia Ninja. Recuperado de <https://midianinja.org/renatamielli/a-censura-a-servico-do-adestramento-social/>, acceso el 18/05/2022.
- Mobile (15 de julio de 2020). União abandona a administração da Cinemateca e é processada pelo Ministério Público. Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística.
- Morais, C. & Gabriel, J. (06 de abril de 2021). Sob Bolsonaro, Iphan vive paralisia mais longa desde antes da sidadura militar. Folha de São Paulo. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/sob-bolsonaro-iphan-vive-paralisia-mais-longa-desde-antes-da-ditadura-militar.shtml> acceso el 19/05/2022.
- Frias, M. (2022). Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/mfriasoficial/status/1421090953486553091>, acceso el 23/05/2022
- Marúm-Uparela, K. (2020). El enfoque cultural del desarrollo y los derechos culturales como propuesta para la redimensión de la reparación colectiva. *Revista Jurídicas*, 17(2), 90-105. <https://doi.org/10.17151/jurid.2020.17.2.5>
- Mata-Machado, B. N. (2011). Conselho de Cultura e Democratização do Estado no Brasil. En Rubim, A. A. C., Fernandes, T. & Rubim, I. *Políticas Culturais, Democracia & Conselhos de Cultura*. Salvador, Brasil: EDUFBA. p. 211-234.
- Medeiros, D. (20 de diciembre de 2021). Entenda a crise envolvendo Iphan, Bolsonaro, Hang e Havan. *O Estado de S.Paulo*. Recuperado de <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,iphan-luciano-hang-lojas-havan-jair-bolsonaro,70003931568>, acceso el 26/04/2022
- Meira, M. (2021). Povos indígenas no Brasil: quatro perguntas e um pesadelo. En Rubim, A. A. C. & Tavares, M. *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Função Perseu Abramo, p. 167-184.
- Meneses, U.B. (2017). Repovoar o patrimônio cultural ambiental urbano. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, Brasil. nº 36, 39-51
- Méndez, J. E. (2019). Las políticas culturales locales en democracia y sus fortalezas transformadoras: propuestas desde los logros de sus primeros cuarenta años. *Periferica*. 20, 164-169. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2019.i20.20>

- Miceli, S. (1987). Estado, mercado y necesidades populares: las políticas culturales en Brasil. En Canclini, N. G. *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F., Editorial Grijalbo, p. 127-144
- Ministério do Turismo (23 de noviembre de 2020). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Apresentação. Retirado de <https://www.gov.br/iphan/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/apresentacao>, acceso el 06/05/2022.
- MinC/FGV. (2018). Impactos econômicos da Lei Rouanet. Recuperado de [http://antigo.cultura.gov.br/documents/10883/1544705/Lei\\_Rouanet\\_Metrica\\_de\\_Avaliacao.pdf/266725c-7-c3b0-4c88-8ac0-79bf5f8a5642](http://antigo.cultura.gov.br/documents/10883/1544705/Lei_Rouanet_Metrica_de_Avaliacao.pdf/266725c-7-c3b0-4c88-8ac0-79bf5f8a5642), acceso el 20/05/2022.
- Ministerio Público Federal, 2020. Ação Civil Pública. P.A. MPF/PRSP n. 1.34.001.004003/2020-21
- Moisés, J. Á. (1998). Os Efeitos das Leis de Incentivo. *Um Olhar Sobre a Cultura Brasileira, October*, 445–462.
- Morettin, E. (2021). Cinemateca Brasileira: O sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação Em Saúde*, 15(3), 553–560. <https://doi.org/10.29397/reciis.v15i3.2449>
- Moura, F. A. E. (2014). Povo Enawene Nawe: Terra, cultura e ambiente. Consequências dos impactos socioambientais da alteração do entorno da terra indígena. Universidade do Estado de Mato Grosso.
- Neri, A. F. A. L. (2012). Os incentivos fiscais como um dos instrumentos hábeis para a proteção do patrimonio cultural. p. 1-28
- Oliveira, A. F. B. (2008). O IPHAN e o seu papel na construção/ampliação do conceito de patrimônio histórico/cultural no Brasil. *Cadernos Do CEOM - Bens Culturais e Ambientais*, 21(29), 19–38. <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/viewFile/326/167>
- Oliveira, G. C. F. (2019). Breve reflexão sobre a institucionalidade da cultura no Brasil contemporâneo. *Angewandte Chemie International Edition*, 6(11), 10–27.
- Oliveira, J. (4 de septiembre de 2019). “Marighella”, na zona cinzenta entre cortes, problemas na Ancine e censura sobre Bolsonaro. *El País*. Recuperado de [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/12/cultura/1568322222\\_654952.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/12/cultura/1568322222_654952.html), acceso el 26/04/2022
- ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Asamblea General nº 217
- ORTIZ, R. (1998). Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense S.A., *Leituras Afins*, 79-126.
- Paiva, M. C. de. (2019). *O Brasil segundo o IPHAN: a preservação do patrimônio cultural brasileiro durante a gestão de Gilberto Gil no MinC (2003-2008)*. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03102019-124206/>
- Peixe, J. R. (2021). Apresentação - A cultura precisa respirar para continuarmos vivos! En Rubim, A. A. C. & Tavares, M. *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo. p. 25-36
- Percurso em produção cultural - Políticas Culturais no Brasil. (2021). En *Escola Itaú Cultural*.
- Pérez Ruiz, M. L. (2014). Patrimonio, diversidad cultural y prolíticas pçíqucn. *Expediente, Diario*

de Campo, 7, 5–30.

- PORTA, P. (2012). *Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil: diretrizes, linhas de ação e resultados* (10).
- Ramos, A., & Isa, I. S. (2021). *Amazônia sob Bolsonaro*. 70, 287–310.
- Reis, A. C. F. (2007). *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*.
- Resende, S. M. (5 de noviembre de 2018). "No que depender de mim, não tem mais demarcação de terra indígena", diz Bolsonaro a TV". Folha de São Paulo. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/11/no-que-depender-de-mim-nao-tem-mais-demarcacao-de-terra-indigena-diz-bolsonaro-a-tv.shtml>. Acesso el 25/05/2022
- Restrepo, E., (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca; 1ª ed.
- Riff, A. (2021) Políticas públicas para o audiovisual: construção e desmonte. En Cavalcanti, G. C. V. & da Silva, M. T. *Ciclo Cultura e Participação*. São Paulo, Brasil: Sesc. p. 8-10
- Rocha, R. (2016). Políticas culturais na América Latina. Uma abordagem teórico-concêntrica. *Política Cultural Revista*. 9(2), 674-703.
- Rodrigues, L. S. (2020). Instituições participativas em crise: uma análise da democracia brasileira pós a vigência do Decreto Nº 9.759/2019. *I Seminário Discente de Ciência Política (SDCP) Programa de Pós-Graduação em Ciência Política (PPGCP) Universidade Federal do Paraná (UFPR)*. [https://doi.org/10.5380/sdcp1.2020.gt4\\_art36](https://doi.org/10.5380/sdcp1.2020.gt4_art36)
- Rubim, A. A. C. (2007a). Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e desafios. En Rubim, A. A. C. & Barbalho, A. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, Brasil: EDUFBA. p. 11-36.
- Rubim, A. A. C. (2007b). Políticas culturais: entre o possível & o impossível. En Nussbaumer, G. M. *Teorias & políticas da cultura (pp.139-158)*, Salvador, Brasil: EDUFBA
- Rubim, A. A. C. (2012). Panorama das políticas culturais no mundo. En Rubim, A. A. C. & Rocha, R. *Políticas Culturais*. Salvador, Brasil: EDUFBA. p. 13-28
- Rubim, A. A. C. (2015). Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. *Políticas Culturais no Governo Dilma*. Salvador, Brasil: EDUFBA, p. 11-32.
- Rubim, A. A. C. (2020). La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro. *Alteridades*. 30(20), 9.20
- Rubim, A. A. C. (2021a). Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. En Rubim, A. A. C. & Tavares, M. *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo. p. 37-56
- Brizuela, J. I., Leahy, R. & Rubim, I., (2011). Políticas Culturais, Democracia e Conselhos de Cultura. En Rubim, A. A. C., Fernandes, T. & Rubim, I. *Políticas Culturais, Democracia e Conselhos de Cultura*. Salvador, Brasil: EDUFBA. p. 111-145
- Santamarina, B. (2021). Patrimonio colectivo. Comunidades, participación y sostenibilidad. *Revista PH*, 104, 58–77. <https://doi.org/10.33349/2021.104.5000>
- Santiago, L. A. (2019). Cultura e participação social; uma análise da diversidade cultural no Conselho Nacional de Política Cultural entre 2007 e 2012. *Universidade Federal da Bahia*, Salvador, Brasil.
- Sant'anna, M. (2021). Cultura, política pública e patrimônio. En Rubim, A. A. C. & Tavares, M.



- Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo. p. 199-212
- Segata, J., & Donato, A. (2021). Um ministério com cultura: Gilberto Gil e os exercícios de antropologia aplicada. *Iluminuras*, 22(57), 56–71. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.110662>
- da Costa, P. S. (2020). Lei Rouanet, análise midiática sobre a lei federal de incentivo à cultural. *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belém, Brasil. p. 1–15. Recuperado de <https://fordham.libguides.com/FakeNews/Resources>
- Santos, A. A. dos., Menezes, M., Leite, A. Z., & Sauer, S. (2021). Ameaças, fragilização e desmonte de políticas e instituições indigenistas, quilombolas e ambientais no Brasil. *Estudos Sociedade e Agricultura*. v. 29, n.3. p. 669-698.
- Serfaty, C. (1993). Políticas culturales interestatales y programas de intercambio cultural. En Jácome, F. *Diversidad cuultural y tensión regional: América Latina y el Caribe*. Caracas, Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, p. 105-118.
- Sérgio Camargo e Mario Frias criticam Wagner Moura pelo filme “Marighella” e por sua participação em programa de entrevistas (21 de octubre de 2021). *MOBILE*. Recuperado de <https://movimentomobile.org.br/caso/sergio-camargo-e-mario-frias-criticam-wagner-moura-pelo-filme-marighella-e-por-sua-participacao-em-programa-de-entrevistas/>, acceso el 26/04/2022
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. New York, EUA: Editorial Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>
- Smith, L. (2011). El “espejo patrimonial” ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?, *Antípoda*, 12, 39-63.
- Smith, L., & Akagawa, N. (2009). *Intangible Heritage*. London, UK: Routledge
- Sociedade Amigos da Cinemateca (2022). Cinemateca Brasileira retoma as atividades com gestão emergencial da SAC. Recupedaro de <http://cinesac.org.br/cinemateca-brasileira-retoma-as-atividades-com-gestao-emergencial-da-sac/>, acceso el 23/04/2022
- Survival International. (2016). Los enawenw nawes. Recuperado de <https://www.survival.es/indigenas/enawenenawe>, aceso el 27/05/2022
- Tavares, M. (2021). Guerra cultural: das origens a Bolsonaro. En En Rubim, A. A. C. & Tavares, M. *Cultura e Política no Brasil Atual*. São Paulo, Brasil: Fundação Perseu Abramo. p. 57-78
- Tilkin Gallois, D., & Iepé. (2006). Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas. *Open Edition Journals*.
- UNESCO., (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Conferencia Mundial Sobre Las Políticas Culturales.
- UNESCO., (2001). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. 31ª Reunión de la Conferencia General de la UNESCO.
- UNESCO. (2003). Convención Para La Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Conferencia General de La Organización de Las Naciones Unidas Para La Educación, La Ciencia y La Cultura*, 2(2), 150–168.
- UNESCO (2011). Yaokwa, the Enawene Nawe peoples ritual for the main- tenace of social and cosmic order. Recuperado de <http://www>.

[unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&USL=00521](https://unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&USL=00521), acceso el 27=05/2022.

UNESCO. (2015). La Convención de 2005 Sobre La Protección Y La Promoción De La Diversidad De Las Expresiones Culturales. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.

Verdélío, A. (19 de agosto de 2021). Governo entrega equipamentos agrícolas a indígenas. Agência Brasil.

Vigário, J. S. & Daher, A. P. T. (2020). Democracia E Arte : As Percepções Da Lei Rouanet e o Financiamento Da Cultura. *Revista Albuquerque*, 12, 126–139.

Yúdice, G. A. (2019). Políticas Culturales y Ciudadanía. *Educação & Realidade*, 44(4), 1–24. <https://doi.org/10.1590/2175-623689221>