



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

DERYK VIEIRA SANTANA

**Tudo Virou Tela:** as transformações das performances  
culturais durante a pandemia - um estudo sobre a Lei Aldir  
Blanc

Goiânia  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES  
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\* No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

**2. Nome completo do autor**

Deryk Vieira Santana

**3. Título do trabalho**

TUDO VIROU TELA: AS TRANSFORMAÇÕES DAS PERFORMANCES CULTURAIS DURANTE A PANDEMIA - UM ESTUDO SOBRE A LEI ALDIR BLANC

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Laurita Ricardo de Salles, Usuário Externo**, em 02/10/2024, às 21:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deryk Vieira Santana, Discente**, em 09/10/2024, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4872014** e o código CRC **9EB98F4A**.

DERYK VIEIRA SANTANA

**Tudo Virou Tela: as transformações das performances culturais durante a pandemia - um estudo sobre a Lei Aldir Blanc**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais

Orientadora: Laurita Ricardo de Salles

Goiânia  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santana, Deryk Vieira

TUDO VIROU TELA [manuscrito] : AS TRANSFORMAÇÕES DAS PERFORMANCES CULTURAIS DURANTE A PANDEMIA UM ESTUDO SOBRE A LEI ALDIR BLANC / Deryk Vieira Santana. - 2024. CXXXVI, 136 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Laurita Ricardo de Salles.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui siglas, mapas, tabelas, lista de figuras.

1. Cultura. 2. Lei Aldir Blanc. 3. Performances culturais. 4. Pandemia. 5. Plataformas digitais. I. Salles, Laurita Ricardo de, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 12 da sessão de Defesa de Dissertação de Deryk Vieira Santana, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dois dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das dez horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de dissertação intitulada: TUDO VIROU TELA: AS TRANSFORMAÇÕES DAS PERFORMANCES CULTURAIS DURANTE A PANDEMIA - UM ESTUDO SOBRE A LEI ALDIR BLANC. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Laurita Ricardo de Salles (UFRN e PPGPC UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Daniel Christino (UFG), membro titular interno; e Professora Doutora Joana Abreu Pereira de Oliveira (UFG), membro titular externo. Após a arguição do candidato, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Laurita Ricardo de Salles, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Laurita Ricardo de Salles, Usuário Externo**, em 02/10/2024, às 21:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 03/10/2024, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 08/10/2024, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4870239** e o código CRC **60B9CEF7**.

Referência: Processo nº 23070.050977/2024-25

SEI nº 4870239

“As pessoas parece que estão se divertindo”, disse,  
“mas elas fazem isso pra não esquecer quem são”.  
(BRANDÃO, 1982).

## RESUMO

A produção cultural, bem como os modos de interação e trabalho, estão passando por um processo de digitalização que foi intensificado pelas medidas de restrição implementadas durante a pandemia de COVID-19. A internet se tornou o principal canal para a produção, apreciação e consumo de conteúdos culturais. No entanto, nesse cenário e com a predominância das tecnologias digitais, os profissionais da cultura enfrentam uma complexa jornada na transposição de suas performances para o ambiente virtual. Diante disso, este estudo analisa as impressões e processos de criação dos realizadores das culturas populares da Lei Aldir Blanc da Secretaria de Cultura de Goiás (SECULT-GO) para adaptarem suas performances culturais para o contexto digital. Trata-se de um estudo transversal analítico do impacto da Lei Aldir Blanc no fazer cultural e na consequente adaptação deste aos meios digitais no estado de Goiás, com recorte do edital de Cultura Popular da SECULT-GO. A coleta de dados ocorreu por meio de entrevistas semiestruturadas com os contemplados pelo edital da referida lei no estado. Os dados obtidos foram utilizados para construção de uma narrativa coletiva, de acordo com o método do Discurso do Sujeito Coletivo.

**Palavras-chave:** Cultura; Lei Aldir Blanc; Cultura Popular; Pandemia; Plataformas Digitais.

## **ABSTRACT**

Cultural production, as well as means of interaction and work, are going through a process of digitalization that was intensified by the restrictive measures implemented during the COVID-19 pandemic. The internet has become the main channel for the production, appreciation, and consumption of cultural content. However, in this scenario, with the predominance of digital technologies, cultural professionals face a complex journey in translating their performances to the virtual environment. Considering that, this study analyzes the impressions and creative processes of popular culture creators from the Aldir Blanc Law of the Secretaria de Cultura de Goiás (SECULT-GO) as they adapt their cultural performances to the digital context. This is an analytical cross-sectional study of the impact of the Aldir Blanc Law on cultural practices and their subsequent adaptation to digital platforms in the state of Goiás, focusing on the SECULT-GO Popular Culture Program. Data collection was carried out through semi-structured interviews with those selected by the previously mentioned law in the state. The data obtained was used to construct a collective narrative, following the Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) method.

**Keywords:** Culture; Lei Aldir Blanc; Popular Culture ; Pandemic; Digital Platforms.

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>12</b>
CULTURA: DIREITOS E POLÍTICAS	21
O HISTÓRICO BRASILEIRO DAS POLÍTICAS CULTURAIS	25
Figura 1. Representação do Histórico Brasileiro das Políticas Culturais.	26
As Políticas Culturais em Goiás	35
Impactos sociais da pandemia na cultura	35
PERFORMANCES CULTURAIS	38
IMAGEM E REPRESENTAÇÃO	44
CULTURA POPULAR, CULTURA DIGITAL E VIRTUALIZAÇÃO	50
Cultura Popular	50
Virtualização da cultura e cultura digital	58
<b>2. METODOLOGIA DE ANÁLISE DA AMOSTRA</b>	<b>64</b>
<b>3. RESULTADOS E DISCUSSÃO</b>	<b>71</b>
Análise descritiva	71
Figura 2. Projetos aprovados no Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da Lei Aldir Blanc.	72
Figura 3. Municípios goianos contemplados com o edital LAB, 2021.	73
O Discurso desse Sujeito Coletivo	74
Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19.	76
Quadro 1. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 1.	76
Quadro 2. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 2.	76
Quadro 3. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 3	77
Quadro 4. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 4	77
Quadro 5. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 5	78
Ideia Central 2: A internet como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais.	84
Quadro 6. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 1	84
Quadro 7. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 2	85
Quadro 8. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 3	85
Quadro 9. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 4	85
Quadro 10. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 5	86
Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares.	91
Quadro 11. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 1	91
Quadro 12. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 2	91
Quadro 13. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 3	91
Quadro 14. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 4	92
Quadro 15. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 5	93
<b>4. REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA</b>	<b>98</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>102</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	<b>104</b>

ANEXO I - Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da UFG	110
ANEXO II - Lei Aldir Blanc	113
ANEXO III - EDITAL DE CULTURA POPULAR - CONCURSO 10/2021 DA SECRETARIA ESTADUAL DE CULTURA DE GOIÁS (SECULT-GO) DA LEI ALDIR BLANC	124
APÊNDICE I - Roteiro semi-estruturado	143
APÊNDICE II - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	144
APÊNDICE III - Transcrição Entrevista responsável pela Festa dos Carreiros de Orizona	145
APÊNDICE VI - Transcrição Entrevista responsável pela Roda Jongo Iracema	155
APÊNDICE V - Transcrição Entrevista responsável pela Banda de Couro e Pelo Maracatu Baque de Rocha	163
APÊNDICE VI - Transcrição Entrevista responsável pela Ilê de Oxossi	172
APÊNDICE VII - Transcrição Entrevista responsável pelo Terno do Congo Vilaboense	181

**LISTA DE QUADROS E FIGURAS**

Figura 1. Representação do Histórico Brasileiro das Políticas Culturais.	25
Figura 2. Projetos aprovados no Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da Lei Aldir Blanc.	71
Figura 3. Municípios goianos contemplados com o edital LAB, 2021.	72
Quadro 1. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 1.	75
Quadro 2. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 2.	75
Quadro 3. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 3	76
Quadro 4. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 4	76
Quadro 5. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 5	77
Quadro 6. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 1	83
Quadro 7. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 2	84
Quadro 8. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 3	84
Quadro 9. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 4	84
Quadro 10. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 5	85
Quadro 11. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 1	90
Quadro 12. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 2	90
Quadro 13. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 3	90
Quadro 14. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 4	91
Quadro 15. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 5	92

## APRESENTAÇÃO

Este estudo surge como resultado do desafiador período que o setor cultural e seus trabalhadores atravessaram durante a pandemia de COVID-19, um grupo do qual faço parte. Em um momento de extrema fragilidade e vulnerabilidade, quando atividades presenciais não eram viáveis, surgiu a necessidade urgente de políticas públicas que não apenas garantissem a subsistência desses profissionais, seus empreendimentos e redes, mas também estimulassem a produção e o desfrute da cultura. Essas medidas foram cruciais para nossa sobrevivência nesse período, desencadeando uma mobilização sem precedentes na busca por soluções que amenizassem os impactos da pandemia.

Desde a minha graduação em hotelaria no Instituto Federal de Goiás (IFG), tenho me envolvido com pesquisa, trabalho e militância no campo da cultura. Minha produção acadêmica tem se concentrado em conectar políticas públicas com a esfera cultural. Em busca de uma compreensão mais profunda dessa conexão, cursei três especializações: Turismo e Eventos pelo SENAC, Políticas Públicas para a Igualdade na América do Sul pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO) e Docência na Educação Profissional Técnica e Tecnológica no IFG.

Minha carreira profissional também se entrelaçou com essa jornada, proporcionando oportunidades significativas para contribuir para o desenvolvimento de políticas culturais em diversas esferas. Em Goiânia, tive a oportunidade de atuar como diretor do Centro Cultural Goiânia Ouro, secretário-geral e chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, entre 2014 e 2016. Nesse período, participei de iniciativas, que considero muito relevantes para a arte e cultura em Goiânia, em Goiás e no Brasil, como a criação do primeiro edital municipal exclusivo para o *hip-hop* no Brasil, o primeiro edital para o Carnaval e para as quadrilhas juninas de Goiânia, a concepção da Galeria Noturna (a maior galeria de arte a céu aberto do mundo, na Avenida Goiás), o primeiro evento no Beco da Codorna (hoje um espaço permanente e uma referência na exposição de grafites) e a passagem da tocha olímpica por Goiânia. Entre 2017 e 2019, dediquei-me à docência, principalmente no Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC).

Paralelamente à minha formação acadêmica e atuação profissional institucionalizada, participei ativamente na concepção e realização de diversos eventos culturais. Alguns deles merecem destaque, como o Eixo Musical (2018-2020), o primeiro festival de músicas em terminais de ônibus do país, o bloco Socialista (2012-2024), que combina o debate sobre questões atuais com a celebração de nossa maior festa popular, os desfiles da escola de Samba Lua-Alá (1989), desde 2012, e as apresentações da escola de Samba Brasil Mulato, desde 2017. Também contribuí para a organização do primeiro seminário goiano sobre o carnaval e participei ativamente da Confraria dos Antigos, o maior evento de antigomobilismo do Centro-Oeste.

Minha militância em movimentos sociais inclui a participação na construção e aprovação do Plano Nacional de Educação, no Estatuto da Juventude, e a coordenação do Grupo de Trabalho que regulamentou a Lei do Passe-Livre em Goiânia, enquanto diretor de políticas públicas para juventude da UNE (União Nacional dos Estudantes) entre 2013 e 2015. Além disso, estive envolvido na fundação da seccional Goiás da Associação Brasileira dos Turismólogos e Trabalhadores do Turismo (ABBTUR), onde atualmente ocupo o cargo de vice-presidente. Também contribuí para a elaboração das diretrizes sobre cultura no Plano de Reconstrução e Transformação do Brasil da Fundação Perseu Abramo, bem como no Plano de Governo da Coligação Brasil da Esperança e no comitê nacional da Lei Aldir Blanc que se transformou no Comitê Nacional Lei Paulo Gustavo, responsável pela elaboração, articulação e controle social deste instrumento de fomento.

A partir de 2019, tomei posse como produtor cultural no IFG. Em 2022, fui convocado para ser um dos coordenadores do Grupo de Trabalho da Cultura do governo de transição, responsável pela elaboração do documento sobre a situação das políticas e programas culturais em nível federal e pelas diretrizes para a reconstrução do Ministério da Cultura (MinC). Em 2023, assumi a posição de diretor de políticas para trabalhadores da cultura no MinC, um novo departamento criado para planejar e executar políticas em favor desses trabalhadores que tiveram seus direitos básicos negados durante a pandemia, devido às particularidades das profissões ligadas à cultura, em especial os baixos níveis de qualificação formal e de renda, sua alta taxa de informalidade e sazonalidade nas relações de trabalho e

dificuldade de identificação e mapeamento desses profissionais, fatores agravados pela crise sanitária provocada pela COVID-19.

Essa dissertação, portanto, é um desdobramento natural dessa jornada, onde minha formação acadêmica, experiência profissional e ativismo se entrelaçam. Ela será dividida em cinco capítulos, cada um desempenhando um papel fundamental na análise do impacto das transformações das manifestações das culturas populares goianas durante a pandemia.

Na introdução, é apresentado um breve contexto que levou à criação da Lei Aldir Blanc, discutindo a situação dos trabalhadores da arte e da cultura, bem como suas cadeias produtivas durante a pandemia. Na segunda seção deste capítulo, são apresentados e debatidos direitos e políticas culturais, seus conceitos e aplicações. A terceira seção oferece um breve histórico das políticas culturais no Brasil. Na quarta, conceituamos as performances culturais, discutimos sua utilização como metodologia de pesquisa aplicada à cultura e relacionamos essas performances às transformações de produtos e bens culturais durante o período da pandemia por meio da Lei Aldir Blanc (LAB).

Na quinta seção, são abordados conceitos e instrumentos de análise fundamentais para nossa investigação, como imagem e representação. A sexta seção traz debates sobre cultura popular, suas manifestações, festas, ritos, símbolos e sua contextualização em Goiás, além de sua relação com o edital da LAB e as políticas culturais. Além disso, são discutidos a cultura digital e a virtualização da arte e da cultura, especialmente à luz das restrições de contato e aglomerações durante a pandemia.

O segundo capítulo é dedicado à metodologia da pesquisa que orientou esta pesquisa e seus referenciais.

No terceiro capítulo, é apresentada a análise das entrevistas semiestruturadas com os contemplados pelo edital de culturas populares da LAB em Goiás, construindo um metatexto da narrativa comum compartilhada entre eles por meio do uso do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC).

O quarto capítulo é dedicado às reflexões sobre o impacto da Lei Aldir Blanc enquanto política pública de fomento às culturas populares e o quinto às considerações finais.

## INTRODUÇÃO

A produção cultural, assim como a maioria das formas de interação e trabalho, passa por um intenso processo de digitalização, que foi acelerado com as medidas de restrição adotadas no enfrentamento da pandemia de COVID-19, iniciada em 2020. A *internet* tornou-se, assim, o principal ambiente de produção, fruição e consumo de conteúdo cultural (FGV, 2020; LACERDA, 2021; RICARTE, 2020). No entanto, diante da centralidade assumida pelas tecnologias digitais, trabalhadores da cultura experienciaram uma complexa trajetória na virtualização de suas performances.

Com a pandemia, período entre 11 de março de 2020 e 5 de maio de 2023, de acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), um dos segmentos atingidos com mais intensidade foi o da economia da cultura. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD, em razão da necessidade de distanciamento social, as atividades da maior parcela dos agentes culturais foram suspensas ou drasticamente reduzidas (BRASIL, 2020a). A fragilidade do setor cultural foi ainda mais evidenciada devido à sua forte dependência de eventos presenciais e o caráter da sua produção, que não segue a lógica de produtividade típica de outros setores, segundo Barreto (2020). O impacto econômico causado no setor da cultura foi agravado pelo fato de este ser considerado um dos últimos segmentos aptos para a reabertura e ao retorno das atividades normais, de acordo com os protocolos de retomada apresentados pelos governos (FGV, 2020).

O setor cultural no país, que já amargava com os desmontes das políticas públicas nos últimos períodos, expressas pela redução do Ministério da Cultura à Secretaria Especial subordinada ao Ministério do Turismo, pela mudança de posicionamento da Fundação Palmares e pela criminalização e mudanças na Lei Rouanet, sofreu um colapso com as restrições impostas pela pandemia, ressaltam Calabre (2020), Rubim e Tavares (2021). Antes da crise sanitária, as estimativas sobre a contribuição do setor cultural à economia brasileira variavam de 1,2% a 2,67% do Produto Interno Bruto (PIB), e o número de pessoas ocupadas no setor cultural representava, em 2019, cerca de 5,5 milhões de pessoas, ou seja, 5,8% do total de ocupados no Brasil (BRASIL, 2020a).

O cenário das políticas culturais em Goiás não destoava do nacional, tendo seus dois principais mecanismos de fomento de abrangência estadual, o Fundo de Apoio à Cultura, com pagamentos atrasados desde 2015, e a Lei Goyazes, ambos com editais não lançados desde 2018. Diante disso, trabalhadores da cultura protestavam pelo cumprimento destas leis de incentivo à cultura que preveem editais anuais (FÉLIX, 2021).

Em Goiás, é possível destacar uma identidade cultural caracterizada pela diversidade proveniente da miscigenação, mesmo que forçada e conflituosa, de indígenas, negros, portugueses, italianos, espanhóis, alemães e árabes, além da migração interna de pessoas do Nordeste e Sudeste brasileiro. Esse mosaico migratório efervescente ao longo de gerações gestou, e gesta, uma riquíssima diversidade cultural de manifestações surgidas ou reinventadas a partir deste território possibilitando a transmissão e acomodação dessas tradições fortemente marcadas pelo componente do sincretismo religioso desde o período colonial apontam Rocha (2016), o Instituto Mauro Borges in Migração em Goiás entre 2005 e 2015, Goiás (2017) e Sebba (2011).

A pandemia de COVID-19 colocou em evidência os desafios complexos enfrentados pela cadeia produtiva da cultura e seus trabalhadores, com destaque para a alta informalidade, atingindo 41,2% em 2020, segundo a Lei Aldir Blanc (LAB) (BRASIL, 2021), e a multiplicidade de modalidades de trabalho, emprego e renda vigentes na economia da cultura, que incluem o Microempreendedor Individual (MEI), contratos por tempo determinado e trabalho *freelancer*. Essas diferentes formas de emprego frequentemente resultam em instabilidade econômica e na ausência de direitos sociais, trabalhistas e previdenciários, tornando profissionais culturais vulneráveis a dificuldades financeiras em tempos de crise. A pandemia ressaltou a urgência de políticas e medidas de apoio que reconheçam a diversidade dessas formas de organização do setor cultural e busquem garantir estabilidade econômica e bem-estar aos profissionais nesse contexto desafiador (BRASIL, 2020a, BRASIL, 2021).

Iniciativas estatais para minimizar os impactos da pandemia foram adotadas em diversos países. Diante desse cenário, as mobilizações no Brasil fizeram coro

aos pedidos por medidas de mitigação dos efeitos da pandemia nas atividades culturais. De acordo com o relatório da Fundação Getúlio Vargas (FGV), três principais ações foram propostas: a abertura de editais para o setor cultural e criativo; a ampliação do fomento à cultura por parte das empresas estatais; e a renegociação dos prazos de pagamentos de empréstimos e créditos concedidos. A abertura de editais para o setor cultural foi considerada, por trabalhadores da cultura pesquisados, a principal ação para a retomada das atividades, uma vez que a falta de capacidade financeira impossibilita a captação de recursos para a execução de projetos (FGV, 2020).

Nesse contexto, a Lei 14.017 de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), surgiu como resposta à necessidade de ações emergenciais (BRASIL, 2020a). Nomeada em homenagem a um ilustre artista brasileiro falecido devido à COVID-19, essa legislação foi implementada em nível nacional durante o estado de calamidade pública e se destacou como principal instrumento de fomento à cultura e de garantia de direitos culturais neste período. A LAB visou mitigar os impactos da pandemia e representa um marco importante na redução das vulnerabilidades enfrentadas pelo setor cultural e pelos profissionais que o compõem (BRASIL, 2020b). Essa lei destinou, de maneira emergencial, 3 bilhões de reais para o setor, e apresentou como característica proeminente o auxílio a trabalhadores, empresas e instituições culturais e a promoção de realização de ações *online*.

Governos, associações de classe e profissionais ligados à cultura propuseram diversas medidas para enfrentar a crise, levando o setor a explorar novos métodos de produção e entrega de suas performances ao público final (FGV, 2020). Nesse contexto, a *internet* surgiu como uma ferramenta acessível e um espaço seguro em termos de saúde, permitindo a adaptação das atividades culturais. Diante da impossibilidade do contato físico, muitos artistas, produtores e trabalhadores culturais reestruturaram suas práticas, bem como a difusão de suas expressões e apresentações para o ambiente digital.

O contexto acelerou a digitalização de conteúdo, um processo que, em condições normais, teria levado muito mais tempo. Essa transformação incluiu a

realização de espetáculos transmitidos nas redes sociais, eventos *online* e a proliferação de cursos, palestras e eventos em plataformas de *streaming* (FGV, 2020). No âmbito musical, as transmissões ao vivo, conhecidas como *lives*, prontamente se converteram em plataformas para apresentações, arrecadação de doações e mobilização de recursos. Diversos artistas realizaram, e seguem realizando, eventos por meio de plataformas como *Instagram*, *Facebook*, *YouTube*, *Zoom* ou *Twitch* (LACERDA, 2021). Os artistas de teatro brasileiro se destacaram como pioneiros nessa nova forma de encenação virtual, uma maneira de manter acesa a chama dos palcos e, muitas vezes, sua própria subsistência (BECHARA, 2021).

A expansão digital criou novas oportunidades para a cultura e eventos, reformulou a interação com a audiência e permitiu que as atividades culturais alcancem lugares anteriormente inacessíveis, ampliando sua abrangência e impacto. As fronteiras, que eram antes geográficas, foram transcendidas e manifestações regionais passaram a alcançar territórios antes inimagináveis. Por outro lado, desafios surgiram quanto ao processo criativo e fez-se necessária a adaptação de performances culturais que originalmente eram concebidas para serem apresentadas em ambientes presenciais. A adaptação das atividades culturais trouxe consigo desafios que demandam atenção. Isso inclui a complexidade de monetizar as apresentações, a necessidade de alteração estética e conceitual das performances, a reformulação do formato para a experiência digital, a exploração de novos dispositivos para sua produção e apreciação, o desenvolvimento de audiências, bem como a competição com uma vasta gama de conteúdo digital sem fronteiras.

As performances culturais desempenham papel fundamental na expressão da identidade cultural, na transmissão de tradições e na reflexão sobre temas sociais e culturais. Enquanto conceito metodológico emergem das contradições intrínsecas às culturas, com o propósito de analisar fenômenos em suas diversas manifestações e identificar pistas de mudanças ou adaptações nas tradições. Isso ocorre porque a tradição, como Singer (1959) argumenta, é tanto um processo em constante evolução quanto seu resultado final, processo e produto.

Quando consideramos a tradição como um processo contínuo e em constante evolução, a análise dessas transformações nas expressões culturais e em seus resultados a partir de Singer (1959), à luz das performances culturais, possibilita uma compreensão mais profunda das contradições que surgem ao transpor linguagens artísticas e culturais para o ambiente digital.

A UNESCO (2022), em sua Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável expressa a preocupação com a crise provocada pela COVID-19, devido às fragilidades do setor cultural e das indústrias criativas, em especial ao desequilíbrio de gênero, à desigualdade de acessos, às altas taxas de informalidade e à impossibilidade de executar ações que têm na presença simultânea e compartilhada sua essência, ao mesmo tempo em que destaca que a transformação estrutural provocada pela digitalização da sociedade abre perspectivas para ampliar o acesso à cultura a todos e ampliar seus mecanismos de salvaguarda, promoção, gestão e estímulo à criatividade e a inovação.

Importante ressaltar que, assim como afirma o Plano Setorial Para as Culturas Populares de 2012, ao mesmo tempo que uma comunidade produz cultura, ela também é produzida por esta enquanto humanidade, e que, se existem diversidades de práticas sociais, comportamentos e lógicas de viver e organizar a vida em grupos distintos, também existem diferentes culturas que se organizam através dos territórios

Diante disso, o problema a ser investigado por este trabalho se concentra em compreender e analisar o processo de criação e adaptação das performances da cultura popular, realizadas através do primeiro edital da LAB, de 2020, em Goiás, e refletir sobre o fenômeno de digitalização da cultura impulsionado pela pandemia de COVID-19. Outrossim, a contemporaneidade e o pouco acúmulo acadêmico sobre o tema evidenciam a importância de estudos como este para mensurar não só os impactos econômicos gerados pela pandemia, mas, também, os socioculturais.

Nesse contexto, o objetivo desta pesquisa foi analisar o processo de reacomodação das performances da cultura popular nas plataformas digitais durante a pandemia de COVID-19 em Goiás. Para atingir esse objetivo geral, foram estabelecidos objetivos específicos: compreender os processos de criação

envolvidos e identificar a percepção dos trabalhadores na adaptação das manifestações e linguagens originalmente não destinadas ao ambiente virtual e; analisar as leis de incentivo na perspectiva de quem acessou esse instrumento de fomento.

## **CULTURA: DIREITOS E POLÍTICAS**

Podemos compreender a cultura como elemento fundamental da existência humana, uma experiência social compartilhada, produto e processo contínuo da sociedade, mutável juntamente com esta, uma teia de símbolos e significados coletivos. Portanto, uma ciência interpretativa de significado em constante construção, que propõe uma visão sistêmica, através de teias entre os homens e suas comunidades. (GEERTZ; 2001, 2008)

Gilberto Gil (2003), em seu discurso de posse como Ministro da Cultura, afirma que a cultura "vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, dos ritos e da liturgia de uma suposta classe artística e intelectual".

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. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003).

A cultura não é algo rígido, de ordem formal, de critérios totalizantes e de representações impecáveis, que só pode ser analisada corretamente a partir da leitura do acontecimento, segundo Geertz:

Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece — do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo — é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa — um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade — leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar. Quando isso não ocorre e nos conduz, ao contrário, a outra coisa[...] (GEERTZ, 2001, p. 19).

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural publicada em 2002 reivindica que “os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, os quais são universais, indissociáveis e interdependentes” e aponta para a não hierarquização e a necessidade de garantia de todos os direitos humanos

(UNESCO, 2002, p. 3). Por sua vez, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, especificamente nos artigos 22 e 27 (ONU, 1948), proclama que todos os seres humanos têm o direito de se realizar por meio dos seus direitos culturais, incluindo a participação na vida cultural, artística e científica de suas comunidades e o usufruto de seus benefícios.

O debate sobre Direitos Humanos parte da premissa que estes direitos são inerentes aos seres humanos e, portanto, antecede todas as formas de organização política (TRINDADE, 1997).

Ressaltamos a seguir, a partir da reflexão de Santos (2009), que a aplicabilidade desses direitos é frequentemente objeto de disputas nas sociedades, tendo seu conceito de dignidade humana alicerçado em pressupostos ocidentais.

Este autor considera ainda que a Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada em 1948, marcou um ponto crucial na definição da primeira geração dos direitos humanos. Sendo essa geração notável por priorizar os direitos individuais em relação aos direitos coletivos, refletindo a influência predominante das ideias ocidentais, que enfatizam a liberdade individual como um dos pilares centrais dos direitos humanos.

A medida que os debates evoluíram, surgiram a segunda e a terceira gerações dos Direitos Humanos. Nessas gerações, houve um iminente aumento na importância atribuída ao acesso à cultura e ao lazer, reconhecendo seu impacto significativo na qualidade de vida. Nesse contexto, o Estado desempenha um papel essencial na garantia desses direitos, demonstrando seu compromisso em assegurar um ambiente onde os indivíduos possam desfrutar plenamente de suas vidas e expressar suas identidades culturais, afirma Santos.

É importante salientar que qualquer política dos direitos humanos é, em essência, uma política cultural baseada em especificidades culturais, temporais e nacionais e não em valores necessariamente universais, aponta Santos (1997). Nesse contexto, dialogamos com o proposto por Cunha Filho (2000), em que os direitos culturais, são considerados fundamentais, inalienáveis e dotados de função no desenvolvimento socioeconômico. Eles abrangem aspectos relacionados à

memória coletiva, às artes e à transmissão de saberes, de forma a assegurar às pessoas e comunidades o conhecimento e uso do passado para a interferência ativa no presente, sempre guiado pela promoção da dignidade da pessoa humana.

Os direitos culturais são outorgados e explicitados pela Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 nos artigos 215, 216 e 216-A. Estes artigos estabelecem que é dever do Estado assegurar o pleno exercício dos direitos culturais, assim como incentivar e apoiar a difusão e o acesso às manifestações da cultura nacional. Para concretizar esses princípios, o Estado sistematiza suas ações e implementa políticas públicas setoriais voltadas para a cultura, ou seja, políticas culturais, como o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC) que visam orientar diretrizes, metas, princípios, definir competências e estabelecer pactos entre os entes federados - estados, municípios e União - para a implementação dessas políticas (BRASIL, 1988).

As políticas culturais podem ser entendidas como a ação sistemática do Estado, sociedade civil, entidades privadas e comunidades com a finalidade de suprir as necessidades culturais da população e possibilitar a promoção de suas representações simbólicas. Essas intervenções podem assumir duas formas: a de normas jurídicas ou processos padronizados, que regulam as relações entre os diversos agentes envolvidos (leis, decretos, editais etc); e intervenções diretas na ação cultural (fomento a atividades culturais, salvaguarda de patrimônio, construção de espaços culturais entre outros), ressaltam Coelho (2004) e Lima & Souza (2013).

As políticas sociais ou serviços públicos são mecanismos pelos quais o Estado assume a responsabilidade pelo bem-estar dos cidadãos. No contexto contemporâneo, as políticas culturais e a indústria cultural atuam como instrumentos eficientes de legitimação do Estado. Segundo Chauí (2016) as políticas culturais podem ser implementadas diretamente pelo Estado, por meio do sistema de educação, museus, bibliotecas, centros de arte e pesquisa, nos planos de educação e cultura, ou indiretamente, através da indústria cultural, baseada no consumo de bens culturais, seja através das músicas, livros, artes visuais e outros produtos culturais e pelos meios de comunicação de massa.

Podemos classificar as políticas culturais em três gerações: a primeira ligada à identidade e patrimônio, considerada fundamental na consolidação dos Estados modernos, realizada através da preservação do patrimônio cultural e da consolidação da(s) identidade(s) nacional(is), que ao institucionalizar as tradições estabelece uma coesão social e ressalta a ideia de continuidade em relação a um passado compartilhado. A segunda geração é relacionada com a intervenção e regulamentação econômica da cultura pelo Estado e a valorização de bens simbólicos que podem ser reproduzidos em série, caracterizando a chamada indústria cultural, visando reduzir os impactos econômicos e culturais das indústrias culturais estrangeiras e fortalecer as nacionais. A terceira geração das políticas culturais é composta por políticas vinculadas à difusão e produção cultural que visam ampliar o acesso à criação e ao consumo de arte e cultura e o fomento às culturas populares e comunitárias, dialogando com os princípios da democracia cultural.

Ao analisar as políticas culturais em sua abrangência, é importante ressaltar que “toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência” disse o então ministro Gilberto Gil, na ocasião de sua posse, em 2003. Essas políticas não se restringem apenas a formalidades burocráticas, mas são impulsionadas por visões estratégicas que envolvem “o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01).

As políticas públicas e os instrumentos de garantia dos direitos culturais frequentemente se encontram em uma situação frágil e sujeitos a disputas dentro das sociedades, aponta Santos (2009). No Brasil, essa realidade se torna evidente quando consideramos os dados de 2010, que apontam para uma contradição. Naquele ano, o setor cultural do país gerou receitas líquidas significativas, aproximando-se dos 374,8 bilhões de reais. No entanto, paralelamente, foi constatado que cerca de 70% dos cidadãos brasileiros jamais haviam visitado museus, centros culturais, teatros, shows musicais e espetáculos de dança. Além disso, 71% dos entrevistados apontaram o alto custo como o principal motivo para não consumir produtos culturais (BRASIL, 2010a). Esses dados revelam as

fragilidades das políticas públicas voltadas para a cultura e a necessidade premente de promover um acesso mais igualitário.

Nesse contexto, a compreensão de que o acesso à cultura e ao lazer é essencial para o bem-estar da população destaca-se a necessidade de políticas públicas que assegurem uma participação cultural mais ampla e equitativa. É aqui que as leis de incentivo desempenham um papel significativo. Conforme estabelecido em seus textos legais, essas leis foram concebidas para atender preceitos como democratização, preservação, participação, valorização e incentivo à cultura, como apontado pelo Sistema de Indicadores de Percepção Social – SIPS (BRASIL, 2010b). Elas buscam preservar o patrimônio artístico e cultural, tornar a cultura um componente fundamental para a qualidade de vida da população e dinamizar as atividades culturais em estados e municípios do Brasil. Entre as principais formas de fomento do governo, destacam-se os convênios, prêmios, incentivos fiscais, fundos de investimento e bolsas (BRASIL, 2010a).

Diante das disparidades entre a demanda por políticas culturais eficazes e a realidade objetiva do país, o dever do Estado em garantir o acesso à cultura torna-se ainda mais evidente. Como afirma Candau (2008) é fundamental que tais políticas sejam concebidas para promover um ambiente cultural inclusivo e acessível, possibilitando que a cultura seja um direito efetivamente desfrutado por todos. O Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004, intitulado *Liberdade Cultural num Mundo Diversificado*, reforça a importância de compreender a cultura como um componente fundamental dos direitos humanos. Portanto, é imperativo fortalecer as formas de fomento governamentais, a fim de efetivar que a cultura seja um direito humano plenamente acessível a toda a sociedade.

## **O HISTÓRICO BRASILEIRO DAS POLÍTICAS CULTURAIS**

No cenário brasileiro, observa-se uma marcante interação entre cultura e autoritarismo, se levarmos em conta que algumas políticas culturais, inclusive as primeiras, foram instituídas em períodos ditatoriais. Essas políticas sofreram discontinuidades ao longo do tempo (Figura 1), porém é importante ressaltar que estas tinham como finalidades dirigir e censurar a cultura nacional ao negligenciar as culturas populares, afro-brasileiras e indígenas, relegando-as a um papel

secundário e sujeitando-as à repressão e silenciamento, concluo, a partir da leitura de Rubim (2008). Abaixo figura construída por esse pesquisador para ilustrar.

Figura 1. Representação do Histórico Brasileiro das Políticas Culturais.



Fonte: Autoria própria

Compreendemos a partir do diálogo entre Chauí (1995) e Moisés (2001) que a superação dessa tendência histórica peculiar representa um desafio significativo na administração cultural em períodos democráticos, tendo em vista que podemos compreender que no Brasil o autoritarismo não está restrito apenas ao regime político e a forma de organização do Estado, mas, sim, está entranhado na sociedade, que produz estruturas autoritárias.

No governo de Getúlio Vargas (1930-1945), as primeiras políticas culturais sistematizadas no Brasil começaram a surgir, estabelecendo instituições e iniciativas como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), posteriormente transformado no atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural), com foco na preservação do patrimônio material e imaterial. Além disso, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) surgiu para utilizar o cinema como ferramenta de ensino, o Instituto Nacional do Livro (INL) foi estabelecido para organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira, e o Dicionário da Língua Nacional foi criado para editar obras relevantes para a cultura nacional (CALABRE, 2007; RUBIM, 2008).

Tendo em vista as considerações de Rubim (2008) podemos concluir que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) merece destaque por ser o órgão que menos descontinuidades sofreu, por ter seu itinerário de execução de políticas públicas, na maior parte de sua história, ligado a monumentos com referências ocidentais, privilegiando o tombamento de palácios, igrejas e fortes, demonstrando a predileção dada à política cultural de preservação de patrimônios materiais de herança europeia e católica de pedra e cal de estética barroca.

De acordo com Daflon (2017), durante a Era Vargas, houve um esforço notável para a consolidação de uma identidade nacional por meio da institucionalização e nacionalização da cultura popular. Um dos aspectos desse processo foi a promoção do samba como um símbolo da brasilidade, impulsionada tanto pelo governo quanto pela expansão das rádios, inicialmente concentradas na capital federal, Rio de Janeiro. Esse movimento resultou na criação de políticas culturais e possibilitou a participação de brasileiros marginalizados na criação de bens culturais de massa.

No período subsequente, correspondente ao intervalo democrático entre os governos Vargas, embora não tenham sido estabelecidas instituições ou políticas culturais nacionais e de longa duração, houve notáveis mobilizações. Destacamos a partir de Rubim (2008) Calabre (2007) e Daflon (2017), a Campanha Nacional do Folclore e o Movimento de Cultura Popular, que se desenvolveram em Pernambuco sob a liderança de Miguel Arraes de Alencar. Além disso, ainda segundo os mesmos autores, nesse cenário, foi possível observar um aumento significativo nos investimentos privados na esfera cultural, impulsionado pelo crescimento e consolidação de um mercado, nacional, de bens e produtos culturais e dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão.

Em 1953, em um Brasil novamente comandado por Getúlio Vargas, a cultura foi formalmente citada no nome de um ministério, denominado naquele momento, Ministério da Educação e Cultura (MEC), sigla que permanece até os dias de hoje, mesmo com o desmembramento dos ministérios da educação (MEC) e da cultura (MinC). Esse marco evidencia a crescente importância atribuída à cultura no cenário político brasileiro, indicando um passo significativo na institucionalização da cultura como parte integral das políticas públicas, afirma Rubim (2008).

Durante a ditadura militar (1964-1988), a produção cultural no Brasil experimentou uma maior institucionalização, com a criação de legislações e órgãos voltados para a cultura, como o Conselho Federal de Cultura (1966), o Instituto Nacional de Cinema (1966), a Empresa Brasileira de Filme (EMBRAFILME) (1969), a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), a RADIOBRÁS (1976), o Conselho Nacional de Cinema (1976) e o primeiro Plano Nacional de Cultura em 1975 (RUBIM, 2008). Além disso, um marco importante desse período foi a realização do primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura em julho de 1976, em Salvador. Este evento reuniu Conselhos e Secretarias de Cultura de todo o país, bem como diversos órgãos governamentais da área de cultura, como a TVE, FUNARTE, o Arquivo Nacional, o MOBRAL, entre outros, além do Itamaraty e da UNESCO. Esse encontro desempenhou um papel crucial na consolidação do debate sobre a política integrada de cultura no Brasil, considera Calabre (2007).

Essa institucionalização foi impulsionada pelo projeto da ditadura militar, que tinha o objetivo de instrumentalizar a cultura para legitimar o regime, realçando essa relação com o autoritarismo peculiar na realidade brasileira. Isso envolvia supervisionar as iniciativas culturais, cooptar artistas, domesticar seu caráter crítico e redefinir os parâmetros da cultura nacional. Aqueles que não se alinhavam a esse padrão considerado nacionalista frequentemente eram alvos de perseguição e censura, lembra Rubim (2008). Internacionalmente, a partir da década de 1970, começam a se estabelecer os preceitos conceituais sobre políticas culturais baseados em participação popular, ações conjuntas e partilha de decisões entre poder público e sociedade civil, práticas que só seriam implementadas no Brasil a partir de 2003, diz Calabre (2014).

Esta última autora, também em 2014, destacou que, durante o período de fortalecimento do setor cultural, uma considerável discussão emergiu no âmbito da Secretaria de Cultura. Nesse contexto, um grupo de atores culturais defendia a criação do Ministério de Cultura, enquanto outro almejava a expansão da estrutura da Secretaria de Cultura dentro do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Os membros desse segundo grupo expressaram preocupações quanto à possibilidade de que a desvinculação do Ministério da Educação resultasse em um retrocesso no

processo de crescimento cultural que estava em curso. Para esses defensores, era mais conveniente manter uma Secretaria de Cultura robusta do que criar um Ministério de Cultura com limitações.

Uma das grandes inovações da década de 1970 na política cultural brasileira é a consolidação da indústria cultural, compreendida, neste momento, não apenas como instrumento de suporte ideológico do regime, mas também como investimento econômico lucrativo, aponta Chauí (2016). Entretanto, o período entre 1979 e 1985 foi caracterizado por uma série de mudanças significativas nas políticas culturais. O Brasil testemunhou o fortalecimento e a consolidação de diversas instituições e linhas de atuação do governo federal no campo da cultura. E nesse contexto, o Ministério da Cultura (MinC) foi criado pela primeira vez em 1985, sob o governo de José Sarney. Contudo, no governo de Fernando Collor, em 1990, o MinC foi rebaixado à condição de secretaria. Posteriormente, o Ministério foi recriado por Itamar Franco em 1993. A primeira década do MinC viu a ascensão de 10 dirigentes, o que acentuou a instabilidade e prejudicou a continuidade das políticas culturais, ressalta Rubim (2008).

Em 1986, um marco importante na história da política cultural do Brasil ocorreu com a promulgação da primeira Lei de Incentivo à Cultura, a Lei nº 7.505, de 02 de junho de 1986, conhecida como Lei Sarney. Esta legislação, que foi atualizada pela Lei Rouanet em 1991, abriu as portas para um novo paradigma de financiamento à cultura no país. A Lei Sarney introduziu o conceito de incentivos fiscais para empresas financiarem projetos culturais, inaugurando uma era em que o setor privado desempenharia um papel crucial no apoio às atividades culturais (BRASIL, 1986; BRASIL, 1991).

A importância dessa lei vai além de seu período de vigência, pois lançou as bases para o modelo de incentivos fiscais que moldou as políticas culturais no Brasil nas décadas subsequentes. Esse modelo, centrado na participação do setor privado no financiamento de projetos culturais, consolidou-se durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2003) e permaneceu como uma característica distintiva das políticas culturais brasileiras até os dias atuais. Nesse sentido, Calabre (2007) argumenta que a Lei de Incentivo à Cultura surgiu no

contexto de um crescente envolvimento estatal com o propósito de estabelecer um estado de bem-estar social, ainda que sua implementação no Brasil tenha sido fundamentalmente orientada para o mercado.

Essa mudança de paradigma na promoção cultural, baseada em incentivos fiscais, deslocou o poder decisório do Estado para o setor privado, que passa a ser a fonte da maioria dos recursos. Conseqüentemente, confia-se às empresas e seus departamentos de *marketing* a decisão final sobre quais projetos culturais receberão apoio. Essa abordagem é reforçada pelo programa de cultura apresentado pelo governo FHC, intitulado *A Cultura é um bom negócio*, que demonstrou um foco exclusivo na dimensão econômica da cultura e de seus mercados, frisa Rubim (2008).

Esse modelo, de fomento indireto, ou mecenato cultural, enfatiza o papel das empresas e seus departamentos de *marketing* na decisão de apoiar projetos culturais, contrasta com outras abordagens de incentivo cultural, como o de fomento direto que não é dependente da lógica de mercado e do *marketing* cultural e permitem a realização de atividades sem apelo comercial evidente, observam Reis e Santos (1996).

Apesar de tentativas de diversificação, existem, grosso modo, duas formas de fomento cultural vindo do poder público: o fomento direto e o indireto. No fomento direto, o proponente aprovado por meio processo seletivo recebe a verba pleiteada diretamente do ente federado, como no caso da Lei Aldir Blanc (2020). No fomento indireto, o proponente aprovado no processo seletivo recebe um documento que o permite captar recursos na iniciativa privada, a partir da renúncia fiscal de um imposto específico, no caso da Lei Rouanet (1991), o imposto de renda.

Por essa razão, há debates significativos acerca dos modelos de incentivos fiscais. Críticos argumentam que a ênfase na lógica mercadológica e nos incentivos fiscais coloca em risco a pluralidade, a liberdade e a diversidade da cultura em prol de interesses comerciais. Gilberto Gil, ex-ministro da Cultura, alertou contra a excessiva dependência desses mecanismos fiscais, que poderiam relegar a política cultural aos caprichos do mercado, potencialmente prejudicando as instituições culturais. Para Gil, o Estado não deve apostar “todas as suas fichas em

mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado”, uma vez que esta política pode ser responsável por danos às instituições culturais ao não favorecerem manifestações que não tenham apego mercadológico, como destacado por Gil em seu discurso de posse em 2003.

As discussões e mudanças na política cultural, que culminaram na expansão do modelo de incentivo fiscal sob FHC, delineiam o cenário que conduziu às transformações na política cultural do Brasil. Em 2002, ao assumir a presidência do Brasil, o Partido dos Trabalhadores lançou o documento chamado *A imaginação a serviço do Brasil*<sup>1</sup>. Este documento dialogava com tratados e pesquisas internacionais que consideravam a cultura como um direito básico, enfatizando que a execução de políticas culturais deveria estar voltada para o desenvolvimento e o fortalecimento da democracia, ressalta Calabre (2014).

A gestão iniciada em 2003, após a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, o Lula, com ministros como Gilberto Gil até 2005 e Juca Ferreira até 2010, foi caracterizada pelo papel ativo do Estado, a interlocução e participação da sociedade civil, bem como pela ampliação do conceito de cultura, com base na “tridimensionalidade da cultura” - simbólica, cidadã e econômica conforme o *Texto de base da Conferência Nacional de Cultura e As Metas do Plano Nacional de Cultura*, respectivamente (BRASIL 2005; BRASIL 2013 ) e discutem Calabre (2014) e Rubim (2008). A partir dessa nova conceituação, o Ministério da Cultura se reestruturou e passou a ter seu organograma e gestão, alinhados a uma lógica de estabelecimento de diretrizes e de indução das políticas culturais, mudando seu foco das atividades finalísticas e lei de incentivo para uma atuação mais sistêmica aponta Calabre (2014).

Considerando a ampliação do conceito de cultura, entende-se que a dimensão simbólica é fundamentada na compreensão de que a capacidade de simbolizar é inerente ao ser humano. Isso significa que as relações humanas são construídas com base em redes de significados representados por símbolos, os quais se alteram de acordo com o contexto social e histórico. Essa abordagem

---

<sup>1</sup> Disponível em:  
<https://fpabramo.org.br/csbn/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/01-aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>

reconhece as infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais e enfatiza a importância de proteger, reconhecer e valorizar os saberes tradicionais, indígenas e de grupos afro-brasileiros, conforme Calabre (2014) e os mesmos documentos referenciados no parágrafo acima (BRASIL 2005; BRASIL 2013).

A perspectiva cidadã parte do pressuposto de que os direitos culturais são inalienáveis, indivisíveis e integrantes, inseridos nos direitos humanos, conforme assegurados pela Constituição Federal de 1988. Os direitos culturais desempenham um papel fundamental na construção da nação, no desenvolvimento humano e na promoção da paz. Dessa forma, eles se constituem como plataforma para a participação social e políticas públicas. Por fim, a dimensão econômica compreende a cultura em sua capacidade de gerar trabalho, renda, desenvolver cadeias produtivas e contribuir para o desenvolvimento econômico equitativo e sustentável. Além disso, visa a transição para uma nova economia fundamentada em criatividade, informação e conhecimento (BRASIL 2005; BRASIL 2013).

As bases das políticas culturais foram ampliadas, promovendo diretrizes mais democráticas, participativas e cidadãs. Isso se manifestou na implementação das Conferências de Cultura, estruturadas em etapas temáticas, municipais, estaduais e nacional, contribuindo para apontar rumos na construção do Plano Nacional de Cultura (PNC), com definições de metas a serem cumpridas para o desenvolvimento da cultura, lembram Calabre (2014) e Rubim (2008).

Dentre as iniciativas estruturantes para as Culturas Populares podemos destacar a iniciativa da construção do Plano Setorial para as Culturas Populares, elaborado pelo MinC em parceria com a sociedade civil e sancionado pelo presidente Lula em 2010, que cria diretrizes para conduzir o desenvolvimento e aplicação de políticas culturais para esse segmento, aponta Rocha (2016).

Neste mesmo período, o governo organiza diversas políticas e ações a partir da visão da cultura digital como emergente e estratégica na contraposição à indústria cultural baseada em produtos físicos, direitos autorais (*copyrights*) cada vez mais restritivos e modelos de distribuição centralizados e verticais, iniciativas como o Programa Cultura Viva, os telecentros, a política de *software* livre, entre

outras iniciativas fortaleceram redes, coletivos e movimento que se espalharam e se conectaram rapidamente pelo território digital, observa Assunção (2016).

A Política Nacional Cultura Viva (PNCV), iniciada em 2004 como Programa Cultura Viva, desdobrada em marco legal pela Lei ordinária - 13018/2014, tinha os Pontos de Cultura como sua face mais visível. Estes promovem a cultura comunitária, prioritariamente, nos territórios com populações em situação de vulnerabilidade e com reduzido acesso à produção e consumo cultural, com princípios de gestão democrática, compartilhada e participativa entre governo e sociedade civil. Estimulam assim o acesso a instrumentos de garantia de direitos sociais, educacionais, culturais e humanos, através de fomento direto e continuado para entidades da sociedade civil que já desenvolviam e articulavam ações culturais em suas comunidades (BRASIL, 2014), segundo Calabre (2014) e Rubim (2008).

No governo da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), foram aprovadas importantes legislações que ainda hoje estruturam ações do Estado na área da cultura além da PNCV, como o Vale-Cultura, de 2012, e o Sistema Nacional de Cultura (SNC), que depois da aprovação da Emenda Constitucional 71 de 2012, se tornou o Artigo 216-A. Este institui instrumentos e diretrizes para a gestão cultural compartilhada entre diferentes esferas do poder público e a sociedade civil, estabelecendo competências e metodologias para sua execução, como também apontado por Calabre (2014) e Rubim (2008).

Com a deposição da presidenta Dilma, que enfrentava desafios no avanço da consolidação das políticas culturais implementadas, o governo de Michel Temer buscou implementar uma agenda neoliberal que visava reduzir o papel ativo do estado e a participação social, contrastando com as administrações anteriores dos presidentes Lula e Dilma. O manifesto *Uma ponte para o futuro* de 2015, elaborado pela Fundação Ulysses Guimarães e apoiado por Temer, não faz menção à cultura em nenhum momento, sugerindo que o tema não era considerado estratégico por aquela gestão, ressalta Barbalho (2018).

Em sua reforma ministerial de 2016, o governo Temer decidiu extinguir o Ministério da Cultura. No entanto, devido à mobilização e politização do campo cultural decorrentes das políticas implementadas nas duas gestões anteriores, que

valorizavam espaços de representação, deliberação e participação, o setor reagiu vigorosamente, resultando na restauração do *status* de Ministério. Sobre esse cenário, Barbalho (2018) descreveu que essa mobilização sem precedentes recentes, ecoa o período da ditadura militar e a postura combativa do setor cultural em relação ao regime. Importante ressaltar que o retorno do *status* de Ministério não significou a continuidade das políticas culturais implementadas.

No governo Bolsonaro (2019-2022), o MinC foi um dos primeiros ministérios a ser extinto tendo seu *status* rebaixado à secretaria especial; intensificando o processo de descontinuidade das políticas culturais, bem como de perseguição e censura a projetos que não se alinhavam com o ideal de cultura proposto pelo então governo, caracterizando uma política de guerra às artes e à diversidade cultural, segundo Freitas, Targino e Granato (2021). Além do corte de verbas e do desmonte de estruturas para execução de políticas, o presidente e seus apoiadores disseminaram polêmicas a respeito da Lei Rouanet, retratando-a como um instrumento de cooptação e de financiamento de artistas e atividades associadas à esquerda e contrárias aos valores familiares.

Esse governo potencializou projetos que se alinhavam com o seu projeto de poder, como os relacionados às artes sacras e à disseminação do armamento. A Lei Rouanet ocupou um local privilegiado na guerra cultural empreendida pelo governo de então, que não se limitou ao campo da cultura, mas abrangeu também a educação, a ciência, os meios de comunicação e os conceitos de diversidade, família e direitos humanos (FREITAS, TARGINO, GRANATO, 2021).

O governo Bolsonaro, no contexto das políticas culturais, é caracterizado pela inanição de ações, desmonte de programas e órgãos executores, além da ausência de recursos diretos. A pandemia de COVID-19, por sua vez, provocou mudanças significativas no rumo das políticas públicas no Brasil e em grande parte do mundo, afirmam Semensato, e Barbalho (2021). A emergência sanitária produziu uma consequente emergência cultural, pois o isolamento social, com a redução das atividades presenciais consideradas não essenciais, implicou na interrupção das atividades artísticas e culturais que tinham como fundamento a reunião de pessoas no mesmo espaço/tempo. No Brasil, essa situação foi agravada pela

desresponsabilização do governo federal na execução de ações para o setor, causando efeitos devastadores à produção cultural do país, lembra Calabre (2020).

### **As Políticas Culturais em Goiás**

Com abrangência estadual em Goiás destacavam-se, antes da pandemia, dois diferentes instrumentos de fomento à cultura que deveriam ter editais anuais: a Lei Goyazes e o Fundo de Apoio à Cultura (FAC). A Lei Goyazes que foi criada em 2000, regulamentada em 2001, é baseada no financiamento de projetos culturais, aprovados pelo Conselho Estadual de Cultura, a partir da concessão de benefício fiscal do Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias (ICMS) e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (GOIÁS, 2000; GOIÁS, 2001).

Em matéria comemorativa dos 20 anos de existência da Lei Goyazes, em fevereiro de 2020, antes da pandemia, o portal da assembleia legislativa de Goiás noticiou que a Lei Goyazes teria investido em média 10 milhões de reais por ano ao longo de sua existência, ou seja, algo em torno de R\$ 200 milhões mas, é importante ressaltar que - nesta data - a Lei Goyazes estava sem lançar edital desde 2018 (ALEGO, 2020). O Fundo de Apoio à Cultura – FAC, instituído em 2006, regulamentado em 2012, com primeiro edital lançado em 2014, conta com orçamento próprio de até 0,5% da arrecadação líquida do estado; já contemplou mais de 1700 projetos investindo, diretamente, mais de R\$118 milhões na cultura goiana, porém também se encontrava, em 2020, sem lançar edital desde 2018 e com pagamentos atrasados desde 2015 (GOIÁS, 2023).

### **Impactos sociais da pandemia na cultura**

O setor cultural sofreu um impacto significativo devido à pandemia de COVID-19, afetando mais de 900 mil trabalhadores. A queda na produção de bens e serviços culturais resultou em uma redução da demanda por empregos, levando a uma diminuição nos níveis de emprego e ao aumento da taxa de desemprego nos primeiros meses aponta o IPEA no boletim *O mercado de trabalho no setor cultural: a influência da pandemia de Covid-19 nos seus fluxos e estoques* (BRASIL, 2022). Em resposta a essa conjuntura trágica, a sociedade civil, gestores municipais,

estaduais, entidades culturais e parlamentares se organizaram para encontrar soluções para os impactos da pandemia na economia da cultura e nos trabalhadores do setor, observamos a partir das constatações de Semensato e Barbalho (2021) e Calabre (2020).

Vários projetos de lei foram apresentados e posteriormente consolidados no Projeto de Lei (PL) 1075/2020, uma iniciativa da deputada Benedita da Silva e relatada pela deputada Jandira Feghali, ambas integrantes da Comissão de Cultura da Câmara Federal, apontam os mesmos Semensato e Barbalho (2021). Houve uma intensa mobilização social nacional por meio de *webconferências* que se multiplicaram pelo país. Isso resultou em um processo abrangente de escuta social, fortalecendo o andamento do projeto, que foi aprovado com urgência pelos líderes da Câmara, com quase todos os partidos a favor, com exceção apenas do Partido Novo. No Senado, o projeto foi aprovado por unanimidade (CALABRE, 2020). O projeto de lei foi posteriormente aprovado e se transformou na Lei 14.017/20, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), em homenagem ao letrista, cartunista, cantor e compositor que faleceu em 4 de maio de 2020 devido à COVID-19 (BRASIL, 2020b).

De acordo com o texto da LAB, foi previsto o repasse de R\$ 3 bilhões da União para estados, Distrito Federal e municípios, a serem executados de três formas diferentes, a saber:

I — Para os trabalhadores da Cultura em forma de auxílio emergencial, no mesmo valor e duração que o auxílio emergencial da lei nº 13.982/2020; II — Para os espaços de cultura em três parcelas que podem variar entre R\$ 3.000,00 à R\$ 10.000,00; e III — Em editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela *internet* ou disponibilizadas através de redes sociais e outras plataformas digitais (BRASIL, 2020b).

Para garantir a execução dessa lei, foram implementados instrumentos de cadastro e de escuta da sociedade civil, conforme exigido pela legislação, em estados e municípios. Isso incluiu a criação de mapas culturais que deveriam estar conectados ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), segundo Calabre (2020).

A execução desta lei foi fundamental para a manutenção de manifestações, performances, grupos, espaços, festas populares, trabalhadores, pontos de cultura, bem como espaços de povos e comunidades tradicionais durante o período da pandemia e do isolamento social. Para muitos representou a única fonte de renda e oportunidade de apresentarem suas performances por um longo período. No entanto, a migração das atividades, performances, produtos e serviços culturais para o ambiente virtual, seja em TV's, celulares ou computadores, criou desafios estéticos, de formação de público e também conceituais na adaptação a essa nova realidade de distanciamento social. É exatamente nesse momento em que *tudo virou tela* - trabalho, interações sociais, lazer, consumo e fruição cultural - que se centra a análise das performances por este trabalho.

## PERFORMANCES CULTURAIS

Nesta parte da dissertação realizamos primeiro uma apresentação do campo das performances culturais - um campo abrangente, interdisciplinar e com abordagens diversas - segundo perspectivas que nos interessaram e a seguir às relacionamos brevemente com esta pesquisa. Entre outras são trazidas, especialmente, as abordagens de Camargo Hartmann e Langdon porque estas corroboram com a perspectiva de sua utilização enquanto metodologia de estudos culturais comparados, que permite contextualizar e analisar elementos constitutivos das identidades culturais à partir da imersão em suas próprias manifestações.

Lembramos que o avanço da digitalização das atividades tem impactado profundamente as práticas culturais, transformando modos de criação, circulação e recepção das performances culturais que encontram-se em diálogo constante com as dinâmicas impostas pelo ambiente digital. Esta seção busca, ainda, explorar as definições e usos das performances culturais e essa relação com a virtualidade, investigando como o processo de digitalização redefine não apenas os formatos das apresentações, mas também os significados atribuídos a essas performances pelos seus participantes e espectadores.

Consideramos como Hartmann e Langdon (2020), que o estudo das manifestações culturais de uma sociedade: arte, política, festas, símbolos e outras nuances estéticas e poéticas, em um determinado momento, se torna altamente relevante, pois, além de serem elementos constitutivos da nacionalidade, ou da identidade coletiva, permitem uma leitura mais assertiva das tensões, ambiguidades históricas e transformações vivenciadas. Propicia, portanto, uma aproximação do *locus* em que o pesquisador não apenas conhece ou traduz aquela experiência, mas possibilita que os sujeitos da pesquisa falem, cantem, dramatizem, performem a partir de suas próprias palavras e corpos.

A abordagem sobre performances culturais neste trabalho se dá na perspectiva de ser uma proposta metodológica interdisciplinar de estudos culturais comparados ancorada na abordagem de Camargo (2012), partindo da análise das contradições entre a história dos atos culturais, sua manifestação presente e seu vir-a-ser, elabora-se um produto contraditório, que permite um diálogo entre micro e

o macro de seus fenômenos e simultaneamente com outras culturas, capaz de sintetizar a auto percepção dos agentes dessa cultura.

Quanto à metodologia, as investigações de Bauman (2011) e Langdon (2007) nos levaram a concluir que o campo das performances traz o enfoque para o temporário, o efêmero, colocando em relevo expressão, emoção e os sentidos numa perspectiva privilegiada da cultura, de abordagem crítica, para compreensão dos gêneros de ação simbólica e que possibilita a interpretação de como os participantes se veem.

As performances culturais, segundo Camargo (2012), devem ser estudadas de forma abrangente e em constante confronto com outros elementos sejam culturais, políticos ou sociais. Deve-se evitar a totalização e entender seu caráter temporal, de matéria viva e em constante mutação e não de algo petrificado.

[...] podemos concluir que as performances culturais se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas (CAMARGO, 2012, P. 18/19).

O estudo das performances culturais enquanto fenômenos culturais complexos e interdisciplinares transcende as limitações disciplinares. Nesta investigação, tal como Camargo (2012), avaliamos que a interconexão de elementos simbólicos, estéticos e sociais que se manifestam nas performances, vai além de manifestações puramente artísticas. Assim, isso implica que as performances culturais são, por natureza, sensíveis às mudanças nas circunstâncias sociais, como as restrições impostas pela pandemia.

No conceito proposto por Redfield (1955), as performances culturais podem ser compreendidas como um recorte da cultura na qual elas estão inseridas. Ocasionalmente, podem ser entendidas como uma de suas representações, mas, também, como modo de sua diversidade em um contexto plural. Assim, para ele, não existe cultura autônoma e sim resultante da sociedade, conceito estabelecido nas relações entre a filosofia, antropologia cultural e a psicologia nas ciências sociais.

Tal como Langdon (2007), este trabalho considera que as performances podem ser compreendidas como um evento num contexto específico, demarcado pelo tempo, um ato de comunicação construído por seus participantes, não limitado a linguagem oral, mas marcado pela expressão ou pela poética, que privilegiam o efêmero, o emergente e a própria experiência em suas análises do como são construídas pelos participantes seus eventos e atos. Já para Singer (1972) uma tradição, com conteúdo cultural, transportada por um meio específico pode descrever as formas de organização e transmissão destas em busca de uma particularização de uma estrutura genérica da cultura.

Dialogando com o proposto por Camargo (2012), em que performances desempenham funções diversas em uma sociedade, acreditamos que elas são meios de expressões que desempenham um papel fundamental na construção, transmissão de conhecimento, expressão de identidade, construção de memória e coesão social. A abordagem da antropologia da performance, segundo Hartmann e Langdon (2020) que destacamos, pois privilegia atributos artísticos, culturais e expressivos produzidos em sociedade, sem resumi-los a objetos de estudos, mas compreendidos como maneiras de estar no mundo que refletem e expressam novas experiências, pressupondo o atravessamento e o questionamento das fronteiras das disciplinas tradicionais, dos saberes e do fazer científico.

Dialogamos aqui com a definição proposta por Singer (1955) sobre performances culturais como processo de análise de um acontecimento em que uma pessoa ou grupo se apresenta para uma plateia num determinado tempo, possibilitando análises complexas e comparativas a partir da contraposição entre parte e todo, entre micro e macro.

Essa perspectiva ligada a elementos tidos como básicos para a análise das performances, é colocada em contradição na construção desta pesquisa, pois, a *internet* traz a possibilidade de alterar elementos como o espaço, a presença e o tempo compartilhado (fundamentais às investigações tradicionais sobre performances), transformando estas performances em elementos de estudos sobre a contemporização das culturas.

Neste sentido, podemos evocar a abordagem proposta por Turner (2005) sobre drama social, em que uma determinada situação provoca uma desordem, uma ruptura da normalidade em uma sociedade e é dividida entre: crise, reparação e reintegração. Assim, foi o processo de virtualização dos produtos culturais, em especial os da cultura popular, durante a pandemia, que passaram pela adaptação à realidade imposta pelo distanciamento social, foram aceleradas pela Lei Aldir Blanc, e acabaram por reconfigurar essas manifestações e as sociedades após esse trauma.

Os estudos da performance possibilitam o exame de variadas expressões culturais como eventos que tanto podem ser de reforço e reinvenção das tradições quanto de crise, renovação e mudança frente um mundo pós-colonial e globalizado. Por meio do conceito – e, muitas vezes, da prática – de performance, expressões sociais e negociações de poder podem ser reconhecidas e analisadas por seus aspectos estéticos, multissensoriais, dialógicos e contextualizados. (HARTMANN, LANGDON, p. 18. 2020).

Lembramos, segundo Camargo (2012) que, até o início do século XX, as metodologias de estudo das ciências sociais se concentravam principalmente na análise de textos, monumentos e artefatos, apoiadas por dados qualitativos e quantitativos. No entanto, há limitações nessas metodologias ao não abarcar elementos subjetivos, estéticos e simbólicos.

A partir da análise de Camargo (2012) o enfoque fundamentado nas performances culturais revela-se produtivo para esta pesquisa, devido à sua capacidade de estimular a autopercepção e a imagem que os agentes culturais constroem de si mesmos e de suas performances. Essa perspectiva permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas culturais envolvidas em um contexto virtual, onde a interação entre os trabalhadores da cultura e seu público é mediada por tecnologias digitais.

Camargo (2012) e Singer (1972) consideram que - através da análise das performances culturais, é possível examinar não apenas os aspectos externos das manifestações culturais, mas também os significados subjacentes, às interações sociais e suas implicações simbólicas. Esta abordagem se mostra particularmente frutífera, especialmente em estudos que abordam a transformações de produtos culturais, como é o caso da presente investigação. Analisar, portanto, a adaptação das performances da cultura popular à tela, durante a pandemia, empregando as

performances culturais como metodologia favorece a compreensão das percepções e senso comum formado neste processo de reacomodação.

Ainda a partir de Camargo e Singer (1972) concluímos que, ao contrário da ciência dura, que centra seus esforços na descrição, em dados objetivos, na repetição e nas especificidades, o campo das performances culturais permite uma abordagem a partir dos contrastes de indicadores sociais, culturais, políticos e entre as formas das culturas, afastando o enfoque totalizante e valorizando as nuances presentes nos objetos. Esta perspectiva da pesquisa nos traz a possibilidade de um levantamento de dupla estrutura, cultural e social, em que os dados objetivos são as próprias performances estudadas e não seus papéis sociais.

Desta maneira, ponderamos que essas relações captadas e analisadas por meio das performances revelam mais do que uma estrutura cultural, apontam também as tendências de mudanças sofridas por estes eventos, sendo, então, instrumentos oportunos para compreender transformações em determinada cultura ou em suas manifestações, como no caso da transposição dos atos culturais para tela, durante a pandemia, onde - da mesma maneira que Singer (1959) - busca-se o diálogo entre o que foi, o que é e o que poder vir a ser desta performance a partir dos processos contemporâneos.

As reflexões de Langdon (2007) sobre a cultura enquanto fenômeno das comunidades, são bastante úteis para o objetivo de pesquisa desta dissertação, pois trazem a poetização, a teatralidade, a oralidade, os rituais, a música e outros elementos para uma análise não dissociativa, fragmentada, mas como a possibilidade de estudo e compreensão fenomenológica da sociedade, a partir de suas performances.

As performances culturais representam uma metodologia de investigação rica e flexível, capaz de lançar luz sobre uma ampla gama de questões culturais e sociais. A abordagem interdisciplinar, a ênfase na expressão da identidade e dos valores culturais, a capacidade de rastrear transformações culturais e a contextualização histórica e social fazem das performances culturais um método de investigação valioso. Além disso, a análise simbólica proporciona percepções profundas das complexas camadas de significado cultural. Portanto, a aplicação das

performances culturais como método de investigação oferece uma compreensão enriquecedora das dinâmicas culturais e sociais em constante evolução, que se aplicam no contexto da presente pesquisa.

O contexto pandêmico, em particular, intensificou esse movimento, obrigando grupos culturais a adaptarem suas tradições a plataformas digitais para assegurar a continuidade de seus saberes e fazeres. Nesse cenário, as práticas de performances culturais deixaram de estar restritas ao espaço físico, incorporando novos elementos tecnológicos que desafiam as fronteiras entre o real e o virtual, assim, o palco cede espaço às telas, o público assume novas configurações interativas.

## IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

Este capítulo examina como as noções de imagem e representação dialogam com as transformações tecnológicas, enfatizando as mudanças nos modos de visualização e nos processos de significação. Lembramos que as performances analisadas nesta dissertação deixaram temporariamente seu formato original e passaram a ser manifestações apresentadas através das telas e acessíveis através de interfaces interativas da rede.

A imagem, em suas múltiplas formas e manifestações, desempenha um papel central nos processos de construção de representações culturais e sociais. No campo das performances culturais, a imagem não se limita à dimensão estética ou à simples visualização de elementos, mas constitui um elemento de mediação simbólica que a partir da reprodução de imagens organiza significados, reforça identidades e promove interpretações.

Compreendemos como Aumont (2002) que devido a quantidade, relevância, diversidade, intercambialidade das imagens na atualidade, podemos afirmar que vivemos em uma “civilização da imagem”, de forma generalizada, onde os meios de reprodução e representação, cruzamentos e trocas destas são cada vez mais comuns e numerosos. Este processo foi acelerado durante a pandemia devido ao aumento considerável do consumo de conteúdo, seja artístico, ou outros, por *tela*, conceito que abordaremos adiante.

Adotamos ainda as considerações desse autor sobre a percepção da imagem que, enquanto cena visual observada durante determinado período, não se limita a uma exploração ingênua do tempo, mas, sim, à junção de múltiplas observações ao longo do tempo que compõem - o que entendemos por nossa visão da imagem. Na produção de imagens, faz-se essencial seu caráter vincutivo com o domínio do simbólico, tornando a veiculação de imagens no geral mecanismo de mediação entre o espectador e a realidade. Continua o autor, que em seu ato de representação de coisas concretas as imagens dependem da simbolização humana, uma vez que são comprimidas, em duas dimensões, objetos ou seres de três dimensões. Assim, concluímos que a imagem veicula, portanto, um saber sobre o

real codificado em que o espectador faz uso de seu saber prévio para suprir lacunas da representação.

Assim, também consideramos a partir de Aumont (2002) que, para o debate sobre a imagem - enquanto objeto visual de dimensões limitadas e intrinsecamente ligada à percepção visual - é fundamental trazer o conceito de visão, que é, antes de tudo, um sentido espacial, também extremamente afetado por aspectos temporais e condicionada pelo *olhar* que define sua intenção e finalidade.

Desta maneira chegamos ao conceito de dispositivo que, Aumont (2002) situa a partir da visão concreta da imagem se realiza em um contexto multiplamente determinado, social, técnico, ideológico e institucional. Esse complexo situacional, conjunto de dados materiais e organizacionais que moldam e regulam a interação do espectador com a imagem, é chamado de *dispositivo* pelo autor. Outra abordagem é possível a partir do diálogo com Duguet (2009), que compreende *dispositivo* enquanto instrumento de mediação que visa a produção de efeitos específicos e estruturação de situações e experiências particulares e sensíveis implicando tanto de forma enunciativa ou figurativa, quanto em contextos institucionais ou de perceptivos.

Nesse contexto, o *dispositivo* pode ser considerado, a partir das considerações de Aumont (2002) e Duguet (2009) como um sistema composto por dados, tecnologia, plataformas, estratégias de acesso e suportes digitais atravessados por contextos simbólicos, temporais e sociais. Não existe, portanto, dispositivo fora da história.

A partir da dialética entre os dois autores acima consideramos, que se faz essencial reconhecer a influência crítica das determinações sociais relacionadas aos meios e técnicas de produção, circulação e reprodução de imagens. Esses elementos desempenham um papel central na transformação das performances e a compreensão de sua interação com a cultura digital se torna fundamental. No cerne dessa discussão, o *dispositivo* é compreendido como elemento-chave de possibilidades concretas para gerenciar o contato entre o público e as manifestações culturais. Faz parte da experiência de ver um filme na sala cinema o isolamento dos elementos externos que possam distrair o espectador.

Ponderamos, ainda, a partir da leitura de Aumont (2002) que, na digitalização das atividades e produtos culturais a flexibilização dos dispositivos convencionais utilizados pela cultura popular na gestão do contato entre o público e a imagem desempenharam um papel, não só de mediador técnico; assim, como também, protagonizou um papel social crítico na análise das transformações culturais em curso e nas soluções adotadas para enfrentar as restrições sociais e físicas impostas por esse cenário.

Também consideramos fundamental para esta pesquisa a caracterização de Aumont (2002) do papel da *moldura*, que, segundo o autor, no contexto das imagens, desempenha um papel múltiplo e significativo que abrange tanto funções visuais quanto simbólicas. Continua ele: no campo das funções visuais atua como elemento delimitador que confere dimensão e limites à imagem, como uma fronteira que singulariza a percepção da imagem, conferindo-lhe nitidez e clareza e serve como um elo visual entre o interior e o exterior da imagem, suavizando a transição perceptiva entre o conteúdo interno da imagem e o mundo exterior tornando-a perceptível e distinguível do que a rodeia. Esta característica de limitação da imagem a faz destacável e mobilizável sendo essencial para definir a imagem como um objeto limitado e destacável dentro do campo visual.

Aumont (2002) também pondera que a moldura transcende sua função puramente visual, assumindo também um papel simbólico importante. Ela prolonga sua função de separação e isolamento da imagem, ao mesmo tempo em que valoriza o quadro em que a imagem está inserida. A moldura atua como um indicador representativo para o espectador, comunicando que ele está diante de uma imagem que é apresentada de acordo com certas convenções estéticas e culturais. Diz ele: a maneira como a imagem é emoldurada influencia a percepção do seu valor, importância e significado. A moldura, portanto, segundo esse autor, age como um mediador simbólico entre a obra e o espectador, sugerindo como ela deve ser interpretada e apreciada. Assim, ressalta ele, a moldura - como um indicador da narrativa visual - reforça a ideia de que a imagem representa um mundo separado e isolado, particularmente quando essa imagem é representativa e transmite valores destacados. Concluímos com o autor que a moldura, de fato, pode

ser vista como uma espécie de portal ou abertura que permite ao espectador acessar o universo imaginário que a imagem retrata.

Lembramos, ainda a partir de Aumont (2002), que podemos diferenciar as imagens a partir de seu dispositivo e sua interação com o *tempo*, compreendido aqui como ponto de vista psicológico da duração experimentada e elemento constituinte da imagem em seu dispositivo. Se nas imagens não-temporizadas como a fotografia e a pintura, o tempo é guiado pelo espectador, nas imagens temporizadas, como no vídeo e no cinema, o tempo se apresenta como uma imposição, articulando, a partir de sua montagem, um tempo totalmente artificial, que liga blocos não contíguos a uma mesma realidade.

Nos fenômenos do cinema ou do audiovisual, outro dispositivo, particular dessas linguagens artísticas é *a tela*; a conceituação de Aumont (2002) é esclarecedora: nela, imagens são exibidas de forma sequencial e cadenciada possibilitando ao espectador a ilusão da percepção do movimento das imagens.

A partir da categorização dos elementos visuais que constituem a imagem e o vídeo observamos - a partir de Machado (1993) - que este é também um fenômeno comunicativo em que a mensagem é transmitida e circula entre comunidades de criadores e receptores deste conteúdo. Ainda segundo esse autor, o sistema de articulação de sentidos que acontecem no vídeo o torna um meio de expressão híbrido que maneja códigos significantes importados do cinema, do rádio, da literatura, do teatro e da computação gráfica, no caso da mídia eletrônica, acrescidos de recursos expressivos para construir ideias ou sensações.

Para esta pesquisa - focada em performances que se realizaram durante a pandemia na internet - é importante a reflexão de Machado (1993) de que a mídia eletrônica opera na intersecção das linguagens, construindo narrativas baseadas no papel moderador do editor. Este profissional escolhe e hierarquiza os recortes de câmera, sintetiza tempos, imagens e sons, distanciando a este produto de qualquer pretensão de pureza ou homogeneidade. Isso ocorre pois sua construção incorpora interferências externas à captação e ao acontecimento original, conclui o autor.

É também importante para a presente investigação considerar que as imagens no meio digital são visualizadas a partir de telas planas e retangulares, que se apresentam para o espectador como janelas para outro mundo sobre um regime de “paisagem de dados” (MANOVICH, 2001). Seja no computador, no cinema digital ou nos telefones celulares, sons e imagens são as representações de dados numéricos e cálculos computacionais, traduzidos em tempo real através de uma interface<sup>2</sup> para o usuário - conclusão – tendo em conta as reflexões sobre Machado (1993); Martins (2018) e Levy (1999).

É importante ressaltar que a convergência de diversos meios audiovisuais, impulsionada por novas tecnologias de comunicação *online* e *off-line*, cria formatos transitórios e híbridos que exigem uma revisão dos padrões estéticos e linguísticos predominantes nas formas de transmissão, segundo Bambozzi (2009).

Assim, concluímos que a partir de Manovich (2001) cultura visual da era da cibercultura apresenta uma estética cinematográfica, uma base digital em sua materialidade e uma lógica computacional. Outro elemento da percepção cinematográfica persistente das interfaces culturais é a moldura retangular que apresenta a realidade específica construída em foco.

Outro conceito importante para a análise das performances digitais aqui investigadas é a proposta do *microcinema* que congrega narrativas de curta duração e formatos de baixo custo com linguagem própria inerente aos dispositivos de consumo cultural atuais, ainda segundo Bambozzi (2009); este surgiu junto com a popularização da *internet* e dos dispositivos móveis de acesso a esta. Nestas experiências, não se parte dos pressupostos da imersão e do isolamento pela sala escura do ambiente do cinema exibido em salas específicas, característicos do cinema comercial, mas sim da mobilidade e adaptabilidade.

Dialogando com as afirmações de Bambozzi (2009) de que a aceleração da digitalização da sociedade digital trouxe novas maneiras de apreciar imagens, com o espectador se adaptando a uma variedade de dispositivos e formatos. Também de

---

<sup>2</sup> interpenetração de dois sistemas em uma dinâmica e sinergia que produzem vínculos indissolúveis entre ambos. (SANTAELLA, Lucia. Editorial. TECCOS 10 | Revista Digital de Tecnologias Cognitivas - TIDD PUC-SP)

que o poder especulativo da imagem tem sido substituído pela expressividade das interfaces e pela capacidade de comunicação, independentemente das configurações, da imersividade das salas ou da duração.

Outra categoria fundante para a presente pesquisa referente a compreensão das performances digitais ocorridas é a noção de cena, um elemento capaz de convergir as histórias da pintura, do teatro e do cinema. Segundo Aumont (2002) o termo possui múltiplos significados e pode simultaneamente denotar o espaço, a área de atuação e analogia, o local fictício em que a ação se desenrola, bem como o recorte da ação dramática que ocorre em uma mesma cena, ou seja, uma unidade de duração específica. O autor considera que na pintura, no teatro e no cinema a concepção da cena transmite a ideia central de unidade dramática que constitui a base dessa *representação*.

Esta categoria como tratada por Aumont (2002) complementa as performances digitais aqui analisadas, pois segundo ele a representação enquanto fenômeno possibilita ao espectador observar uma realidade ausente, que lhe é apresentada na forma de um substituto, que estabelece uma relação baseada na analogia e na crença do espectador, um procedimento no qual se designa um representante que, em um contexto específico, assumirá o papel daquilo que está representando.

Durante a pandemia de COVID-19 iniciada em 2020 esse processo de digitalização e essas relações se intensificaram. A imagem e a cena digital não apenas transformam os modos de produção e circulação das representações culturais, mas também altera a maneira como elas são percebidas e ressignificadas pelo público. Interfaces digitais e plataformas online oferecem novos horizontes para a criação e difusão de imagens, mas, ao mesmo tempo, introduzem desafios relacionados à efemeridade, à saturação visual e à perda de contexto. A figura do editor, destacada no contexto das performances virtuais, adquire relevância ao mediar o que é visível, moldando as representações de acordo com escolhas estéticas e narrativas.

As performances culturais tratadas nesta pesquisa, antes realizadas presencialmente, agora incorporam elementos digitais em sua concepção e

execução. Elas são apresentadas em uma *tela* com *moldura* que exhibe *imagens*, *cenas* e *representações* selecionadas pelo *editor*. O espectador, utilizando um *dispositivo* móvel, foca sua atenção por determinado *tempo* no produto pensado para o formato de *microcinema* — uma forma mais flexível e abrangente de consumo cultural atualmente —, permitindo, ainda, a *interação* do público com a obra.

Estes elementos sobre a imagem, o som e sua interação, interpretação e simbolização pelo espectador serão fundamentais na compreensão e análise das transformações necessárias para acomodar as manifestações da cultura popular goiana na tela durante a pandemia com o fomento da Lei Aldir Blanc de 2020.

## **CULTURA POPULAR, CULTURA DIGITAL E VIRTUALIZAÇÃO**

Esta seção aborda as definições, o histórico e a relação com as políticas públicas, com ênfase na cultura popular, suas manifestações, festas, ritos e símbolos. Além disso, explora esses mesmos aspectos no contexto da cultura digital e da virtualização da arte e da cultura, analisando a interface entre eles, especialmente à luz das restrições de contato e aglomeração impostas durante a pandemia para compreender como essas performances foram reconfiguradas para serem produzidas e consumidas neste período.

### **Cultura Popular**

Importante ressaltar, partindo de Brandão (1982), que as definições, delimitações e diferenciações entre cultura popular e folclore são tema de disputa tanto na academia, entre os chamados folcloristas e demais pesquisadores, quanto entre trabalhadores e brincantes<sup>3</sup> dessas manifestações. A opção desta pesquisa é equiparar os conceitos de folclore, cultura tradicional e cultura popular, compreendendo-os como parte de uma construção histórica de significados, catalogação e sistematização da diversidade de manifestações, inclusive as investigadas nesta dissertação, as quais envolvem essas categorias.

---

<sup>3</sup> participante de folguedo folclórico ou auto popular, ou de qualquer folia, como o carnaval (Dicionário Oxford Languages).

O grande folclorista Luís da Câmara Cascudo (2012), em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, mescla os conceitos ao afirmar que o folclore seria a cultura popular normatizada pela tradição, e que o estudo deste implica compreender as soluções populares da vida em sociedade a partir de três fases: a colheita, o confronto e a pesquisa de origem. Ressalta-se, porém que essa metodologia é discutível por suas características totalizantes, eruditas e exógenas<sup>4</sup> às comunidades brincantes.

Tendo em vista o proposto no *Plano Setorial para as Culturas Populares* (BRASIL, 2012), é importante ressaltar que as manifestações das culturas populares são fluídas e estão sujeitas a modificações, rupturas e incorporações em um processo contínuo de retradução e reapropriação por seus detentores e brincantes, portanto são frutos de seus tempos e não tradições imutáveis, estáticas mas, sim, cultura viva em constante processo dialético de redefinição de fronteiras entre o erudito e o popular, o urbano e o rural e entre o tradicional e o moderno essa dinâmica forma e amplia sua diversidade e heterogeneidade.

Nesse sentido lembramos de considerações de Brandão:

As coisas mudam: nomes, lugares, pessoas, situações, passos de danças, significados do fazer religioso e festivo. Alguns símbolos se alteram e as explicações que os mais moços oferecem ao pesquisador para aquilo que fazem podem ter muito pouco a ver com as que os seus avós teriam para contar. As circunstâncias sociais do trabalho folclórico foram alteradas, tanto na pequena cidade de origem quanto na vida dos migrantes que vieram com a família, as tralhas e o terno de um mundo para o outro. Os avós livres continuaram fazendo os cortejos de “reis” de mentira que os seus avós escravos inventaram, quando não puderam ter mais reis de verdade (BRANDÃO, 1982. p. 22).

Ainda a partir do Plano Setorial para as Culturas Populares de 2012, destacamos que o adjetivo popular não designa uma categoria em oposição à chamada cultura erudita, ao contrário do que faziam crer visões elitistas que dividiam as artes populares como algo pertencentes ao passado, ligadas ao atraso, em contraposição ao moderno, urbanizado e cosmopolita. Essa abordagem, por vezes, gerava uma dicotomia onde a cultura popular era reverenciada, em certos momentos, como a essência de uma propensa identidade nacional a ser preservada

---

<sup>4</sup> adjetivo: De proveniência exterior; que vem de fora. Por causas externas; que provém do exterior, do meio externo. (Dicio, Dicionário Online de Português)

e cultuada e, em outros, marginalizada e apresentada como marca do atraso que deveria ser superado em nome do progresso e da civilização (BRASIL, 2012).

Também consideramos a partir de Brandão (1982) que, outra característica marcante dessa visão excludente, é que apenas na cultura erudita, ou na cultura urbana as criações seriam realizadas por autores individuais, trazendo a escrita como única forma possível de registro de autoria colocando em contraposição uma suposta elite letrada com o povo analfabeto, em que o primeiro possui cultura e o segundo não.

Mesmo considerando, assim como a Comissão Nacional do Folclore (1995) - que a pluralidade é uma das características mais marcantes destas manifestações; e que existem tantas culturas, no plural, quantos grupos que as produzem em seus contextos e territórios específicos - optamos por equiparar os termos (*folclore* e *cultura popular*). Será utilizado nos demais capítulos, prioritariamente, o termo cultura popular, no singular, por entendê-lo como o mais adequado, a partir das discussões a seguir.

Essa opção de tratar como equivalentes os conceitos de folclore e o de cultura popular, assim como defende a UNESCO, se justifica a partir da perspectiva em que esses que podem ser compreendidos como os conjuntos de criações culturais de uma sociedade, relacionados aos costumes, modos de pensar e agir, as tradições e celebrações, em especial das camadas trabalhadoras e populares, expressas de forma individual ou coletiva marcadas fortemente pela oralidade e pela territorialidade que implica em uma grande pluralidade em suas manifestações por todo o país (BRASIL, 2012; CNF, 1995).

Novamente a partir de Brandão, ressaltamos a importância da tradição oral na cultura popular:

A tradição oral é o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade, de geração em geração, com linguagem própria de percepção, elaboração e expressão, pedagogia de transmissão e política de reconhecimento (BRASIL, 2011. p. 2).

De acordo com a UNESCO (1989), podemos chamar de cultura popular os conjuntos de criações de uma sociedade, expressas por grupos ou pessoas que se

reconhecem por compartilhar uma mesma identidade sociocultural, baseada nas tradições, valores e normas transmitidas oralmente ou por imitação, que devem ser salvaguardados, enquanto expressão cultural, por estes mesmos indivíduos ou grupos.

Brandão (1982) nos ilumina sobre essas questões, como apresentamos em sequência: compreendemos a partir de reflexões dele que, para um debate aprofundado sobre como distinguir o folclore ou a cultura popular das demais tipologias, podemos perceber o folclore como uma cultura de classes populares, capaz de expressar a vida e a luta de classes de forma própria e simbolizada em um mundo de colonialismos, criando uma cosmovisão própria aos colonizados. Esta pode representar uma forma de poder dos oprimidos em que através da simbolização as pessoas dizem o que querem (BRANDÃO, 1982).

Para compreender os sentidos sociais do folclore é preciso mais do que descrever fatos folclóricos isolados, é necessário incluir nesta equação o sujeito social que o cria, pois estes são fundamentais neste processo. Portanto, para analisar as transformações, migrações ou desaparecimento de fatos folclóricos é preciso investigar os “sinais vivos da vida social dos sujeitos” que os fazem (BRANDÃO, 1982. p. 41).

Aquilo que vimos existir como folclórico não existe em estado puro. Existe no interior de uma cultura, de culturas que se cruzam a todo momento e que representam categorias sociais de produtores dos modos de “sentir, pensar e fazer”. Talvez mais certo do que dizer até que folclore é um tipo de cultura, com as características que estivemos vendo algumas páginas atrás, leitor, seja dizer que o folclore é uma situação da cultura. É um momento que configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não-eruditos de comunicação do saber. Como esses modos ou situações de cultura se cruzam e, de quando em quando, fazem emergir algo a que se dá o nome de folclore (BRANDÃO, 1982. p. 21/22).

O folclore deve ser entendido dentro do espaço de sua comunidade como política e culturalmente vivo e ativo, um codificador de símbolos e identidades, produto de um trabalho comunitário, atravessado por relações econômicas, familiares, sociais e sacras que, até certo ponto, servem para a redução de tensões ao sublimar em festas o que poderiam ser conflitos (BRANDÃO, 1982).

A partir do acúmulo dos estudos sobre culturas populares, folclore e sua observação nos faz partir do enfoque em que o processo de compreensão desses fatos, atos e ritos passa necessariamente pela imersão em seus contextos, realidades e festas, pois estes dependem profundamente de sua conjuntura para dar sentido às suas manifestações.

É importante destacar que essas relações, inseridas em seu contexto sócio-histórico, também envolvem a convivência entre diferentes padrões sociais e ideológicos. Elas entrelaçam dinâmicas comunitárias e coletivas que fortalecem identidades e laços de pertencimento; dimensões religiosas, associadas ao sagrado, à obrigação e à devoção; e aspectos capitalistas, vinculados ao fluxo comercial presente na festa, às mercadorias e à especulação mercadológica, que podem transformar o ritual em espetáculo — uma opção de lazer passível de reprodução em outros locais e contextos.

Outro instrumento de análise fundamental para essa investigação é o conceito de *festas* na cultura popular, entendidas pela professora Maria Geralda de Almeida (2011) como a delimitação de um espaço social em que se constitui uma identidade territorial que rompe com o cotidiano do espaço-tempo convencional. As festas proporcionam, mesmo que provisionalmente, uma subversão da ordem social vigente, criando seu próprio *locus* regido pela ficção, pelo absurdo e pela alegria. As festas ou festejos - momentos de quebra do cotidiano das comunidades, se tornaram relevantes no contexto desta pesquisa tendo em vista que são muito comuns na cultura popular e, boa parte de suas manifestações são ou confluem para um ou vários desses acontecimentos, normalmente com periodicidade e territórios preestabelecidos.

Muitos dos projetos do segmento da cultura popular realizados com o aporte da LAB, devido às restrições sanitárias, tiveram que ser retirados deste ambiente festivo. Assim, a questão da festa torna-se um ponto importante de análise para a compreensão desse fenômeno de readaptação das performances para a tela e não mais diretamente para o público.

Tendo em vista, ainda, o Plano Setorial para as Culturas Populares, abordaremos em sequência um breve histórico do tema: o interesse pelo folclore

surge na Europa, sob o impacto da Revolução Industrial, momento de grande êxodo rural em que as tradições dos migrantes rurais, realocados nas periferias e bairros pobres das grandes cidades, supostamente estariam desaparecendo ou sendo desvirtuadas. No Brasil, é possível notar, durante a maior parte de sua história, um processo de construção de identidade nacional marcado pelo etnocentrismo europeu, em detrimento das culturas africanas e indígenas, que constituem a maior parte da população, seguindo uma lógica de dominação e colonização cultural, tanto por parte do Estado quanto da maioria da intelectualidade nacional (BRASIL, 2012).

Desse processo de disputa pelos recursos naturais e pelo território, bem como da tentativa de hegemonização por parte das culturas ibéricas, francesas e holandesas — que subjugarão as populações indígenas brasileiras e escravizaram africanos forçadamente trazidos para este continente —, emergem, como instrumentos de resistência das populações oprimidas, diversas e heterogêneas formas de manifestação e afirmação cultural. Entre elas destacam-se os folguedos, momentos de lazer, ócio e devoção, que combinavam costumes e cosmovisões dos povos oprimidos com símbolos, santos e ritos cristãos, que lhes eram impostos. Essa fusão deu origem a um universo singular, marcado pela miscigenação, que mais tarde seria reconhecido, inicialmente, como folclore e, posteriormente, como cultura popular brasileira (BRASIL, 2012).

Por fim, ressaltamos que, apesar das relações entre as culturas serem dinâmicas e ocorrerem em diferentes níveis, essas interações são, via de regra, desiguais e comumente marcadas por relações de dominação e invisibilização das culturas socialmente e historicamente excluídas. Com o avanço da globalização, esse fenômeno se torna cada vez mais evidente com a interligação dos sistemas tecnológicos, econômicos e de comunicação, imputando aos bens e serviços culturais hegemônicos um suposto *status* de cultura global que se sobrepõe às manifestações excluídas entendidas como locais, regionais ou nacionais (BRASIL, 2012).

Como Almeida (2011) apontamos que hoje há um processo de revisitação e valorização das culturas populares, seja por meio do turismo, na procura do reencontro com as raízes, na busca por autenticidade em contraposição ao processo de globalização e massificação turística.

Tal processo se faz presente também no reconhecimento das tradições através de registros e tombamentos e na elaboração de políticas públicas específicas para o segmento, como preconizado na Carta do Folclore Brasileiro de 1995, através de pesquisas, inserção no ensino formal, mesmo que de forma ainda incipiente e não sistêmica, documentação, políticas de salvaguarda, promoção e direitos do autor, calendarização dos eventos, estímulo ao turismo, inserção nos meios de comunicação de massa, publicação de obras científicas e livros e estímulo ao intercâmbio e ao fomento a partir editais setoriais e outras políticas estruturantes.

Tendo em vista as abordagens de Rocha (2016) e Rodrigues (2008) lembro que a identidade cultural goiana é plural e se desdobra na cultura popular do estado a partir de diversas manifestações. Muitas delas são relacionadas, não raro, ao que podemos chamar de catolicismo popular brasileiro, como as Festas do Divino Espírito Santo e do Divino Pai Eterno; as Cavalhadas, que encenam a disputa entre mouros e cristãos; as Romarias, Procissões e festas em homenagens a santos e santas que ocorrem em vários municípios; os Arraiás, característicos das festas juninas; as Pastorinhas, que representam um auto natalino; as Folias de Reis, comuns entre os meses de janeiro a julho em homenagem aos reis magos; as Festas de Carros de Boi, ligadas a peregrinação para os festejos; e as Congadas, expressões de matriz afro brasileira que misturam dança, música, canto, teatro e espiritualidade também em homenagem aos santos, em especial a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia.

Apontamos também, novamente a partir de Rocha (2016) e Almeida (2015) que, entre as manifestações da cultura popular recorrentes no estado de Goiás, seculares ou não, podemos destacar as festas carnavalescas; os encontros e festivais de violas e violeiros; encontros de muladeiros e cavalgadas ecológicas; encontros e mutirões de fiandeiras; grupos e festivais de catira; caçadas da rainha; feiras de artesanato; festas do peão; feira do troca; contadores de causos; raizeiras; serenatas; circuitos e festivais gastronômicos; encontros de cultura, muitos voltados para as culturas populares; e festas em comemoração pelas boas colheitas e a fartura de alimentos como as festas do doce, do pequi, da melancia, do milho, do tomate, da mandioca entre outras espalhadas pelo estado. Concluimos que, apesar da categorização destas atividades culturais como seculares, existe uma linha muito

tênue para a diferenciação quando tratamos de culturas populares pois, mesmo que muitas dessas manifestações não tenham características sacras, muitas têm suas origens ligadas à festas religiosas de diversos credos.

Destacamos ainda, a partir de Rocha (2016) que, dentre as performances da cultura popular elencadas e existentes no estado, a diversidade de suas expressões que resultam numa vasta gama de manifestações e variadas dimensões dos eventos envolvidos, que vão desde pequenas apresentações a festas para milhões de pessoas, como no caso da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade. Neste caso, portanto, se faz indispensável a atenção e a intervenção do poder público, seja na disponibilização de equipamentos públicos, segurança, serviços de zeladoria, interdição de vias ou, através do aporte de recursos financeiros de forma direta ou por meio de leis de incentivo. Sem o fomento estatal, muitas dessas tradições encontram dificuldades para sua manutenção.

A necessidade de políticas que garantam a manutenção e a continuidade das atividades da cultura popular é reforçada em nossa Constituição Federal de 1988; na Carta Nacional do Folclore de 1995 e em diversas declarações convenções da UNESCO como a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972; a Recomendação da UNESCO sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular de 1989; a Declaração da Diversidade Cultural de 2001; a Declaração de Istambul de 2002; a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003; e a Convenção para Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005.

Para dar conta dos preceitos constitucionais, acordos e convenções internacionais dos quais o Brasil é signatário e principalmente como instrumento de garantia de direitos fundamentais, é lançado o edital da Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Lei Aldir Blanc em Goiás, cujo objeto, consiste em selecionar propostas de apoio a projetos artísticos e culturais da cultura popular para estimular os elos dos arranjos produtivos do setor e ações diálogos com outros segmentos, durante a pandemia de COVID-19.

## **Virtualização da cultura e cultura digital**

Nesta parte do texto, discutimos e refletimos sobre o processo de virtualização e digitalização da cultura, enfatizando o impacto significativo da pandemia na aceleração da produção e consumo de arte por meios digitais. Essa transformação deu origem a novas dinâmicas culturais, consolidando o que podemos denominar de cultura digital ou cibercultura, termo preferencial neste estudo. Tais fenômenos envolvem não apenas a adaptação das práticas culturais tradicionais ao ambiente virtual, mas também a criação de novas formas de expressão artística e interação mediadas pela tecnologia, redefinindo as relações entre criadores, público e plataformas digitais.

Para Santaella (2003) é possível categorizar seis diferentes tipos de eras culturais classificadas a partir de seu instrumento majoritário de transmissão: da oralidade; da escrita; da imprensa; da cultura de massas; da cultura das mídias; e da cultura digital. Apesar de manterem períodos de predomínio na forma de transmissão que marca cada uma das eras culturais anteriormente citadas, este é um processo não linear e a transição não significa a aniquilação ou abandono total da outra.

Apresentamos a seguir o conceito de digitalização e sua manifestação segundo Martins, Levy e Kenski, pois o utilizamos para compreender os fenômenos de adaptações das performances transportadas para a tela analisados nesta dissertação:

Para Levy (1999) a digitalização pode ser compreendida como um fundamento técnico da virtualidade, em que a informação é inserida em uma máquina de processamento simbólico, transmutada em sinais binários, os famosos 0 e 1, que a partir do alto poder computacional permitem a recombinação e compartilhamento desses dados em vários formatos, constituindo um novo espaço, ou território que pode ser chamado de ciberespaço. Diz ainda o autor que, nesse processo de digitalização, o computador ou dispositivo sintetiza imagens ou sons em função de dados e informações criando um mundo virtual em que um conjunto de códigos digitais determina a imersão e seu potencial em um contexto singular de

uma determinada cena. Essa dialética entre o cálculo realizado e a sintetização exibida caracteriza a maioria das relações por suporte digital.

Levy (1999), argumenta que o virtual existe em potência e não em materialidade, ou seja, existe mesmo sem estar fisicamente presente e que, apesar do senso comum, não é algo que se opõe ao real, mas ao atual; virtualidade e atualidade são, portanto, duas formas distintas de realidade que podem coexistir. A partir de um processo cada vez maior de virtualização da cultura, segundo Kenski (2018), outra forma de cultura emerge deste contexto de expansão do uso dos meios digitais de comunicação e informação nos mais diversos setores da sociedade, forjada como novas linguagens, possibilidades de vivências e mediações da realidade virtualizada, em que público e plateia não precisam compartilhar o mesmo tempo-espaço.

A interatividade, elemento inerente à cultura digital, é fundamental para esta análise, pois envolve a participação ativa do público, ou receptor das informações. A partir do objetivo de investigar como ocorreu o processo de adaptação na relação entre o público e o grupo cultural, bem como em suas manifestações.

Como defendido por Levy (1999), este não é passivo diante do que recebe e interage com o conteúdo; além de o decodificar e o interpretar de maneira única e, como é mais comum na cultura digital, sendo convidado a ser co-produtor da obra interferindo em seu processo e resultado, construindo uma espécie de inteligência coletiva.

Ao explorar as formas de interatividade criadas pelos dispositivos digitais no campo das mídias interativas, encontramos o cruzamento entre as narrativas dos microcinemas e dos jogos, a partir da categoria de *agência* proposta por Janet Murray (2003). Ela proporciona a capacidade, gratificante, que usuários têm ao realizar ações significativas, cujas respostas promovem mudanças significativas no sistema. Ressalto que para Bambozzi (2009) e Rocha (2018) o público, então, passa a ocupar um papel de protagonista e se sentir parte do sistema com sua forma única de experienciar e construir essa relação. “Quando as coisas estão indo bem no computador, podemos ser tanto o dançarino, quanto o mestre de cerimônias da dança. Essa é a sensação da agência” (MURRAY, 2003, p. 128).

Já para Martins (2018) a cultura digital é compreendida como agrupamento de práticas sociais realizadas no ambiente digital, que se constituem em torno de distintos modos de expressões culturais, a partir de novos suportes tecnológicos interativos que permitem a manipulação de dados simbolizados em documentos, sons, imagens e os mais diversos formatos possíveis a partir da digitalização e a possibilidade de recombinações em tempo real de símbolos e fluxos.

O autor delimita quatro categorias que nos interessam dentre as práticas sociais presentes na cultura digital: as informacionais, relacionadas à forma do conteúdo digital, as possibilidades de mixar, remixar e construir narrativas e sentidos; às comunicacionais, voltadas para partilha, a conexão e a difusão; as relacionais ligadas às formas de interação social possibilitadas pelo universo digital; e as práticas curatoriais, em que “filtros” fazem chegar conteúdos personalizados para cada usuário, o popularmente conhecido “algoritmo” (MARTINS, 2018).

Outra característica fundante da cultura digital, segundo Santaella (2013), é a ruptura, seja ela ligada ao espaço-tempo, a conceitos, valores ou linearidade dos acontecimentos, transpondo fronteiras físicas, paradoxalmente eliminando distâncias ao proporcionar a simultaneidade da presença de forma virtual.

Assim, concordando com Kenski (2018) para quem, o termo cultura digital, ainda emergente, é fundamentalmente temporal e intrínseco a este momento, iniciado no século XX, em que o a produção e o consumo de comunicação e informação tornam-se predominantemente digitais abrangendo diversas perspectivas de inovações como novas possibilidades de interações, formatos e compartilhamentos viabilizando o surgimento de novos tecidos socioculturais virtuais.

Alguns autores, como Castells (1998), defendem que vivemos em uma sociedade marcada pela globalização em rede da economia, instabilidade e flexibilidade do emprego e uma cultura virtualizada, que se manifesta a partir de um sistema de mídia onipresente capaz de transformar bases sociais e materiais da vida em sociedade, enquanto convive com a reafirmação de identidades coletivas que desafiam o cosmopolitismo e a falsa universalidade cultural.

Embora as formas de estruturação social em redes não sejam necessariamente uma novidade, a tecnologia atual, que oferece o suporte para estas contemporaneamente, impõe um novo paradigma de expansão dessas oportunidades permeando toda a estrutura social.

Ainda a partir de Kenski (2018), apontamos que a cultura digital tece valores, entendimentos, concepções e fazeres com temporalidade e espacialidades próprias, transitando nessa dicotomia entre reafirmação do singular e a expansão da coletividade. Entretanto, em seu processo de construção e integração mantém diálogo com signos e usos presentes na cultura popular, fazendo com que seja possível, dentro de um mesmo grupo, a interação entre lógicas digitais e tradicionais. Esse diálogo entre o popular e o digital suas confluências e divergências foram colocadas em questão para investigar o processo de transposição das performances para a tela e sua reacomodação no pós pandemia.

Kenski (2018) também afirma que, neste aparente pouco tempo de existência, a cultura digital já atravessou diversas fases com marcadores de propagação como a chegada da *web* e seus “www’s”, a popularização dos computadores pessoais, o desenvolvimento de interfaces intuitivas pensadas para o uso em massa e a viralização dos *smartphones*, aumentando a mobilidade e as possibilidades para criação e o consumo cultural.

No que se refere ao Brasil, lembramos a partir de Assunção (2016), que dado o número cada vez maior de pessoas e comunidades conectadas à *internet* no Brasil, a partir da inclusão socioeconômica e tecnológica promovidos durante os governos Lula e Dilma, surgem movimentos disruptivos, descentralizados e colaborativos, que possibilitaram novos arranjos de produção, circulação, compartilhamento e consumo de bens e serviços culturais tendo em vista um número cada vez maior de pessoas e comunidades conectadas à *internet* no Brasil, a partir da inclusão socioeconômica e tecnológica promovidos durante os governos Lula e Dilma. Ainda, segundo o mesmo autor e livro, estes, em um primeiro momento, confrontam a lógica mercadológica homogeneizante da indústria cultural ao não desprezar a pluralidade inerente das formas tradicionais de arte e cultura popular cada vez mais presente nas nuances do cotidiano.

Diz ainda Assunção (2016) que essas alterações nos modos culturais propiciaram uma crescente potencialidade para a produção e difusão cultural, em especial dos interiores e periferias, antes relegados a terem suas histórias contadas por outros ou esquecidas. Parte desses sujeitos passam a narrar seus próprios enredos, descentralizando não só o poder da palavra, ao passo em que se afastam da lógica industrial e centralizadora de acúmulo infinito de capital, sem preocupações socioambientais. Neste novo ambiente de cultura do compartilhamento e da colaboração em rede, são desenvolvidas ferramentas de inclusão capazes de gerar uma nova cultura digital paralela ao poder formal. Quilombos, aldeias e periferias sociais e geográficas têm a possibilidade de criar e realizar suas performances a partir de uma lógica contra hegemônica de pluralidade que reafirma seus territórios, sotaques, tradições e identidades diversas.

Por fim, Assunção (2016) afirma que o uso da internet no Brasil chama a atenção internacional por seus elementos estéticos, econômicos, éticos e políticos, talvez pela característica marcante da informalidade existente na sociedade brasileira, que pode ter impulsionado a originalidade e a efervescência de suas manifestações digitais.

De acordo com o estudo realizado por Ricarte (2020), avaliando e comparando os dados estatísticos do início da pandemia, entre o primeiro e segundo trimestre de 2020, com os números do período anterior, disponíveis na plataforma *SimilarWeb: Website Traffic Statistics & Analytics*<sup>5</sup>, chegou-se à conclusão de que a *internet*, em especial as redes sociais, tornaram-se a principal alternativa para a manutenção das relações sociais, de comunicação, aumentando muito sua participação no cotidiano das pessoas e instituições.

Também lembramos a partir de Reuters (2019) e Ricarte (2020) que, em 2019, se estimava uma taxa de inserção digital em torno de 57% no mundo, algo em torno de 4,38 bilhões de pessoas conectadas à internet de alguma forma. No início do segundo trimestre de 2020, período imediatamente posterior a declaração pela OMS do *status* de pandemia de COVID-19, entre março e maio, percebe-se no mundo um aumento de 1,18% na utilização da *internet*, com as redes sociais

---

<sup>5</sup> A plataforma SimilarWeb: Website Traffic Statistics & Analytics pode ser acessada em [www.similarweb.com](http://www.similarweb.com)

ocupando os cinco primeiros lugares na lista de domínios virtuais mais acessados tanto em computadores como em dispositivos móveis. No Brasil, o crescimento é ainda maior no período citado, aumentando 10,89%, tornando o país o 4º em tráfego *online* no mundo.

Concluimos que a pandemia acelerou, portanto, o já ágil processo de digitalização das performances culturais, sendo, como já dito, a área de eventos um dos primeiros setores a parar suas atividades presenciais e um dos últimos a retornar, devido a suas características. A internet e a cultura digital despontaram como possibilidade da manutenção de suas relações e produções e a Lei Aldir Blanc foi, no Brasil, o principal instrumento de fomento dessa transformação, propiciando que trabalhadores da cultura de todos os estados e de mais de 61% dos municípios do país tivessem acesso a essa política pública de mitigação de danos na economia da arte e da cultura e também de geração de lazer, entretenimento e identidade para a população brasileira (BRASIL, 2022). Ressaltamos a partir de Campos (2023) que o estado de Goiás figurou como um dos estados que atingiram os menores índices de adesão voluntária na LAB, com menos de 50% dos municípios goianos solicitando esses recursos.

Com o aumento da velocidade dos processos de computação, de conexão; com o surgimento de novas tecnologias que impulsionam cada vez mais a digitalização da nossa cultura; com a concentração do tráfego online em poucas plataformas; com os novos usos para os algoritmos, já acusados de influenciar em eleições e massacres pelo mundo e a consequente concentração de poder e capital na mão de poucos, torna-se cada vez mais premente regular esses ambientes digitais, possibilitando a geração de renda para todos envolvidos nesses arranjos produtivos e o aumento da circulação da pluralidade cultural brasileira.

## 2. METODOLOGIA DE ANÁLISE DA AMOSTRA

Esta dissertação realizou um estudo transversal analítico do impacto da Lei Aldir Blanc (LAB) no fazer cultural, do estado de Goiás, e na consequente adaptação deste aos meios digitais, durante a pandemia de COVID19. O objeto de estudo são as performances realizadas com o aporte do edital de seleção de projetos da Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da LAB. Utilizamos neste contexto o banco de dados, Mapa Goiano, disponibilizado pela SECULT-GO no sítio eletrônico <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/>. Este banco de dados se baseia em projetos aprovados em um processo seletivo público, portanto, são de acesso público.

Para iniciar a análise dos dados quantitativos do edital, foi realizada uma categorização sobre a quantidade de vagas do edital, o tipo de manifestações premiadas e em qual município é realizada a performance, traçando o perfil dos proponentes que acessaram este edital. O critério de inclusão nesta análise abrange os projetos contemplados no edital de Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da LAB. Foram selecionados por sorteio e contactados 25 brincantes que tiveram suas propostas aprovadas. A participação deste pesquisador nos projetos, seja na sua elaboração ou execução se configurou como critério de exclusão dos selecionados para sorteio.

Os potenciais participantes foram contactados através de telefone para contribuir com as entrevistas individuais. As entrevistas foram realizadas de forma virtual, conduzidas com uso de roteiros semiestruturados, conforme consta nos apêndices desta pesquisa, com questões abertas acerca do processo de criação e adaptação da sua performance ao formato digital e à percepção do(a) entrevistado(a) sobre essas transformações. Na oportunidade, foi apresentado aos entrevistados(as) o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), garantindo o anonimato na divulgação dos resultados, que assentiram positivamente sobre sua participação nesta pesquisa. Compete destacar, que foi informado ao potencial participante convidado que este terá resguardadas todas as prerrogativas legais e

éticas dispostas nas Resoluções nº 466/2012<sup>6</sup> e 510/2016<sup>7</sup> e que poderia desistir a qualquer momento ou não participar de quaisquer das etapas da pesquisa.

Apenas oito dos 25 contactados responderam positivamente sobre a entrevista. Destes, foram entrevistados três proponentes de projetos aprovados, mas que não foram executados, estes foram excluídos desta pesquisa por não ser possível a abordagem requerida nesta investigação. No entanto, salienta-se que é significativa a proporção dos aprovados que não executaram seus projetos encontrados entre os que responderam ao contato inicial. Portanto, a análise qualitativa foi construída por cinco entrevistados, que confirmaram serem responsáveis por seis projetos culturais aprovados e realizados com fomento deste edital da Lei Aldir Blanc. Essas entrevistas correspondem a aproximadamente 10% dos aprovados que concretizaram seus projetos por meio da LAB.

As entrevistas foram conduzidas pelo pesquisador com o objetivo de compreender e analisar os processos de criação e adaptação envolvidos, identificar a percepção dos trabalhadores na adaptação de manifestações e linguagens originalmente concebidas para contextos presenciais, e analisar as leis de incentivo, em especial a Lei Aldir Blanc, a partir da perspectiva daqueles que acessaram esse instrumento de fomento.

Os dados obtidos foram utilizados para a construção de uma narrativa coletiva, baseada no método do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC). De acordo com Lefèvre & Lefèvre (2014), os discursos construídos de forma coletiva através da utilização do DSC refletem códigos narrativos socialmente compartilhados traduzidos em Representações Sociais (RSs), produtos de uma cultura determinada.

A utilização deste método, que se propõe a tecer manifestações comuns a determinados atores sociais, colabora na compreensão da percepção dos entes envolvidos no processo de transformação das performances da cultura popular em produtos digitais.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>

<sup>7</sup> Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>

Segundo Oliveira, Strassburg e Piffer, (2017), essa técnica, DSC, busca superar paradigmas encontrados em outras metodologias aplicadas nas ciências sociais, restritas a pesquisas quantitativas, ao se propor a expressar a opinião coletiva, considerando suas naturezas qualitativas e quantitativas, a partir da organização e tabulação dos dados qualitativos, por meio de procedimentos sistemáticos e padronizados, extraindo ideias centrais ou ancoragens e suas expressões chave expressas nos discursos.

Adotamos como referência metodológica autores, cujas perspectivas se desenvolvem a partir de referenciais específicos que contribuem para o desenvolvimento desta investigação, os quais descreveremos a seguir. Ressaltamos que a metodologia resultante dessas abordagens foi incorporada nesta pesquisa.

Dizem F. Lefevre, e A. M. C. Lefevre (2006) que, dentro do contexto da pesquisa empírica, o pensamento, enquanto expressão material, é considerado um discurso, uma variável qualitativa, sujeita a ser codificada posteriormente pela pesquisa. Ademais, por ser um pensamento coletivo, assume, também, uma dimensão quantitativa, pois deve refletir os pensamentos compartilhados por um número significativo de indivíduos que compõem a coletividade estudada. A partir de ambos os Lefevre e Marques (2009) e os mesmos F. Lefevre, e A. M. C. Lefevre (2014) compreendemos que o DSC enquanto metodologia permite expressar, de forma virtual, o pensamento da coletividade, o que sujeitos com experiências compartilhadas retroalimentadas pela realidade comum pensam, possibilitando a pesquisa sobre os modos de pensar e práticas de intervenção social.

Essa opção de utilização do DSC nesta pesquisa se baseou na possibilidade de fazer o diálogo entre o indivíduo e o coletivo e a partir de suas formas de pensar, agir, criar e interpretar o mundo que o cerca e estabelecer juízos sobre sua realidade compartilhada enquanto grupo brincante da cultura popular.

Para fins de aplicação as Representações Sociais (RSs) são compreendidas neste estudo enquanto fenômenos complexos, esquemas sociocognitivos, objetos de pesquisa empírica, que apresentam novas formas de relações entre a parte e o todo, entre o singular e o coletivo, entre a análise e a caracterização que extrapolam as manifestações verbais a partir de F. Lefevre, A. M. C. Lefevre e Marques (2009).

As RSs, portanto, não se propõem a ser “o que as pessoas pensam”, mas uma tradução discursiva e narrativa, um signo ‘do porquê as pessoas pensam como pensam’, constituindo-se não apenas pela soma das partes, mas pela interação entre elas. Essas representações complexas, reconstruídas pelo Discurso do Sujeito Coletivo possibilitam a identificação dos sujeitos que compartilham esses signos, expressando pensamentos coletivos, subjetividades e modos sociais de pensar que marcam o cotidiano do fenômeno estudado, na primeira pessoa do singular, considerações a partir de Gulka, Canto e Lucas (2022); Lefèvre, (2017). Essas RSs foram fundamentais para a análise dos discursos dos entrevistados, uma vez que possibilitou a contextualização destes à partir de suas interlocuções e pontos em comum.

A complexidade neste estudo dialoga com a imprecisão, o acaso, a incerteza, por isto, se manifesta em oposição aos modelos totalizantes, simplificadores e cartesianos baseados no positivismo. Essa necessidade estrutural na pesquisa, envolve apresentar explicações de um mundo não fragmentado, mas que mantém articulações diversificadas, tendo em vista ponderações de F. Lefevre, A. M. C. Lefevre e Marques (2009).

A metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo, utilizada no processamento de depoimentos em pesquisas sociais empíricas, consiste em reunir conteúdos que apresentam sentidos semelhantes, e expressá-los na primeira pessoa do singular, dando uma conotação de coletividade ao discurso, tornando-as entidades virtuais reconstruídas, de forma a contemplar suas dimensões qualitativas. Resultam, então, no aumento da densidade semântica nas RSs, permitindo que ideias ou posicionamentos dos depoentes sejam apresentados de forma mais substancial e desenvolvida em termos de interpretação de sentido, também segundo F. Lefevre, A. M. C. Lefevre e Marques (2009).

Assim, ainda segundo F. Lefevre, A. M. C. Lefevre e Marques (2009) e Oliveira, Strassburg e Piffer, (2017), para analisar o fenômeno das RSs inseridas no DSC, a investigação precisa passar por três diferentes etapas e níveis de complexidade que constroem a articulação teórico-metodológica e implicam num encadeamento de operações. A tabulação dos dados pode ser feita manualmente

pelo pesquisador ou através do uso de *softwares*. Este trabalho utilizou o software para a tabulação dos dados e aplicação da metodologia proposta e aqui descrita.

Seguindo os mesmos autores acima, realizamos as três etapas propostas detalhadas a seguir: a primeira das etapas realizadas por esta pesquisa foi a identificação das Expressões-Chave (ECH), que consistem em trechos selecionados que melhor capturam a essência do discurso. São realizadas transcrições literais de recortes das entrevistas que revelam a natureza dos depoimentos e assuntos subjacentes.

A segunda etapa foi a formulação das Ideias Centrais (ICs) de forma concisa para resumir os sentidos do discurso, tanto em respostas individuais quanto em conjuntos de respostas com sentidos complementares ou semelhantes. Essas ideias centrais representam a descrição precisa dos significados presentes nas Expressões-Chave.

A terceira etapa foi da formulação das Ancoragens (ACs) e construção dos DSC que são sínteses que descrevem não apenas os sentidos, mas também as ideologias, valores e crenças identificados nos discursos individuais ou agrupados enquanto afirmações genéricas.

Sobre os três níveis de complexidade, consideramos, a partir F. Lefevre, A. M. C. Lefevre e Marques (2009) que o nível I de complexidade envolve uma articulação entre real e o virtual, individual e o coletivo composto por representações sociais que são produtos de concepções presentes na sociedade que são expressas em forma de discurso individual e próprio, mas que se retroalimenta nas interações sociais. Este processo produz uma amálgama de qualidade para essa pesquisa. A transformação do produto das consciências individuais em RSs requer uma abordagem enquanto discurso ou texto narrativo capaz de evidenciar um posicionamento sobre o tema pesquisado através de questões estrategicamente colocadas.

No nível II de complexidade, o produto do nível anterior é metodologicamente processado para construção do discurso coletivo, elementos-chaves e conceitos centrais da narrativa são selecionados. A seguir, as respostas individuais são

agrupadas a partir de suas afinidades e complementaridades, redigindo um “depoimento síntese” que é depurado para obter o discurso deste sujeito coletivo.

Os autores sublinham com pertinência:

[...] o processamento das respostas que culmina na produção dos discursos do sujeito coletivo supõe: uma postura rigorosamente descritiva, a análise detalhada, a seleção do conteúdo relevante de cada resposta, a busca e a nomeação do(s) sentido(s) manifesto(s) (as idéias centrais) e latentes (as ancoragens) presentes nos conteúdos das respostas e, finalmente, a edição dos DSCs, condições necessárias para que as pesquisas com o DSC sejam vistas como produções da ciência que possam, como todo pensamento científico, ser criticadas nas suas eventuais insuficiências ou erros e reproduzidas pelos pesquisadores que assim o desejarem (LEFEVRE & LEFEVRE, MARQUES, 2009).

Por fim, no terceiro e último nível de complexidade, destaca-se o que pode ser extraído dos dados brutos sob a forma de Discursos do Sujeito Coletivo (DSCs), compreender as razões pelas quais as pessoas pensam como pensam, contextualizar esse pensamento e investigar suas consequências, implicações e performances.

Ainda segundo os mesmos autores, consideramos que nesse estágio o pesquisador que estava focado no sujeito empírico que produz o discurso na realidade, assume a função de analisar e contextualizar o sentido das representações sociais de forma que estas sejam coerentes com os dados observados. A partir da dialética entre o empírico e o virtual possibilitada pelo DSC, têm-se ao mesmo tempo materialidade e signos, uma expressão do pensamento coletivo sobre um determinado fenômeno.

A tabulação dos dados obtidos com as entrevistas e sua contextualização, passando pelas etapas, processos e métodos descritos acima, foram seguidos pelo pesquisador para desenvolver a análise dos conteúdos dos discursos e destacar seus pontos de intersecção e particularidades presentes em cada uma das conversas.

Com a necessidade de reconstrução dos diálogos para unificá-los em DSC de maior densidade e complexidade, este trabalho optou pela construção de

metatextos<sup>8</sup>, um para cada uma das Ideias-Centrais, redigidos a partir da utilização de *software* e intervenção do pesquisador.

A pesquisa seguiu todas as normativas e aspectos legais e éticos em todas as fases de coleta de dados. A pesquisa foi realizada após aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), de acordo com os princípios éticos previstos na Resolução 466/12 e na Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde – CNS.

---

<sup>8</sup> Texto literário em que se baseia uma crítica ou a criação de um novo texto (Dicionário Oxford Languages).

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### Análise descritiva

O objetivo apontado pelo edital de Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da Lei Aldir Blanc era apoiar trabalhadores(as) da arte e da cultura que atuavam e residiam em Goiás há pelo menos um ano e que tinham sido afetados pelo estado de calamidade pública, para reduzir o impacto socioeconômico no setor, promover, divulgar e disponibilizar para a população produções artísticas e culturais do estado, através da seleção de 53 projetos culturais, segundo o edital 10/2021 de seleção de projetos da cultura popular (GOIÁS, 2021).

O instrumento utilizado para a submissão de projetos culturais, e que visa contribuir no mapeamento do setor cultural, no estado de Goiás é o <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/>, que em 19 de maio de 2024, registrava 23.645 agentes e 1.029 espaços culturais.

Embora o Mapagoiano represente um esforço significativo na produção e sistematização de dados sobre o setor cultural no estado, ele se revela insuficiente devido a algumas limitações. A iniciativa de cadastro depende do(a) trabalhador(a) da cultura, requer o uso de dispositivos eletrônicos e internet, e enfrenta as barreiras do acesso à internet e da alfabetização digital.

Dentre as propostas prioritárias apontadas pela sociedade civil na 4ª Conferência Nacional de Cultura, destaca-se a necessidade de criação de um cadastro único para trabalhadores da cultura e a realização de mapeamentos sobre o setor (BRASIL, 2024). A falta de base de dados unificados, de alimentação constante no SNIIC e de uma conta-satélite<sup>9</sup> para a cultura dificultam a criação de políticas públicas e a inserção destes trabalhadores nos mecanismos de apoio e fomento.

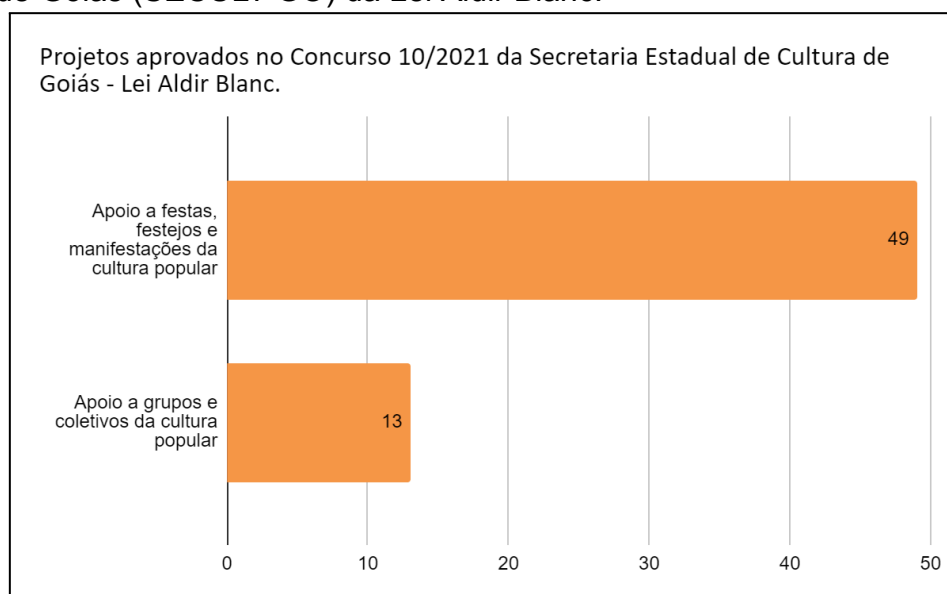
O edital de Cultura Popular - Concurso 10/2021 da SECULT-GO da Lei Aldir Blanc apresentou 79 inscrições e 53 projetos aprovados. No que se refere à

---

<sup>9</sup> instrumentos do IBGE que permitem a elaboração de análises sobre o perfil e a evolução de um setor de forma comparável ao total da economia.

categorização dos projetos, foram divididos pelo edital em duas categorias, a saber, "Apoio a Festas, Festejos e Manifestações da Cultura Popular," com um total de 35 projetos, e "Apoio a Grupos e Coletivos da Cultura Popular," que abrangeu 18 projetos (Figura 2). Cada categoria estava prevista para receber o valor de R\$50.000,00 reais, somando R\$2.650.000,00 investidos, destacando o compromisso da lei com a promoção da cultura popular e das expressões culturais comunitárias (MAPAGOIANO, 2023).

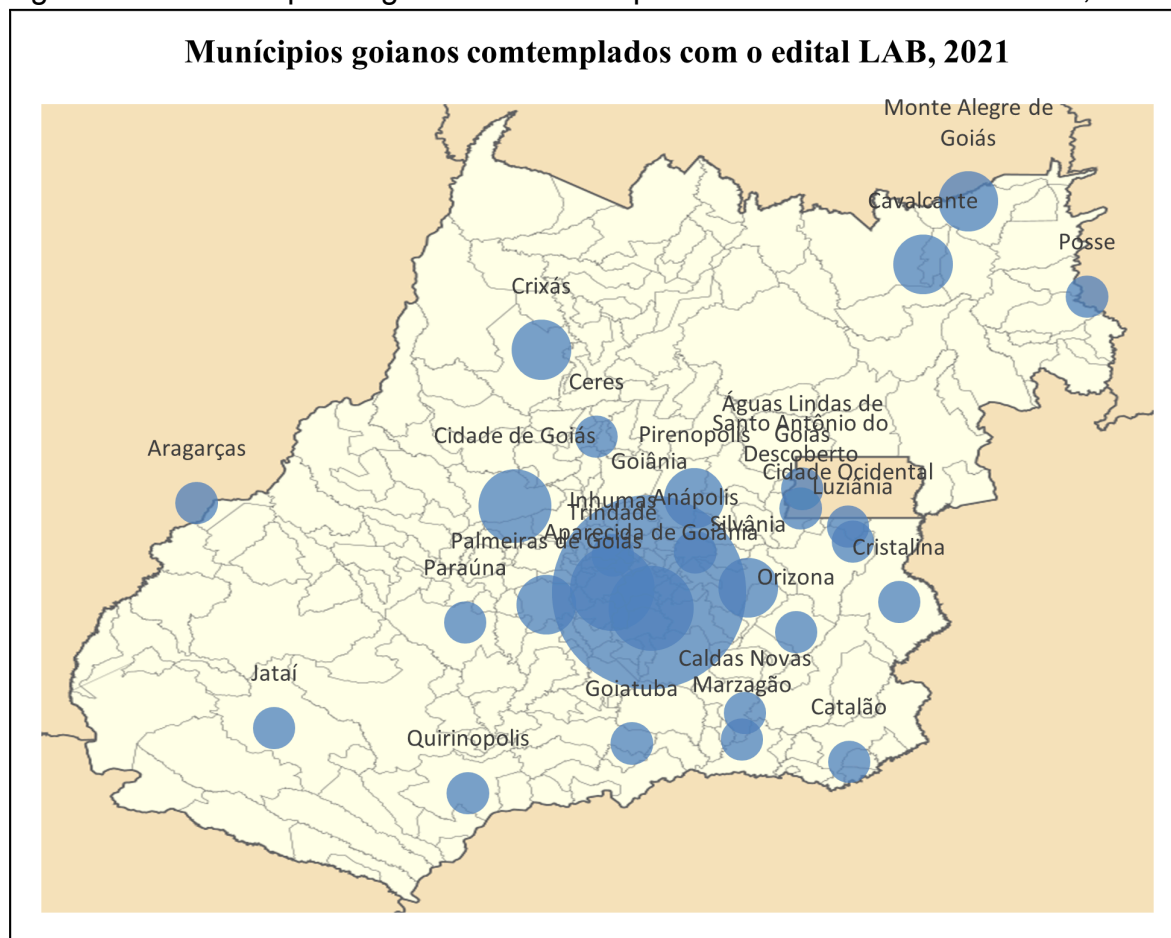
Figura 2. Projetos aprovados no Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da Lei Aldir Blanc.



Fonte: Mapa Goiano (2023).

Destaca-se um foco de concentração de projetos aprovados na região central de Goiás, com Goiânia liderando ao alocar 21 projetos culturais aprovados. Projetos de 29 diferentes municípios do estado receberam apoio para promover a cultura e as artes, com Aparecida de Goiânia e Trindade também se destacando, cada uma com 4 projetos. Além disso, municípios como Anápolis, Cidade de Goiás e Palmeiras de Goiás foram beneficiados variando entre 1 e 3 projetos aprovados em cada cidade (Figura 3), enfatizando a abrangência da Lei Aldir Blanc na região (MAPAGOIANO, 2023).

Figura 3. Municípios goianos contemplados com o edital LAB, 2021.



Fonte: Mapa Goiano (2023).

A discrepância na distribuição dos projetos aprovados e dos recursos investidos entre as capitais e os demais municípios constitui uma queixa recorrente no setor cultural, especialmente entre os produtores localizados no interior de Goiás e em outras regiões do país, evidenciando uma realidade numérica significativa. Embora a Lei Aldir Blanc (LAB) tenha introduzido mecanismos para a desconcentração do fomento, como a possibilidade de os recursos serem pleiteados tanto por estados quanto por municípios, observa-se que esses mecanismos não foram suficientes para evitar a concentração de investimentos nos estados.

A análise também identificou uma diversidade nos segmentos culturais abordados pelos projetos, com a capoeira, quadrilhas e festas juninas, blocos de carnaval, folias, cultura popular e escolas de samba. Cabe destacar que esse campo do formulário foi preenchido livremente pelos proponentes. Essa variedade de segmentos evidencia a amplitude do apoio proporcionado pela Lei Aldir Blanc, que contempla diversas facetas da cultura brasileira.

Para a maioria das cidades, foi a primeira vez que receberam recursos federais para esse tipo de política pública. Embora 98% das cidades possuíssem alguma estrutura para a gestão da cultura, uma parte significativa desses entes federados não estava preparada para receber e executar esses recursos. No final de 2021, 35% dos municípios ainda não haviam investido seus orçamentos previstos para a cultura, e 51% das gestões municipais alegaram dificuldades, com maior incidência em municípios com menores populações (IBGE, 2022). Os investimentos em "manifestação tradicional popular" se destacaram nos municípios, principalmente nos menores, atingindo 61,9% do total de contemplados com aporte financeiro das prefeituras através da LAB (IBGE, 2022).

### **O Discurso desse Sujeito Coletivo**

Na realização das entrevistas, foi possível que mestres e brincantes se expressassem e contassem suas percepções, com suas próprias palavras, sobre a história de suas manifestações e de seus grupos, sobre esse processo de digitalização vivenciado durante a pandemia, sobre suas angústias e esperanças e suas perspectivas sobre as leis de incentivo. A partir da perspectiva apresentada por Camargo (2012) e compartilhada por este estudo, em que as narrativas orais são performances culturais, foi possível realizar um estudo comparado e sintetizar a percepção que esses têm de si, de suas culturas e das leis de incentivo.

Ao adotar uma abordagem baseada em performances culturais como instrumento metodológico interdisciplinar de estudos culturais, possibilita-se a comparação por meio da análise das contradições presentes nos atos culturais em transição. Esse processo resulta em um produto que reflete essas contradições que dialogam e permitem a construção do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC), realizada a partir da sistematização e a categorização das entrevistas, sintetizadas nos quadros a seguir.

Tais quadros revelam quais as marcas desse período e da digitalização das performances foram destacadas naquele momento. Foram sinalizadas as Expressões-Chave, a partir de transcrições literais, mantendo as marcas da oralidade nos discursos, possibilitando uma análise aprofundada na formulação das Ideias Centrais e na elaboração do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) para

trabalhar com as narrativas compartilhadas e suas interações sociais simbolizadas em Representações Sociais, tendo em vista as abordagens e os acúmulos baseados em Camargo (2012); Lefevre & Lefevre, Marques (2009); Gulka, Canto, Lucas (2022).

Com isso, foi possível compreender, contextualizar e analisar os processos que levam as pessoas a pensar da forma como pensam. A partir desse processo, foi possível criar DSCs, mediados pela experiência do diálogo entre o sujeito real, entrevistado, e o sujeito coletivo, virtual, que se originou da utilização comum da Lei Aldir Blanc durante a pandemia de COVID-19, para a realização de manifestações da cultura popular digitalizadas.

Neste processo, foram construídos Discursos do Sujeito Coletivo (DSC) em forma de metatexto acerca de Ideias Centrais (IC) identificadas em três temas recorrentes em todas as entrevistas:

- Dificuldades e limites impostos para a transição das performances para a tela no contexto da pandemia de COVID-19;
- A internet como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais.
- O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares.

## Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19.

### Quadro 1. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 1.

#### Expressões-Chave - Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19. Entrevista 1.

"é um registro, eh, estático de uma manifestação que é um cortejo. Então isso se perdeu, não se teve essa... Alguém que assista esse vídeo, não pode entender o que é a banda de couro, **não consegue traduzir de fato o que é** a banda de couro, né, qual a importância dela e qual esse significado primeiro dela passar andando e acordando as pessoas na cidade." - Entrevista 1

"os mestres já vinham se adaptando a isso, né, com a facilidade do celular a fazer esse registro, mas essa adaptação, assim, do que é feito na rua, né, nesse espaço público e em forma de cortejo, tanto no caso do Maracatu como da banda de couro, eu acho que foram **bem complexos assim de conseguir manter a espontaneidade**. O seu objetivo primeiro é despertar a comunidade para festa, né. Eles saem 5 horas da manhã tocando chamando os cavaleiros de casa em casa e a comunidade, né, tocando o tambor, então, é **essa função em si não foi possível de ser registrada**, né" - Entrevista 1

"é... é complicado, né, onde você sabe que você tá sendo filmado numa **situação que é artificial**, que não... você tem que tocar e fingir que aquilo tá acontecendo de uma forma natural. Quando eles estão na rua, quando estão na rua, estão completamente distraídos, pelo olhar para fora, né, pro público, ou interagindo entre eles. Mas sinto um pouco disso, né, a falta da interação até entre eles" - Entrevista 1

"Mas eu também porque o **grupo também tem formato para palco**, né. Porque essa é uma questão que vai além da relação da cultura popular só pra tela, né? Que é da **transposição da linguagem da cultura popular para o palco**, que acho que é uma coisa, não sei se posso dizer mais recente, né. Mas talvez que tenha se tornado mais popular eh artistas apadrinhando grupos de cultura popular e levando esse grupo pro palco, né. Isso acho que é uma grande questão até, né, porque tem gente que é totalmente contra a você tirar o grupo desse espaço e ele ser levado pro palco, que **ele realmente vira outra coisa**. Mas eu na minha opinião eu enxergo que graças aos festivais de cultura popular e a esse espaço que foi dado ao reconhecimento e até vamos dizer e até vamos dizer orgulho para os **mestres** de estarem em cima do palco, de serem **reconhecidos como artistas**". Entrevista 1

### Quadro 2. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 2.

#### Expressões-Chave - Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19. Entrevista 2.

"teve essa dificuldade de por exemplo ele cantando a gente cantando tinha distorção ficava distorcido." - Entrevista 2

"a gente **não conseguia fazer a roda, que é assim né cultura popular é muito o o o estar junto mesmo** e o jogo é é um é uma roda é um círculo e a gente não conseguia fazer isso. Então eu acho que nós perdemos, porque assim a gente **tava crescendo muito com o grupo e deu uma parada**. Porque a gente **fazia encontros mensais que até hoje a gente não conseguiu voltar**, hoje a gente comentou sobre isso, até hoje a gente não conseguiu retornar. Que a gente faz a roda uma vez por mês, a gente fazia né. Então, e **o público estava presente, a gente convidava e as pessoas apareciam** né. Então a gente tinha um local que a gente meio que perdeu esse local durante a pandemia, que hoje até assim por vários motivos a gente não consegue mais ensaiar nesse local. Então o que eu mais vejo que da perca que nós tivemos foi isso a gente não reunir com as pessoas eh e não ter esse contato que a gente perdeu. Hoje por exemplo muitas pessoas falam: Nossa eu lembro do jongo eu fui no jongo mas faz tanto tempo vocês ainda tem o grupo. Vocês ainda tão com o grupo? E aí assim eh **meio que que dispersou o grupo**." - Entrevista 2

"**nem todos do grupo adaptaram**. Eu acho que assim, **principalmente os mais velhos**, né, os nossos, nosso mestre, que já é, né, já uma idade. Então tem essa **dificuldade de tecnologia** e para nós também não foi muito fácil, porque a gente tem esse convívio mesmo de estar junto, de pegar, **de ter essa interação**" - Entrevista 2

### Quadro 3. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 3

**Expressões-Chave - Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19. Entrevista 3.**

"**mas nem todo mundo (do grupo) acolheu**. Achou que isso não daria em nada, não queriam isso de jeito nenhum. Como tinha que fazer a inscrição primeiro, essas pessoas não fizeram a inscrição, não quiseram. Muitas tentaram, mas não passaram documento, **acharam difícil**, não deixaram. Poucas pessoas participaram. Talvez se um dia fizermos algo desse tipo, talvez mude a ideia das pessoas, eu não sei" - Entrevista 3

"Como era pandemia, **o que foi proposto era reunir o menos possível. Teve que fazer exame de todas as pessoas que participaram**, para estar devidamente licenciado e poder reunir, né? Então, seria mais um caso de reunião, que dificultava, né?" - Entrevista 3

### Quadro 4. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 4

**Expressões-Chave - Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19. Entrevista 4.**

"Olha, foi de **quebrar a cabeça e pensar muito**. Mas, por exemplo, eu, como sou da área da dança, **fazia as montagens em casa**, né, de como seria a dança, pesquisa de movimentos e tudo, criava um certo movimento, **mandava**. A questão das pessoas que fazem trança, usar... O difícil é usar um modelo, né? Como diz, **eu não posso ter contato com outra pessoa, mas eu preciso de um modelo para ensinar, como é que faço isso?** Então, **tinha que se adaptar** a um telefone em casa, aprender a mexer com aquilo, **usar o que eu tinha em casa**, através de uma filha que tenho, ou então de uma mãe que está dentro de casa, para poder passar para a sociedade, para os meus alunos terem acesso àquilo [...] A questão da capoeira mesmo foi bastante complicada, **porque ensinar através da tela... ainda mais uma arte que é bem antiga**, que é a capoeira, dos tempos que surgiu, foi **uma questão bastante a ser repensada. Foi através de videoconferência, vídeochamadas, conferências, lives** também. Então, foi o que deu para alcançar dentro da pandemia. Eu não posso estar perto, mas o que posso estar perto é só através da tela." - Entrevista 4

**"Por videoconferência, ela tem aquela chance de tirar dúvidas na chamada, ou seja, por uma *live*, um comentário que sobe, a pessoa pode ter essa oportunidade de tirar dúvidas.** Era o único meio que tinha de tirar dúvida durante a pandemia: ou você recebe o vídeo, vai tirando as dúvidas por perguntas enviando mensagem, ou pela *videochamada*, 'Eu não entendi isso, como é que faz isso?' Era a única forma. [...] O **ponto negativo é não ter o contato de não poder sanar as dúvidas** que as pessoas tinham. Porque mesmo que a gente se esforçasse para sanar as dúvidas que as pessoas precisavam, acabava que ficava meio confuso. São **atividades que, querendo ou não, são de modo presencial**: dança, instrumento, oficina de fazer. "

- Entrevista 4

**"não são todos que têm a rede de apoio de internet.** Então, o trabalho de *live*, de ter acesso à internet, era muito complicado. Entrava naquela questão de mandar em grupo de *WhatsApp*. Nem todos têm acesso. As pessoas acham que hoje em dia todos têm acesso à internet, acesso aos aplicativos de *WhatsApp*, *Instagram*, *Facebook*, mas na verdade são poucos, ainda mais quando se trata de crianças, porque criança tem que ter a presença dos pais. Os pais, muitos estão ocupados com afazeres de casa. Então, mandava um vídeo para ter retorno um ou dois dias depois, entendeu? Então, **quando se trata dessa questão da carência da internet na zona periférica, é um desafio.**"- Entrevista 4

#### Quadro 5. Expressões-Chave da Ideia Central 1, entrevista 5

**Expressões-Chave - Ideia Central 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19. Entrevista 5.**

**"Não podíamos fazer por causa que não podia agrupar o pessoal, né. Não podia tá fechado, né, junto as pessoas. Aí a gente teve algum ensaio, mas com máscara, tudo longe, reuniões e falando sobre a dança, mas não dançamos assim"** - Entrevista 5

**"Aqueles mais velhos não puderam estar junto no momento, que foi proibido. Não só nós, todos, todo mundo, né. Procuramos respeitar mais a vida"** - Entrevista 5

#### **Representações Sociais (RSs) - Metatexto do Discurso Coletivo sobre IC 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19**

Durante a pandemia, a mudança das atividades culturais para a tela trouxe inúmeros desafios. Um dos maiores obstáculos foi a impossibilidade de reunir pessoas, devido às restrições sanitárias. Não podíamos nos encontrar para ensaiar ou realizar eventos, especialmente considerando a vulnerabilidade dos mais velhos, que são muitos no grupo e ficaram sem poder participar. A gente não conseguia fazer a roda, que é assim que é cultura popular, é muito do estar junto. Isso não afetou apenas nosso grupo, mas todos os envolvidos com atividades culturais. Procuramos respeitar a vida, evitando encontros físicos.

Foi necessário quebrar a cabeça para adaptar o trabalho para o ambiente virtual. Tentamos criar vídeos para manter os vínculos. No entanto, cada atividade

enfrentou dificuldades específicas. A falta de contato para demonstrar as técnicas complicou o ensino.

Tivemos que nos adaptar ao uso de tecnologias e recursos disponíveis, utilizando o que havia em casa. Mesmo com esses esforços, enfrentamos dificuldades significativas. Uma arte tão enraizada em tradições ancestrais sofreu com a falta de interação direta, e ensinar através de uma tela não foi ideal.

Outro desafio foi a comunicação. As videoconferências e *lives* permitiram tirar dúvidas, mas a falta de contato físico e a dificuldade de interação em tempo real deixaram muitos confusos. Atividades práticas são difíceis de serem plenamente replicadas *online*. Além disso, a desigualdade de acesso à *internet* foi um problema crucial. Os retornos eram lentos e esporádicos, prejudicando o andamento das atividades.

A falta de adesão de alguns membros do grupo, principalmente dos mais velhos, também foi um desafio. A necessidade de se adaptar à tecnologia e a complexidade dos procedimentos de inscrição para realizar o projeto desmotivaram alguns participantes. Além disso, a pandemia exigiu medidas de segurança adicionais, como a realização de exames, distanciamento e uso de máscaras para permitir qualquer tipo de reunião presencial, o que limitou ainda mais a interação.

As atividades culturais que dependem da performance ao vivo perderam muito de sua essência quando tentamos transferi-las para a tela. A espontaneidade e a energia dos cortejos, que têm como objetivo despertar a comunidade, não puderam ser plenamente capturadas em vídeos estáticos. Além disso, a sensação de artificialidade ao ser filmado e a falta de interação entre os participantes enfraqueceram a autenticidade de algumas performances de brincantes que não estavam acostumados ao palco ou a se apresentarem para uma câmera.

No caso das atividades contínuas, a pandemia interrompeu o crescimento e a continuidade dos encontros periódicos. A perda do local de ensaio e a impossibilidade de reunir o público enfraqueceram o grupo. A dispersão dos participantes e a dificuldade de manter a coesão do grupo foram consequências diretas dessa transição forçada para o virtual. Muitos dos membros mais velhos,

incluindo mestres, enfrentaram dificuldades tecnológicas, o que tornou ainda mais difícil a adaptação ao novo formato. No fim, a falta de contato físico e a impossibilidade de reunir-se impactaram profundamente a essência das manifestações culturais.

### **Análise do Discurso do Sujeito Coletivo sobre IC 1: Dificuldades e limites impostos pela transição para a tela no contexto da pandemia de COVID-19**

Entre os obstáculos para a transposição das performances da cultura popular contempladas pela LAB em Goiás, do presencial para o virtual e do ao vivo para o gravado, destacam-se questões centrais debatidas abaixo.

Na cultura popular, o tempo e o espaço compartilhados, via de regra, são elementos centrais na construção das manifestações. A interação ocorre a partir desse território, permitindo que os espectadores sejam convidados a dançar, cantar, bater palmas, formar rodas ou comer em coletivo e a dividirem o tempo a partir de outra perspectiva, a da festa.

Com a impossibilidade de reunir as pessoas no mesmo espaço-tempo, foram utilizados vários dispositivos para possibilitar alguma forma de interação. Entre eles, podemos evidenciar o *Whatsapp*, o *Google meet*, o *Zoom*, o *Instagram*, o *Youtube* e o *Facebook* a maioria dos vídeos produzidos ainda estão disponíveis nessas redes, porém parte da interação dos que fizeram exibição ao vivo se perdem quando a exibição termina. De acordo com o edital os produtos deveriam ter pelo menos 20 minutos de duração, mas algumas das manifestações analisadas por essa pesquisa realizaram lives ou gravações de várias horas exibidas em diferentes dias para simular o contexto da festa. Esses meios ajudaram a aproximar os brincantes dos espectadores, assumindo uma função não apenas de mediação, mas também desempenhando um papel de social crítico, como apontado por Aumont (2002).

Um dos principais desafios foi a dificuldade de acesso à *internet* e a falta de letramento digital. Essa limitação afetou tanto os membros dos grupos, que enfrentaram dificuldades para atender à burocracia necessária para a inscrição nos projetos, quanto o público tradicional dessas manifestações. Muitos desses vêm de

classes populares ou são pessoas idosas, o que torna mais difícil o acesso a tecnologias como dispositivos com *internet* de qualidade suficiente para consumir vídeos, que é a forma predominante de conteúdo.

Esse público, composto por pessoas mais velhas, constitui uma parte significativa dos brincantes dos grupos de cultura popular em Goiás. Mestres e griôs são fundamentais no processo de transmissão oral dos saberes e fazeres tradicionais de geração para geração. No entanto, enfrentaram muitas dificuldades para se adaptar ao processo de digitalização. Esses desafios incluem a dificuldade em apresentar documentos de identificação, certidões ou portfólios, além de uma resistência ou ceticismo quanto à realização das manifestações no formato digital.

Projetos relacionados ao ensino da cultura popular enfrentaram problemas ao adequar suas metodologias e projetos pedagógicos, que eram originalmente voltados para atividades presenciais. Muitas dessas atividades pressupõem o compartilhamento do espaço e a formação de rodas. A transição para a Educação a Distância (EAD) apresentou desafios significativos, especialmente para mobilizar os estudantes mais jovens, como crianças e adolescentes. Esses obstáculos foram exacerbados pelo acesso limitado à *internet*, que se deve tanto a questões etárias quanto sociais, além da falta de suporte familiar para a realização das atividades virtuais.

Como levantado por Kenski (2018), a cultura digital ocorre por meio da interação entre seus participantes através de suportes tecnológicos. Existem diferenças notáveis entre o aprendizado de pessoas que cresceram com vários equipamentos digitais ao seu redor e usuários mais velhos que tiveram pouco ou nenhum acesso a esse tipo de cultura e dispositivos durante sua formação.

Embora estudos demonstrem que o aumento da renda não necessariamente leva a um aumento proporcional no consumo de bens culturais, e que os hábitos de consumo anteriores têm um impacto significativo nessa relação, segundo Earp e Paulani (2014). Martino (2003) aponta que as condições sociais relacionadas à produção, demanda e circulação de bens simbólicos podem explicar as formas de utilização de produtos culturais. Em outras palavras, a classe social desempenha um papel importante na análise do consumo cultural.

Outros pontos relevantes levantados pelo DSC 1 incluem a adaptação da performance. Grupos que já haviam se apresentado em festivais, em palcos ou para a imprensa encontraram mais facilidade para transpor suas apresentações para a tela. Para alguns mestres da cultura popular, participar de festivais e se apresentar em palcos é, assim como ganhar prêmios, um reconhecimento pelo seu trabalho artístico.

Como discutido anteriormente com Aumont (2002), um dos elementos centrais em várias linguagens artísticas, incluindo as audiovisuais, é a cena. Dentro da cena, delimitada pela moldura, desenrolam-se a ação dramática, a encenação e a representação. Assim, esses brincantes se preparam e se mobilizam para se apresentarem diante de uma ou mais câmeras, com o objetivo de serem vistos pelo público em uma tela. Esse fenômeno permite que, por meio de uma relação simbolizada, baseada em analogias e crenças, o público contemple uma realidade fisicamente ausente, mas virtualmente acessível, no caso uma representação das próprias performances.

Em contraposição ao mercado cinematográfico em que grandes estúdios produzem para a exibição em redes de cinema a produção desses vídeos e sua fruição dialogam com os princípios do microcinema. Realizadas, via de regra, com estruturas e equipamentos considerados simples, para serem visualizadas a partir de uma tela de celular, com molduras diminutas. Com isso fica reduzido o espaço de transição entre o virtual e o real, o que proporciona uma experiência diferente do cinema convencional para o espectador, lembramos a partir de Bambozzi (2009).

Outro elemento fundamental nesse processo é a agência (MURRAY, 2003), responsável pela interatividade entre a obra e o público nas plataformas digitais, aproximando-os e gerando um sentimento de proximidade e pertencimento através das possibilidades de interferência que o público pode exercer na obra. A dificuldade de desenvolver esse elemento e gerar mais interações para grupos que não tinham familiaridade com o digital impactou o processo de transição e nos produtos realizados, pois dentre as grandes questões enfrentadas estava a de como mobilizar o público e como proporcionar uma experiência que pelo menos lembre a imersão que é vivida presencialmente.

Em outros casos, a transformação da performance em um produto audiovisual “encenado” não foi a escolhida. Nestes casos, foi feita uma adaptação da manifestação para um formato de roda de conversa sobre o fazer cultural, para que se pudesse manter viva a tradição mesmo sem a possibilidade de realizá-la.

A digitalização das performances, em sua maioria não transmitidas ao vivo, tem como elemento marcante a presença do editor, que altera a forma de visão do espectador da cena. Nesse formato de vídeo, o público não decide mais para qual brincante olhar, nem por quanto tempo, pois essa decisão é previamente tomada por esse poder moderador, ressaltamos sob as perspectivas de Aumont (2002) e Machado (1993).

Além da adaptação do formato para a tela é importante salientar que o tempo de duração dessas performances também foi repensado e reconstruído. Como vimos acima, o uso do tempo pela cultura popular em suas festas é paralelo ao restante do cotidiano, segundo Almeida (2011). No entanto, ao transpor suas manifestações para o digital, essa particularidade não pôde ser replicada. Assim, performances que chegam a durar dias foram sintetizadas em alguns minutos de vídeo.

Autores como Brandão (1982) e Arantes (1998), são críticos da transformação de grupos de ritual em grupos de espetáculo ao transporem uma cerimônia complexa, que é ponto máximo de um ciclo festivo, em um evento isolado. Argumentam que apresentações fora de seu contexto e da vida deste grupo, criam uma lógica de produto, no sentido comercial, e lhes retiram dimensões sociais que lhes são fundamentais.

Porém, em diálogo com as performances culturais na análise das transformações e contradições encontradas, podemos concluir que neste contexto específico, essa digitalização gerou produtos que não necessariamente são retratos fiéis de suas manifestações de origem, mas foram essenciais para a manutenção dos grupos, suas atividades, identidades e para reduzir o processo de ruptura causado pelo necessário distanciamento social.

Outra questão levantada foi o vácuo provocado pela pandemia, que afastou participantes dos grupos e também o público, que perdeu o hábito de frequentar essas atividades. De acordo com pesquisa realizada pelo *Datafolha* em parceria com o Itaú Cultural (2022), as atividades culturais no Brasil naquele ano não haviam retomado seu patamar de média de espectadores após a pandemia, sendo o cinema a linguagem que mais sofreu para se recuperar. Outra pesquisa realizada pelos mesmos institutos acima, já em 2023 mostra uma evolução no consumo cultural em relação ao ano anterior indicando uma tendência de retomada no setor.

Na análise do DSC produzido nesta dissertação é possível evidenciar as dialéticas entre passado, presente e futuro percebidas pelos entrevistados sobre as transformações necessárias para adaptar suas performances culturais para a tela, como a redução do número de participantes; as mudanças no tempo de realização da apresentação; a não possibilidade de comer juntos; a ausência do espaço e do tempo comum como mediadores das ações; a tentativa de captar a essência da manifestação mesmo fora de seu contexto original.

Enquanto instrumentos de expressão essas performances culturais, permitiram a continuidade da transmissão dos conhecimentos populares, a continuidade das tradições e o fortalecimento das identidades coletivas que encontram nessas simbolizações elementos muito importantes de suas memórias e coesão social.

**Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais.**

Quadro 6. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 1

**Expressões-Chave - Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais. Entrevista 1.**

"E começamos a gravar várias outras coisas, né, até porque a gente gravou muita coisa na pandemia e... e... e a gente tem material, inclusive, que a gente não conseguiu editar até hoje, de tanta coisa que a gente foi gerando. Mas isso tá dentro dos nossos objetivos, aí, conseguir ter mais desses registros. A Congada, a gente **chegou a filmar depois também e... nessa ideia, né, de gerar esse banco aí de dados também e de memória dos mais velhos.**" - Entrevista 1

" possibilitou vários artistas que não tinham produtos de qualidade, essa é uma realidade também, né, pelo menos dos artistas que eu convivo aqui de Pirenópolis no interior que muitos não tinham um trabalho, né, registrado com de áudio de de imagem, né, então que puderam fazer esse registro. **Às vezes o primeiro registro da vida** [...] Mas também de ter possibilitado esses registros, né, dessa memória oral que vai se perdendo, né? Porque **os mais velhos vão morrendo e se a gente não tem esse registro.** " - Entrevista 1

#### Quadro 7. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 2

**Expressões-Chave - Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais. Entrevista 2.**

"nós disponibilizamos, eh, aulas gravadas, a gente conversava muito sobre o jongo, começamos a divulgar muito jongo nas redes sociais [...] Mais contato com as pessoas, então a gente começou a ter, por exemplo, com outros grupos, porque nós somos um grupo de estudo, né? E os grupos formais, a gente começou a ter mais contato com esses grupos. [...] Porque estar envolvido, estar conversando e **falando com pessoas e vivenciando as mesmas dificuldades que todos os artistas estavam passando naquela época.** Então para nós, principalmente para mim, foi assim, minha válvula de escape, até de respirar de ter uma um ânimo e ter uma esperança de coisas melhores iriam vir e realmente vieram para nós, " - Entrevista 2

#### Quadro 8. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 3

**Expressões-Chave - Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais. Entrevista 3.**

"**Fizemos, e deu certo.** Na estreia, tivemos mais de 1000 pessoas visualizando, eu achei bom demais, porque no canal dela não tinha esse número, já tinha postado muita coisa. Achei interessante, nós não tínhamos 1500 pessoas vendo ao vivo, mas virtualmente tinha 1000, achei que foi um sucesso. Gostei, achei bom trabalhar, rever as pessoas, falar. Eu participei entrevistando as pessoas, tentando ajudar na hora. Tinha um colega meu que ajudava. " - Entrevista 3

#### Quadro 9. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 4

**Expressões-Chave - Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais. Entrevista 4.**

"Então, assim, o trabalho foi aquele **trabalho de formiguinha, começou pelas redes sociais, divulgando vídeo**, até que as crianças e os adolescentes **pudessem voltar novamente para continuar no projeto.**" - Entrevista 4

"O alcance teve um número regular, de muitas pessoas, não foi uma área muito abrangente, **mas a divulgação em si, o número de alcance de pessoas, foi grande.** Mas as pessoas que realmente participaram foram um pouco menores." - Entrevista 4

#### Quadro 10. Expressões-Chave da Ideia Central 2, entrevista 5

**Expressões-Chave - Ideia Central 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais. Entrevista 5.**

"Porque na tela é bom para a divulgação, hoje a *internet* divulga tudo, é bom demais. Porque até então, antes, o que era o Congo, quem conhecia a dança do Congo era só quem vinha aqui em Goiás, quem estava aqui em Goiás e ia lá para baixo para ver a festa e conhecia o Congo. Hoje, com a *internet*, todo mundo conhece. [...] Essa pandemia veio para muitas coisas, foi ruim, perdemos companheiros, mas a pandemia reuniu mais a turma para ter mais amor ao próximo. E aí, para nós, divulgou cada vez mais." Entrevista 5

"Aí a gente fez algumas apresentações, concorremos a vários prêmios, atingimos até um, como que a gente fala, a pessoa assistiu muito, uma meta grande, foi bom, foi muito bom.[...] **Foi muito bom porque o pessoal hoje está fazendo uma apresentação, está gravando, está assistindo, nós estamos gravando**, está tudo tranquilo. Então, os meninos, eu falo dos meninos, não têm mais dificuldade, dançam normal, tranquilo" - Entrevista 5

#### **Representações Sociais (RSs) - Metatexto do Discurso do Sujeito Coletivo sobre IC 2: O uso da *internet* como um ganho significativo para a divulgação e o registro das ações e guarda de sua memória**

Durante a pandemia, o uso da *internet* representou um ganho significativo para a divulgação e o registro das nossas culturas, além de servir como uma valiosa ferramenta de memória. Antes nossa festa era conhecida apenas por quem vinha aqui para as festividades. Com a *internet*, agora o mundo inteiro pode conhecer e apreciar essa cultura. A pandemia, embora dolorosa, trouxe consigo uma oportunidade de intensificar e expandir a divulgação de nossas tradições.

Fizemos apresentações *online*, concorremos a prêmios e alcançamos um público que, anteriormente, seria inimaginável. Por exemplo, em uma estreia virtual, tivemos muitas pessoas visualizando, um número impressionante considerando a audiência que normalmente teríamos ao vivo. Isso foi um grande sucesso e trouxe muita satisfação, especialmente ao ver os jovens do grupo se apresentando com tanta naturalidade e confiança. A *internet* não só ampliou nosso alcance, mas também nos permitiu registrar e preservar inúmeras apresentações, criando um acervo valioso de nossa cultura.

O trabalho nas redes sociais foi essencial para manter viva a cultura durante esses tempos difíceis. Começamos a gravar e divulgar conteúdos, como aulas e conversas sobre e estabelecemos conexões mais estreitas com outros grupos da mesma tradição. Isso nos deu uma nova perspectiva e esperança, ao ver que todos estávamos enfrentando desafios semelhantes. A *internet* foi nossa válvula de escape, uma forma de continuar respirando e acreditando em dias melhores. Além disso, esse período nos incentivou a criar um banco de dados de memórias, especialmente dos mais velhos, garantindo que suas histórias e saberes não se percam com o tempo.

Assim, a *internet* não apenas facilitou o acesso à nossa cultura, mas também nos ajudou a conectar e compartilhar experiências com outros artistas. Esse espaço digital se tornou um ponto de encontro e uma plataforma para continuar nossa missão cultural, mesmo à distância. Foi um tempo de adaptação, aprendizado e, acima de tudo, de resiliência. Acredito que essas mudanças trouxeram novos caminhos para explorar e expandir nossa arte, mantendo viva a memória e a essência de nossas tradições para as futuras gerações.

### **Análise do Discurso do Sujeito Coletivo sobre IC 2: A *internet* como instrumento de ampliação do alcance, memória e salvaguarda das performances culturais.**

Nesta parte do discurso, podemos perceber as práticas sociais relacionadas à comunicação, as formas de sociabilidade *online* e as ferramentas de algoritmo aplicadas à cultura popular no seu momento de maior intensidade de digitalização. No Brasil, o uso da *internet* para conexão entre artistas e público, durante a

pandemia, assume uma dimensão única, levando o país ao topo dos maiores fluxos de tráfego *online*, ampliando a diversidade de conteúdos disponibilizados e as formas de consumi-lo. Neste período, se confrontam e convivem cada vez mais identidades regionais e as ditas universais, concluímos a partir de Ricarte (2020) e Castells (1998).

Todos os grupos analisados já utilizavam as redes sociais para divulgar suas performances de alguma forma antes da pandemia. Alguns grupos mantinham perfis pessoais e individuais, enquanto outros tinham perfis dedicados exclusivamente ao grupo e ao festejo. Com a pandemia e a possibilidade de produzir material audiovisual através da Lei Aldir Blanc (LAB), houve um incentivo para a criação desses perfis específicos. Isso resultou na divulgação de mais materiais, além dos produzidos com o fomento da lei.

Com a popularização dos computadores e, posteriormente, a massificação dos *smartphones*, aliadas a políticas de inclusão digital e ao aumento da renda, foram estabelecidas as bases para uma maior digitalização da cultura no Brasil. Isso possibilitou o surgimento de novos arranjos criativos que valorizam as culturas populares e reafirmam identidades, mesmo em territórios marginalizados, lembramos, a partir de Assunção, (2016) e Kenski, (2018).

Embora enfrentassem mais dificuldades de acesso à internet de qualidade, pessoas mais idosas, moradores das periferias e do interior, incluindo mestres e brincantes da cultura popular, já estavam vivenciando um crescimento acelerado da interação com as mídias sociais e a cultura digital. No entanto, não estavam preparados para o impacto da impossibilidade de reunir pessoas presencialmente durante o período mais agudo da crise.

O desafio da formação de público é uma das grandes dificuldades iniciais para os grupos circularem com seus trabalhos. Embora a virtualização tenha permitido superar limites geográficos e conquistar novos públicos, antes considerados inatingíveis, parte do público tradicional se afastou das atividades, e alguns não retornaram nem mesmo após o fim da pandemia. Grupos ligados ao ensino de práticas da cultura popular enfrentaram mais dificuldades para alcançar seus objetivos de envolvimento. Eles notaram uma diminuição do público presente

nas atividades, apesar de a divulgação ter alcançado um número maior de pessoas do que em outros momentos.

Alguns grupos ficaram surpresos com o alcance das divulgações sobre suas atividades e produtos, que superaram as expectativas iniciais. No entanto, pouco se sabe sobre esses novos públicos, como suas idades, territórios de origem ou outras informações. Essa falta de dados é uma característica comum das interações via internet, muitas das quais são anônimas ou pouco pessoais.

Após superar a barreira da formação de público para o ambiente virtual, os grupos optaram por manter essa mobilização e ampliaram o uso das redes sociais em suas dinâmicas rotineiras. Os brincantes agora utilizam as redes para divulgar ensaios, datas importantes, apresentações, aulas, palestras e encontros. Mesmo grupos que ainda não conseguiram retomar os encontros presenciais após a realização do projeto otimizaram o uso da internet para registrar e compartilhar suas memórias. A experiência com as redes sociais é considerada bem-sucedida na maioria dos aspectos pelos grupos entrevistados.

Outro desafio crescente na cultura digital é a dinâmica algorítmica aplicada nas principais redes sociais, que se tornam um ecossistema cada vez mais concentrado. Além de acumular capital por meio de assinaturas, dados dos usuários, licenciamento de tecnologias, comércio eletrônico e publicidade, essas plataformas detêm o poder de decidir sobre a remuneração dos materiais e as políticas de moderação. Elas são diretamente ou indiretamente responsáveis por quase todo o conteúdo que chega ao usuário final, mas não pela sua produção. Esta, via de regra, especialmente no caso da cultura popular, é realizada por criadores não remunerados pela plataforma em que disponibiliza seu trabalho.

Ponto comum a todas as entrevistas e presente, portanto, no DSC, é a importância do uso das redes sociais, em especial a partir da LAB, para promover, registrar e salvaguardar suas culturas. A tela tornou-se, neste momento, uma ferramenta essencial na preservação dessas tradições.

A participação dos mais velhos, foi um dos quesitos mais relevantes para os participantes dos projetos aprovados. Alguns já tinham familiaridade com

apresentações para gravações, mas para muitos foi o primeiro registro “profissional” e de qualidade de sua performance, mesmo que com tempo, espaço e estética diferentes do que é/era realizado presencialmente.

O processo de registro, promoção e inserção nos meios de comunicação de massa inclui a manifestação em si, a pesquisa sobre suas origens, as possibilidades de gestão compartilhada, o debate sobre seus conceitos e estéticas, a difusão através de atividades de ensino, mesmo que informais, e a massificação de sua divulgação. Esses aspectos colaboram com os princípios orientadores da Carta do Folclore Brasileiro (1995) e da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável (2022). Esses documentos realçam a preocupação com a desproporcionalidade dos fluxos de bens e serviços e o possível empobrecimento da diversidade linguística e cultural.

A COVID-19 exacerbou essas vulnerabilidades em setores como a cultura e as indústrias criativas, mas também abriu janelas de oportunidade. No Brasil, essa expansão foi potencializada pela implementação da Lei Aldir Blanc.

### Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares.

#### Quadro 11. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 1

##### **Expressões-Chave - Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares. Entrevista 1.**

"o grupo teve como benefício, vamos dizer, uma parte de confecção de uniformes que é uma carência permanente do grupo, né, fazer uniforme padronizado do jeito que eles queriam, também reformaram as caixas de folia do grupo. E aí fizemos um registro que também é por um lado um, vamos dizer, um ganho, é mesmo que seja uma reprodução artificial do ambiente, né, que não é como eles tocam. Mas eles ganharam, por exemplo, **um vídeo que hoje pode ser usado como uma divulgação do trabalho para além das fronteiras aqui da cidade e para também captação de recursos de outros projetos**, né. [...] teve essa obrigação de **aplicar grande parte do dinheiro num produto**" - Entrevista 1

"a gente vê assim **a importância que foi a Lei, por um lado, de ajudar financeiramente** " - Entrevista 1

#### Quadro 12. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 2

##### **Expressões-Chave - Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares. Entrevista 2.**

" ter essa **oportunidade de interagir com as pessoas** e através dessa época, então a gente teve muito conhecimento. A gente buscou, tivemos **condições de ter, de fazer curso**, a gente fez  **cursos online** de jongo, né, então eu acho que isso foi o que mais nos ajudou e porque assim, um ficava sabendo que ia ter, até mesmo,  **pelas leis de incentivo, tiveram várias disponibilizaram, vários cursos**, eh, **várias salas virtuais para encontro.**" - Entrevista 2

"**as leis de incentivo, eu acho que é o que nos sustenta ainda. Nós não conseguimos fazer um trabalho tão legal né com tanto profissionalismo quando a gente tá sem lei.** [...] Então assim, o tanto que é **importante incentivo ter pessoas pensando em políticas públicas.** Acho que é isso." - Entrevista 2

### Quadro 13. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 3

#### Expressões-Chave - Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares. Entrevista 3.

"Já fizemos **festas todas patrocinadas, com secretarias do governo**. Já ganhamos *shows*, já fizemos muita coisa. Claro que **depois da pandemia não conseguimos mais ser contemplados**, mas estamos concorrendo e estamos bem, perdendo por pouco. Então, temos esperança de que alguma secretaria ajude e possamos fazer de novo [...] **Se não fosse assim, não faríamos festa também**. Não temos como pagar tudo sozinho, **nunca cobramos nada de ninguém, fazemos a festa totalmente de graça**, até comida" - Entrevista 3

" **É o que nos ajuda a manter a cultura e nos representar, para as pessoas verem, tanto as de perto quanto as de longe. Então, é muito importante, eu acho de suma importância**. A secretaria de cultura sempre nos deu muito apoio, um incentivo até. Porque se **não tivesse, certamente muita coisa já não existiria**. Pelo menos, eu já não saberia que existia, seria mais internamente, bem próximo" - Entrevista 3

### Quadro 14. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 4

#### Expressões-Chave - Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares. Entrevista 4.

" **A Lei de Incentivo Aldir Blanc auxiliou bastante, porque a gente não tinha um pontapé inicial**, não sabia como iniciar, e **através da lei a gente pôde dar essa oportunidade para essas pessoas que não tiveram esse acesso**" - Entrevista 4

"Eu vejo de grande importância porque é **uma valorização da cultura**. E quanto mais tem uma lei de incentivo, também serve mais de **incentivo para jovens que estão dentro da comunidade participarem**. Igual como eu disse, são jovens, adolescentes, crianças e até adultos que não têm oportunidades e não veem caminho dentro da questão da zona periférica. São pessoas que tentam, tentam, tentam e não veem. Se tenho uma lei de incentivo e mostro esse projeto para essas pessoas, elas vão procurar, **nem que seja na área de profissionalizar**. As pessoas acham que dança, capoeira, fazer uma trança é só um *hobby*. Não. Dança **também é um estudo**. Hoje em dia, você tem que fazer faculdade. Ser um mestre de capoeira, dar aula de capoeira, também é preciso ter um estudo **bastante aprofundado**. Se trago as crianças para esse universo, para essa área, estou dando oportunidade para elas terem um futuro, ser um profissional naquela área, para que possam ter oportunidade de demonstrar para outras crianças. Ou, se não, vão viver nessa comunidade, mas irão para um local onde possam transferir o conhecimento para outras pessoas. **A lei serve para isso: incentivar pequenos grupos a incentivarem outros pequenos grupos, que vão incentivar outros pequenos grupos.**" Entrevista 4.

### Quadro 15. Expressões-Chave da Ideia Central 3, entrevista 5

#### **Expressões-Chave - Ideia Central 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares. Entrevista 5.**

"Essas leis de incentivo vieram para ajudar muito. Antigamente, era muito difícil conseguir ajuda porque os grupos, como o nosso, não têm vendas nem nada. Hoje, essas leis ajudam muito porque aplicam verba para que possamos apresentar e mostrar nossa cultura. Graças a Deus, consegui montar a nossa associação do Congo de Labens, que está registrada. Estamos correndo atrás do nosso ponto de cultura." - Entrevista 5

"Então foi bom, em parte, porque a gente comprou muitas roupas, muitas coisas que estava precisando para ajudar o grupo. Tinha o pessoal nosso que também morava em fazenda, que estava passando dificuldade com as coisas, a gente ajudou, né, o grupo, né". - Entrevista 5

### **Representações Sociais - Metatexto do Discurso do Sujeito Coletivo sobre IC 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares.**

As leis de incentivo têm sido um importante suporte para a sobrevivência e o crescimento dos grupos e expressões culturais populares, como a nossa. Antigamente, era extremamente difícil obter qualquer tipo de ajuda, já que nossos grupos não tem produtos para venda ou outras fontes de renda. As leis de incentivo, como a Lei Aldir Blanc, trouxeram uma mudança significativa, aplicando verbas que nos permitem realizar apresentações, remunerar os participantes.

A importância dessas leis vai além do suporte financeiro; elas valorizam a cultura e incentivam a participação dos jovens da comunidade. Muitos desses jovens, adolescentes e até adultos, não enxergam oportunidades de crescimento na zona periférica. Com as leis de incentivo, podemos mostrar-lhes um caminho, não apenas como um *hobby*, mas como uma possibilidade real de profissionalização. Fazer cultura exige estudo e dedicação e pode abrir portas para carreiras profissionais. Assim, ao envolver as crianças e jovens, estamos proporcionando-lhes um futuro, onde podem se tornar mestres em suas áreas e transmitir seus conhecimentos para outros.

Além de manter viva nossa cultura, essas leis nos permitem representar nossas tradições para um público mais amplo, tanto local quanto de outras regiões.

A secretaria de cultura tem sido uma grande aliada, nos apoiando e incentivando, o que é crucial para a continuidade de muitas manifestações culturais que poderiam desaparecer sem esse suporte.

As leis de incentivo também nos permitiram adquirir uniformes padronizados e reformar instrumentos. Mesmo que os registros produzidos possam parecer uma reprodução artificial do ambiente original, eles são inestimáveis para a divulgação do nosso trabalho além das fronteiras locais. Muitos artistas, especialmente no interior, nunca tinham tido a oportunidade de registrar seu trabalho em áudio ou vídeo. Agora, temos materiais de qualidade que não só promovem nosso trabalho, mas também nos ajudam a buscar recursos para futuros projetos.

Esses registros são fundamentais, pois capturam a memória oral e as tradições dos mais velhos, que se perderiam com o tempo. Através das leis de incentivo, tivemos também a chance de realizar cursos *online* e participar de encontros virtuais, enriquecendo nosso conhecimento e fortalecendo nossos laços com outros grupos e artistas.

As leis de incentivo são o que nos mantém. Sem elas, seria muito mais difícil alcançar o nível de profissionalismo e visibilidade que temos hoje. Elas são essenciais para que continuemos a fazer um trabalho de qualidade, preservando e promovendo nossas tradições culturais. É vital que existam políticas públicas que pensem em como apoiar e nutrir a cultura, pois é isso que mantém viva a nossa identidade e história. A lei serve para isso: incentivar pequenos grupos a incentivarem outros pequenos grupos, que vão incentivar outros pequenos grupos.

### **Análise do Discurso do Sujeito Coletivo sobre IC 3: O papel das leis de incentivo para a manutenção e desenvolvimento dos grupos e expressões culturais populares.**

Dentre os pontos centrais levantados nas entrevistas, destacam-se o papel das leis de incentivo para viabilizar, manter e ampliar os grupos e suas expressões, além de estimular a criação de novos grupos. O apoio financeiro proporcionado pelo projeto foi fundamental para a subsistência dos participantes durante a pandemia, devido à alta informalidade e sazonalidade do trabalho e da renda nas camadas populares brasileiras.

Como nenhum dos projetos entrevistados, assim como a maioria das atividades da cultura popular, envolve a venda direta de produtos ou a cobrança de ingressos, a sustentabilidade desses projetos tende a vir da organização coletiva e de doações, tanto de produtos quanto de força de trabalho, além de subvenções estatais ou privadas. Portanto, a Lei Aldir Blanc foi essencial para a continuidade e renovação das expressões e grupos culturais, pois muitas dessas manifestações ou festejos dependem de algum tipo de patrocínio estatal e não realizam apresentações sem esse apoio. Para alguns entrevistados, a LAB foi o primeiro incentivo público acessado, mas trouxe a perspectiva de acesso a outras leis de incentivo à cultura.

Apesar de o edital ser voltado para o fomento à cultura popular e às tradições, muitos grupos se organizaram para disputar esses recursos e registrar sua arte em formato digital com qualidade e profissionalismo. Eles compreendem que o produto gerado para a LAB pode ser fundamental para enriquecer seus portfólios e pleitear fomento por meio de outros instrumentos de incentivo público ou privado. A possibilidade de profissionalização dos brincantes, dos grupos e das expressões culturais, bem como dos atendidos nos projetos de formação, é destacada como de grande relevância nas narrativas, evidenciando a importância das leis de incentivo. É importante observar que nenhum dos brincantes entrevistados considera o festejo ou manifestação como sua principal ou única fonte de renda. No entanto, durante a pandemia, a realização do projeto trouxe alívio para muitas famílias.

Os DSC ressaltam a movimentação dos arranjos produtivos possibilitados pelo edital da LAB em Goiás, como a manutenção ou aquisição de equipamentos musicais, vestuários, e a contratação de equipes de filmagem e produção, entre outros. Esses investimentos potencializaram a qualidade das apresentações e deixaram um legado para além do projeto.

A forma de distribuição dos recursos era discricionária do estado, que podia optar por diferentes modelos previstos em lei, como auxílio emergencial, editais para pessoas físicas e jurídicas para aquisição de serviços ou bens culturais, realização de atividades online e prêmios em reconhecimento a trajetórias (BRASIL, 2020b). Uma crítica recorrente foi a necessidade de produção de um novo produto cultural, em vez de realizar editais de prêmios que não envolvem contrapartidas por parte dos proponentes, pois com a demora na implementação e pagamento dos prêmios quando os recursos finalmente chegaram, esses grupos e seus participantes estavam ainda mais fragilizados financeiramente.

A disseminação de oportunidades para encontros entre grupos que compartilham das mesmas manifestações culturais, mesmo que fisicamente distantes, foi um ponto crucial para o desenvolvimento e aprofundamento na criação de redes, artes e memórias. Cursos, oficinas, reuniões e outras atividades promovidas com o incentivo da LAB ajudaram a criar uma nova inteligência coletiva e fortaleceu conexões entre esses grupos.

Apesar da demora na implementação, com a aprovação na Câmara dos Deputados em 26 de maio de 2020 e a regulamentação por decreto presidencial em 18 de agosto de 2020, o resultado final do edital das culturas populares em Goiás só foi publicado em 30 de novembro de 2021 (MAPAGOIANO, 2023). Essa morosidade gerou um aumento das pressões da sociedade civil sobre a gestão e das demandas por recursos no setor cultural e para seus trabalhadores.

A Lei Aldir Blanc conseguiu cumprir seus objetivos de realizar ações emergenciais para o setor cultural e garantir a implementação de normas constitucionais e previstas em convenções internacionais, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) e a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002), entre outros documentos referenciais, para a população

goiana e brasileira em um momento crítico em que o consumo de arte e cultura foi imprescindível para acalantar as pessoas.

#### **4. REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA**

A Lei Aldir Blanc (LAB) representou uma vitória na mobilização e articulação popular dos(as) trabalhadores(as) da cultura com o Congresso e a sociedade, em um momento em que a cultura nacional enfrentava a desintegração de suas políticas e constantes ataques do governo federal. Essa conquista foi possível graças às redes e formas de gestão participativa e compartilhada, características das organizações da cultura popular que foram fortalecidas ou desenvolvidas durante as gestões dos presidentes Lula e Dilma, que permitiram aos movimentos sociais da cultura e seus trabalhadores enfrentarem esse desafio histórico de forma organizada, mobilizada e politizada.

Durante o período de distanciamento social, os dispositivos tecnológicos assumiram um papel central, tornando-se os principais meios de mediação da comunicação, produção e consumo cultural. O Brasil se destacou com um aumento significativo dos fluxos virtuais e desenvolveu seus próprios métodos políticos, éticos, estéticos e econômicos. A LAB potencializou ainda mais essas dinâmicas.

Como a primeira experiência de larga escala de repasse, preferencialmente via fundo-a-fundo de cultura, a Lei Aldir Blanc concretizou alguns dos princípios fundamentais do Sistema Nacional de Cultura e cumpriu parcialmente as metas do Plano Nacional de Cultura. Ela proporcionou financiamento aos trabalhadores, grupos, expressões e diversidades culturais nos seus territórios, fundamentando-se na adesão voluntária, participação popular e na divisão de competências entre União, Estados e Municípios.

A ausência de experiência na execução de políticas culturais, por parte dos entes federados, em especial nas cidades pequenas, fez com que muitos municípios não conseguissem executar os recursos destinados no prazo vigente, impossibilitando a realização de projetos para esses territórios e suas populações. Faz-se necessária a criação de mecanismos que possibilitem distribuição de recursos não baseados apenas no tamanho da população, mas sim que recompensem e estimulem boas práticas nas gestões municipais e estaduais, como a realização de concursos públicos para os órgãos gestores da cultura e

aprimoramento dos mecanismos de escuta, participação e fiscalização da sociedade civil.

Foram aprovados 53 projetos, provenientes de 29 municípios distintos do estado no edital de Cultura Popular da Secretaria de Cultura do Estado de Goiás (SECULT-GO) no âmbito da Lei Aldir Blanc (LAB). É possível perceber uma concentração significativa de projetos aprovados vindos da capital, Goiânia, portanto, é crucial considerar esforços adicionais para a maior descentralização dos recursos, visando beneficiar de forma mais equitativa todas as regiões do estado.

Mesmo com a morosidade para a distribuição dos recursos disponíveis e com editais que não correspondiam necessariamente às demandas do mundo do trabalho em cultura, a LAB foi motor de impulsão na qualificação dos grupos e trabalhadores da cultura. Foi possível identificar que na perspectiva dos que acessaram o instrumento de fomento, às leis de incentivo são vistas como fundamentais para o registro, preservação e continuidade das tradições culturais. Elas proporcionam apoio financeiro, principalmente em contextos de informalidade e sazonalidade, permitindo a subsistência dos grupos e a realização de suas atividades. Apesar de algumas críticas à exigência de criação de produtos culturais específicos, como contrapartida obrigatória, a LAB foi considerada, na análise dos Discursos do Sujeito Coletivo (DSC), como crucial para a continuidade e renovação das expressões culturais, gerando um legado positivo.

Os DSC demonstraram ainda que a digitalização, apesar das vulnerabilidades agravadas pela pandemia, abriu novas oportunidades para a cultura popular em Goiás, expandindo o alcance das manifestações culturais e facilitando a criação de conteúdos audiovisuais. Embora esse processo tenha superado barreiras geográficas e ampliado a visibilidade dos grupos, também resultou no afastamento de parte do público tradicional e na dificuldade de formar novos públicos devido à falta de dados sobre os novos espectadores. Apesar das dificuldades, os grupos valorizam o uso das redes sociais para promover e preservar suas culturas, embora enfrentem desafios relacionados à centralização das plataformas e à remuneração dos criadores.

Os efeitos da pandemia foram sentidos pelo setor cultural nas mais diversas formas, incluindo a impossibilidade de apresentar sua arte e difundir sua cultura e a falta de recursos para subsistência das pessoas e grupos. Além disso, a perda de mestres e mestras da cultura popular representa um imenso vácuo na transmissão das tradições. Infelizmente em Goiás temos uma longa lista de vítimas da pandemia que foram e são essenciais na construção da identidade goiana.

Podemos afirmar que, de acordo com a abordagem proposta por Turner (2005), o drama social vivido pelas culturas populares para adaptar suas performances para a tela passou por três etapas: a etapa de crise, em que não podiam se reunir e realizar suas atividades; a etapa de reparação, em que precisaram reinventar suas manifestações para o ambiente digital; e agora, a etapa de reintegração, em que buscam retornar aos espaços e tempos sociais compartilhados, após as modificações ocorridas durante esse processo.

Os Discursos do Sujeito Coletivo (DSC) construídos apontaram que a adaptação das performances da cultura popular em Goiás para o ambiente virtual, no contexto da Lei Aldir Blanc, enfrentou desafios significativos, especialmente relacionados ao acesso limitado à internet e à falta de letramento digital. Mestres e brincantes, assim como o público tradicional, principalmente idosos e pessoas de classes populares, encontraram dificuldades tanto na inscrição de projetos quanto no consumo dos conteúdos digitais, comprometendo a participação e a transmissão das tradições. Além disso, a transição foi dificultada pela limitada infraestrutura digital, o que aprofundou as desigualdades sociais no acesso à cultura.

Embora as redes sociais já estivessem difundidas entre os brincantes, sua utilização para a produção e difusão de conteúdo cultural representou uma novidade complexa a ser superada. Grupos que não tinham costume de se apresentar em palcos ou para a imprensa e performances que normalmente ocorriam na rua, em movimento e sem estruturas fixas, enfrentaram maiores dificuldades para se adaptarem à encenação exclusiva para a câmera.

Projetos que envolviam o ensino de práticas da cultura popular enfrentaram dificuldades adicionais para adaptar suas atividades para a *internet*. A complexidade de ensinar movimentos corporais, manuais, toques ou ritmos de forma virtual e

assíncrona, além da dependência da qualidade da conexão dos estudantes, foi um desafio significativo. Além disso, foi difícil manter a interação com o público devido a condições etárias, familiares e econômicas. Algumas opções adotadas pelos projetos foram a realização de cursos, debates, rodas de conversa, lives com brincantes e mestres, e outras formas de sociabilidade para superar a impossibilidade de reunir pessoas. Essas atividades não eram as performances em si, mas alternativas para cumprir as contrapartidas do edital.

Apesar das críticas quanto à mercantilização, a transposição das manifestações para o formato audiovisual foi essencial para a continuidade das atividades culturais. No entanto, a adaptação envolveu a síntese de performances tradicionais e a restrição da interação com o público, sublinhando o esforço de repensar estratégias para fortalecer a conexão entre os grupos culturais e seus espectadores no ambiente digital. A cultura popular dialoga com lógicas da cultura digital. A virtualidade, por exemplo, se aproxima da simbolização dos autos e festas, processo em que a oralidade desempenha um papel central, pois a palavra é, em essência, um elemento virtual que existe mesmo sendo fisicamente ausente.

As estéticas dessas culturas são fundamentadas no sincretismo, na mistura, na simbolização, na crença e no fluxo contínuo de interação com suas comunidades. As temporalidades se entrelaçam nessa relação ao adquirir outros significados, pois não se preocupa tanto com a hora marcada pelo relógio, característica das manifestações populares, nem com o “agora” da cultura digital. A resistência ao poder formal nas comunidades digitais e suas culturas nos leva a traçar paralelos com as práticas de resistência ao colonialismo que ajudaram a manter nossa cultura popular viva. Essas práticas são baseadas em modelos de construção, financiamento e gestão coletivos e compartilhados, contrastando com sistemas que privilegiam o egoísmo e a auto salvação, verticalizados e monopolizantes predominantes no capitalismo.

Esse longo processo de construção e reconstrução das identidades nacionais é marcado por ações da cultura popular que, anteriormente, foram criminalizadas, perseguidas e desestimuladas pelo Estado brasileiro. Agora, essas ações são catalogadas, estudadas, difundidas e incentivadas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões trazidas ao longo deste estudo, é possível afirmar que a digitalização da cultura popular goiana durante a pandemia, com a utilização da Lei Aldir Blanc, embora marcada por grandes desafios, gerou novas oportunidades de preservação e inovação. Os grupos culturais, ao adaptarem seus saberes e fazeres ao meio digital, conseguiram não apenas continuar suas atividades, mas também preservar e difundir suas identidades e expressões em um momento de isolamento e incertezas. A virtualização das performances, criou novos formatos, linguagens e obras, pensados para esse momento específico e para seu modo de consumo, na tela, transformou a relação entre o público e os brincantes e modificou as dinâmicas relacionais estabelecidas entre eles de forma profunda.

O que antes era festa, procissão, comilança, ou cortejo num primeiro momento virou saudade, vontade acumulada e depois com as possibilidades criadas, principalmente pela Lei Aldir Blanc, virou *live*, vídeo, foto, áudio, reunião ou debate nas plataformas. Em Goiás muitos grupos, em função das necessidades impostas pela pandemia, acabaram descontinuando tradições já enraizadas que conferem coesão e identidade aos seus territórios e povos, fragilizando as relações sociais destes e aumentando a dependência da interferência do poder público para a continuidade de seus atos culturais.

Como bem sintetizado na epígrafe desta dissertação, além das necessidades materiais envolvidas na realização de um projeto cultural, especialmente em uma situação de calamidade pública, o que levou os grupos da cultura popular goiana a adaptar seus saberes e fazeres foi a necessidade de preservar sua identidade. Em um momento em que *tudo virou tela*, trabalho, socialização, entretenimento e informação, foi crucial para esses grupos não esquecerem quem foram e quem são, para continuarem construindo quem serão.

Esse estudo enfrenta limitações, como a amostra reduzida para a construção dos DSC e o viés potencial das entrevistas ao serem conduzidas pelo entrevistador a partir da amostra - dentre eles podemos destacar: o viés de seleção, que envolve amostras não representativas; o viés de resposta, influenciado por fatores sociais ou externos; e o viés do pesquisador, causado por expectativas que afetam a

interpretação dos dados; o viés de memória, que resulta de lembranças imprecisas dos participantes; o viés de medição, relacionado a erros na coleta de dados. No entanto, acreditamos que esta pesquisa oferece uma contribuição significativa para a compreensão do processo de digitalização da cultura popular, especialmente durante a pandemia de COVID-19, com recorte da aplicação da Lei Aldir Blanc (LAB) em Goiás.

A análise detalha os desafios enfrentados, fornecendo uma visão sobre como essas barreiras foram superadas e as oportunidades geradas para a profissionalização, ampliação do alcance dos grupos culturais e a salvaguarda de suas expressões, com informações coletadas daqueles que sobreviveram a esse período, em um passado quente. Além disso, o estudo oferece uma abordagem pioneira sobre o impacto das leis de incentivo na sustentabilidade e na inovação cultural, destacando a necessidade de estudos mais aprofundados sobre as estéticas e semióticas geradas nesse processo de adaptação para as telas. Essas contribuições ampliam as possibilidades de investigação sobre essas adaptações e aprofundam o conhecimento sobre como as políticas de incentivo podem ser aprimoradas para apoiar de maneira mais eficaz as práticas culturais.

## 6. REFERÊNCIAS

ALEGO, Assembléia Legislativa do Estado de Goiás. **Prestes a completar 20 anos, Lei Goyazes foi aprovada pelos deputados estaduais por unanimidade.**

Disponível em:

<https://portal.al.go.leg.br/noticias/108251/prestes-a-completar-20-anos-lei-goyazes-foi-aprovada-pelos-deputados-estaduais-por-unanimidade>. Acesso em: 17/05/2024.

ALMEIDA, Maria Geralda de. **Festas rurais e turismo em territórios emergentes**. em territórios emergentes Revista Bibliográfica de Geografia y ciencias sociales. Universidade de Barcelona. Vol. XV, nº 919, 15 de abril de 2011. Disponível em:

<https://www.ub.edu/geocrit/b3w-919.htm>. Acesso em: 05/06/2024.

ALMEIDA, Antônio. **Manifestações Culturais em Goiás - Tradicionais e Populares**. Editora Kelps, Goiânia, 2015.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular**. 14<sup>a</sup> Edição. São Paulo. Editora Brasiliense, 1998.

ASSUMÇÃO, Jéferson. **Cultura de rede, digital e colaborativa**. Política cultural e gestão democrática no Brasil / Albino Rubim (organizador). São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

AUMONT, Jaques. **A Imagem**. Tradução: Esteia dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - Campinas, SP : Papirus, 2002.

BAMBOZZI, Lucas **Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital** - São Paulo: @ Livros Digitais, 2009.

BARBALHO, Alexandre **POLÍTICA CULTURAL EM TEMPO DE CRISE: o Ministério da Cultura no Governo Temer**. Revista de Políticas Públicas, vol. 22, núm. 1, 2018, Enero-Junio, pp. 239-259 Universidade Federal do Maranhão São Luís, Brasil. 2018.

BARRETO, Luisa. **Lei Aldir Blanc de Emergência e o fim do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo, SP. USP, Boletim de Políticas Públicas/OIPP, nº 7. 2020.

BAUMAN, R. **Verbal Art as Performance**. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BECHARA, Márcia. **O Teatro brasileiro se reinventa em formato híbrido e virtual durante a pandemia**. RFI, 2021. Disponível em:

<https://www.rfi.fr/br/podcasts/cultura/20210402-teatro-brasileiro-se-reinventa-em-formato-h%C3%ADbrido-e-virtual-durante-a-pandemia>

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. Brasília, DF: Brasiliense. 1982.

BRASIL. **Lei Sarney - Lei 7.505/86**. Brasília, 1986.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm). Acesso em: 10/10/2021.

BRASIL. **Lei Rouanet - Lei 8.313 de 1991**. Brasília, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Cultura é um bom negócio**. Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. **Texto do base da Conferência Nacional de Cultura**. Brasília, DF, 2005. Disponível em:

[https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/Cultura\\_II/texto\\_base\\_2\\_conferencia\\_cultura.pdf](https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/Cultura_II/texto_base_2_conferencia_cultura.pdf). Acesso em: 03/08/2023.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD**. Brasília: IBGE, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Sistema de Indicadores de Percepção Social – SIPS**. Brasília. IPEA, 2010b.

\_\_\_\_\_, **Projeto de Lei Griô Nacional - PL 1786/2011**. Institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=897064&filenome=PL%201786/2011](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=897064&filenome=PL%201786/2011). Acesso em: 25/06/2024.

\_\_\_\_\_. **Plano Setorial para as Culturas Populares**. Brasília, 2012. Disponível em: [http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano\\_setorial\\_culturas\\_populares-versao-impressa.pdf](http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf). Acesso em: 20/05/2024.

\_\_\_\_\_. **As Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília, DF, 2013. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Metas\\_do\\_Plano\\_Nacional\\_de\\_Cultura\\_%203%C2%AA\\_Edicao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Metas_do_Plano_Nacional_de_Cultura_%203%C2%AA_Edicao.pdf). Acesso em: 03/08/2023.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014 - Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm). Acesso em: 20/01/2024

\_\_\_\_\_. **Concepção de Projetos Audiovisuais e Fontes de Financiamento**. Brasília: Fundação Escola Nacional de Administração Pública. 2019.

\_\_\_\_\_. **O setor cultural na pandemia: O teletrabalho e a Lei Aldir Blanc**. Brasília, DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA. Carta de Conjuntura número 49. Nota de Conjuntura 6 - 4º Trimestre, 2020a.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Lei Aldir Blanc**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020b. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2020/lei-14017-29-junho-2020-790359-norma-pl.html>. Acesso em: 10/10/2021.

\_\_\_\_\_. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2020**. IBGE, Brasília: 2021.

\_\_\_\_\_. **O mercado de trabalho no setor cultural: a influência da pandemia de Covid-19 nos seus fluxos e estoques**. IPEA. Brasília, 2022. NÚMERO 54 — NOTA DE CONJUNTURA 7 — 1º TRIMESTRE DE 2022.

\_\_\_\_\_. **Recursos da Lei Aldir Blanc foram distribuídos por 61,1% dos municípios em 2021**. IBGE, Brasília, 2022 Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35787-recursos-da-lei-aldir-blanc-foram-distribuidos-por-61-1-dos-municipios-em-2021#:~:text=Os%20resultados%20da%20Munic%202021,recursos%20da%20Lei%20Aldir%20Blanc>. Acesso em: 20/06/2024.

\_\_\_\_\_. **4ª CNC aprova 30 propostas de políticas públicas para cultura**. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-03/4a-cnc-aprova-30-propostas-de-politicas-publicas-para-cultura>. Acesso em: 10/07/2024

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. Disponível em:

<http://rubi.casaruiarbosa.gov.br/bitstream/fcbr/451/2/Calabre,%20L.%20-%20Políticas%20Culturais%20no%20>. Brasil 2007. Acesso em: 10/10/2021

- CALABRE, Lia. **Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 58, p.137-156, jun. 2014.
- CALABRE, Lia. **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam**. Extraprensa, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7 – 21, jan./jun. 2020.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances\\_Culturais\\_\\_Um\\_conceito\\_interdisciplinar\\_e\\_uma\\_metodologia\\_de\\_an%C3%A1lise-Robson\\_Camargo.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances_Culturais__Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf). Brasil, 2012 . Acesso em: 21/02/2022
- CAMPOS, Giovana. **Pela primeira vez, 90% dos municípios goianos vão receber recursos da Lei Aldir Blanc**. Jornal Opção - Goiânia. 2023. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/cultura/pela-primeira-vez-90-dos-municipios-goianos-vao-receber-recursos-da-lei-aldir-blanc-556747/#:~:text=Isso%20significa%20dizer%20que%20pela,ficado%20entre%20os%20piores%20estados>. Acesso em: 22/03/2024.
- CANDAU, Vera Maria. **Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença**. Revista Brasileira de Educação, v. 13, n. 37, jan./abr. 2008. P. 45-56.
- CASTELLS, M. (1998). **The Information Age: Economy, Society and Culture**. Vol. III End of Millennium, Oxford and Malden, MA, Blackwell.
- CHAUÍ, Marilena, **Dossiê Cultura Popular**. Estudos avançados 9. São Paulo. 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>. Acesso em: 20/04/2024
- CHAUÍ, Marilena, **Política Cultural**. Política cultural e gestão democrática no Brasil / Albino Rubim (organizador). São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1995.pdf>. Acesso em 20/06/2024.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.
- DAFLON, C. (2018). **Samba, brasilidade, e a expansão da cidadania popular no Rio de Janeiro, 1937-1945**. El Taller de La Historia, 10(10), 183–210.
- DIEHL, Astor. Tatim, Denise. **Pesquisa em ciências sociais aplicadas: métodos e técnicas**. São Paulo. Pearson Prentice Hall, 2004.
- DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 26/07/2024
- DUGUET, Anne-Marie. **Dispositivos**. In: MACIEL, Kátia (org.) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- EARP, Fábio de Sá; PAULANI, Leda Maria. **Mudanças no consumo de bens culturais no Brasil após a estabilização da moeda**. Nova Economia, v. 24, p. 469-490, 2014.
- FGV. Fundação Getúlio Vargas. **Relatório sobre os impactos econômicos da covid-19 economia criativa**. 2020. Disponível em: [https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economiacriativa\\_formatacaosit e.pdf](https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economiacriativa_formatacaosit e.pdf) Acesso em: 26/02/2022.

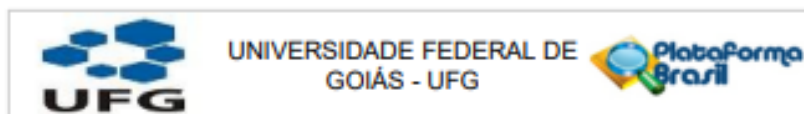
- FÉLIX, Bruno. **Artistas goianos realizam manifestação e pedem retorno da Lei Goyazes e edital do FAC** - O Popular - Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/artistas-goianos-realizam-manifestac-o-e-pedem-retorno-da-lei-goyazes-e-edital-do-fac-1.2195918>. Acesso em: 13/05/2024
- FREITAS, Sara; Targino, Janine; Granato, Leonardo. **A política cultural e o governo Bolsonaro**. BRASILIANA: Journal for Brazilian Studies. ISSN 2245-4373. Vol. 10 No. 1. 2021
- GEERTZ , Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- GEERTZ , Clifford. **A interpretação das culturas**, Rio de Janeiro, LTC. 2008.
- GIL, Gilberto. **Discurso de posse do ministro Gilberto Gil**. Brasília. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acesso em: 10/10/2023.
- GIL, Gilberto. **Cultura digital e desenvolvimento**. Aula Magna proferida pelo ministro Gilberto Gil na USP. 2004. Disponível em: [https://www.lainsignia.org/2004/agosto/cyt\\_001.htm](https://www.lainsignia.org/2004/agosto/cyt_001.htm). Acesso em: 10/10/2023.
- GOIÁS. **Lei nº 13.613/2000 - Institui o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – GOYAZES e dá outras providências**. Goiás, 2000.
- \_\_\_\_\_. **DECRETO Nº 5.362, DE 21 DE FEVEREIRO DE 2001 - Regulamenta a Lei nº 13.613 , de 11 de maio de 2000**. Goiás, 2001.
- GOIÁS, Instituto Mauro Borges. **MIGRAÇÃO EM GOIÁS ENTRE 2005 E 2015**. Goiânia, 2017. Disponível em: <https://goias.gov.br/imb/wp-content/uploads/sites/29/2017/10/migracao-em-goias-entre-2005-2015-a14.pdf>. Acesso em 04/07/2024
- \_\_\_\_\_. **EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS DA CULTURA POPULAR - CONCURSO Nº 10/2021 – SECULT/GO**. Disponível em: [https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/files/opportunity/180/edital\\_10-2021\\_-\\_cultura\\_popular.pdf](https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/files/opportunity/180/edital_10-2021_-_cultura_popular.pdf). Acesso em 20/01/2024.
- \_\_\_\_\_. **SOBRE - FUNDO DE ARTE E CULTURA DE GOIÁS**. Goiás, 2023. Disponível em: <https://fundodearte.cultura.go.gov.br/sobre/>. Acesso em: 19/05/2023.
- HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. **Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil**. BIB. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, v. 91, p. 1-31, 2020.
- IBGE. **Recursos da Lei Aldir Blanc foram distribuídos por 61,1% dos municípios em 2021**. 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35787-recursos-da-lei-aldir-blanc-foram-distribuidos-por-61-1-dos-municipios-em-2021>. Acesso em: 22/07/2024
- ITAÚ CULTURAL, DATAFOLHA. **HÁBITOS CULTURAIS III 2022**. 2022.
- ITAÚ CULTURAL, DATAFOLHA. **Pesquisa “Hábitos culturais” aponta aumento no consumo de cultura**. 2023. Disponível em: <https://www.fundacaoitau.org.br/noticias/noticias/pesquisa-habitos-culturais-aponta-aumento-realizacao-de-atividades>. Acesso em: 22/07/2024.
- KENSKI, Vani Moreira. **Cultura digital. Dicionário crítico de educação e tecnologias e de educação a distância**. Campinas: Papirus, p. 139-144, 2018.
- LACERDA, César. **Pandemia, cultura e tecnologia na era da precarização**. Revista Bravo. 2021. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/pandemia-cultura-e-tecnologia-na-era-da-precarizacao-a%C3%A7%C3%A3o-4b34beef8136> . Acesso em: 10/10/2021.

- LANGDON, E. Jean. **“Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs”**. Apresentado na Mesa Redonda: Performance, Drama e Ritual – A Formação de um Campo e a Experiência Contemporânea. 31o Encontro Anual de ANPOCS, 2007.
- LEFÉVRE, F. **Discurso do Sujeito Coletivo: nossos modos de pensar, nosso eu coletivo**. São Paulo: Andreoli, 2017.
- LEFEVRE, F.; LEFEVRE, A. M. C. **Discurso do sujeito coletivo: representações sociais e intervenções comunicativas**. Texto & Contexto Enfermagem, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 502-507, abr./jun. 2014.
- LEFEVRE, F.; LEFEVRE, A. M. C. e MARQUES, Maria Cristina da Costa. **Discurso do sujeito coletivo, complexidade e auto-organização**. Ciência & Saúde Coletiva, v. 14, n. 4, p. 1193-1204, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s1413-81232009000400025>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- MCGUIGAN, Jim. **Culture and the public sphere**. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Editora 34. São Paulo. 1999.
- LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir de. **O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura**. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil. 2013.
- MACHADO, Arlindo. **O vídeo e sua linguagem**. Revista USP, n. 16, p. 6-17, 1993.
- MANOVICH, Lev. **The language of the new media**. Cambridge, The MIT Press, 2001.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia e poder simbólico**. 2. ed. São Paulo: Editora Paulus, 2003.
- MARTINS, Dalton Lopes. **As práticas da cultura digital**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, v. 7, p. 51-60, 2018.
- MOISÉS, José Álvaro. **Estrutura institucional do setor cultural no Brasil**. In: MOISÉS, José Álvaro e outros. Cultura e democracia. Volume I. Rio de Janeiro: Edições Fundação Nacional de Cultura, 2001, p.13-55.
- MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck**. São Paulo: UNESP/Itaú Cultural, 2003.
- OLIVEIRA, Nilton Marques de; STRASSBURG, Udo Strassburg; Moacir PIFFER. **Técnicas de Pesquisa Qualitativa: Uma Abordagem Conceitual**. Ciências Sociais Aplicadas em Revista - UNIOESTE/MCR - v.17 - n. 32 - 1º sem.2017 - p 87 a 110 - ISSN 1982-3037. 2017.
- ONU - Organização das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU**. Genebra: 1948.
- OXFORD Languages. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 26/07/2024
- REIS, Ana Carla Fonseca; SANTOS, Rubens da Costa. **Patrocínio e mecenato: Ferramentas de enorme potencial para as empresas**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v36n2/a04v36n2>. Acesso em: 10/10/2021
- REDFIELD, Robert. **The Little Community: viewpoints for the study of a human whole**. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- REDFIELD, Robert. **The Social Organization of a Tradition. The Far Eastern Quarterly**. Vol. 15, No. 1, Nov, 1955. pg. 13-21.
- Reuters. **Reuters Institute Digital News Report 2019**. Oxford: Reuters Institute / University of Oxford. 2019.
- RICARTE, Élmano. **A expansão do processo de digitalização durante a pandemia de COVID-19**. Finisterra, v. 55, n. 115, p. 53-60, 2020.

- ROCHA, Cleomar. **Perspectivas de interação: um olhar sobre o interator** in: Percursos contemporâneos : realidades da arte, ciência e tecnologia / Pablo Gobira (organizador). - Belo Horizonte : EdUEMG, 2018.
- ROCHA, C. S. ; RIBEIRO, E. A. (Org.) ; CAVALCANTE, L. B. (Org.) ; CARMO, D. (Org.) ; SOUZA, C. E. (Org.) ; MUSTAFE, I. S. M. (Org.) . **Culturas populares em Goiás**. 1. ed. Goiânia: Media Lab / UFG, 2016. v. 1. 18p . Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/679/o/Culturas\\_Populares\\_em\\_Goia%CC%81s.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/679/o/Culturas_Populares_em_Goia%CC%81s.pdf). Acesso em: 26/05/2024.
- RODRIGUES, Ana Paula Costa. **Corporeidade, cultura e territorialidades negras: a Congada em Catalão – Goiás**. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tesdeserver/api/core/bitstreams/1384f556-031a-4304-bc8e-756bf7d24afa/content>. Acesso em: 27/05/2024
- RUBIM, Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação 184 São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008.
- RUBIM, Albino Canelas; TAVARES, Márcio. **Cultura e política no Brasil atual**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.
- SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano**. Revista Famecos, v. 10, n. 22, p. 23-32, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. **Desafios da ubiquidade para a educação**. Revista Ensino Superior Unicamp, 2013. Disponível em: <https://edumidiascomunidadesurda.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/lucia-santaella-desafios-da-ubiquidade-para-a-educac3a7c3a3o.pdf>. Acesso em 02/05/2024.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Por uma concepção multicultural de direitos humanos**. Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 48, junho de 1997.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Direitos Humanos: O desafio da interculturalidade**. Revista Direitos Humanos. 2009.
- SEBBA, Maria Aparecida Yasbec. **O ÁRABE EM GOIÂNIA – SUA VIDA AQUI**. DOSSIÊ IMIGRANTES. UFG, Goiânia. 2011.
- SEMENSATO, C. A. G., & Barbalho, A. A. (2021). **A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC**. Políticas Culturais Em Revista, 14(1), 85–108.
- SIMILARWEB Website Traffic Statistics & Analytics. Disponível em: [www.similarweb.com](http://www.similarweb.com). Acesso em: 22/05/2024
- SINGER, Milton Borah. **When a Great Tradition Modernizes. An anthropological approach to India Civilization**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- SINGER, Milton Borah. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia, 1959.
- TRINDADE, ANTÔNIO AUGUSTO CANÇADO. **Dilemas e desafios da Proteção Internacional dos Direitos Humanos no limiar do século XXI**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbpi/v40n1/v40n1a07.pdf>. Acesso em: 10/04/2023.
- TURNER, Vitor: **Dewey, Dilthey e Drama: Um ensaio em Antropologia da Experiência** . Cadernos de campo n. 13: 177-185 2005.
- UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. 2002.
- UNESCO. **Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável**. Cidade do México. 2022.



## ANEXO I - Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da UFG



**PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP**

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Tudo Virou Tela - As Transformações das Performances Culturais Durante a Pandemia: Um Estudo sobre a Lei Aldir Blanc

**Pesquisador:** DERYK VIEIRA SANTANA

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 70507623.6.0000.5083

**Instituição Proponente:** Universidade Federal de Goiás - UFG

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

**Número do Parecer:** 6.287.338

**Apresentação do Projeto:**

As informações elencadas nos campos "Apresentação do Projeto", "Objetivo da pesquisa" e "Avaliação de riscos e benefícios" foram retiradas do documento "Informações Básicas da pesquisa" datado em 11/06/2023

**Desenho:**

Trata-se de um estudo transversal analítico do impacto da Lei Aldir Blanc (LAB) no fazer cultural e na consequente adaptação deste aos meios digitais no estado de Goiás. O objeto de estudo são as performances realizadas com o aporte do edital de seleção de projetos da Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás da LAB.

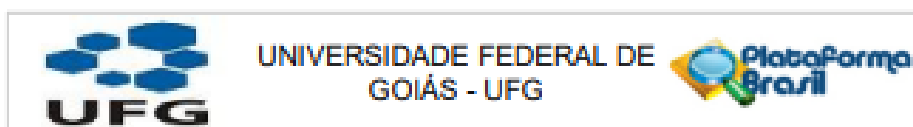
**Hipótese:**

A Lei Aldir Blanc potencializou o processo de digitalização das performances da cultura popular durante a pandemia.

**Metodologia Proposta:**

Trata-se de um estudo transversal analítico do impacto da Lei Aldir Blanc (LAB) no fazer cultural e na consequente adaptação deste aos meios digitais no estado de Goiás. O objeto de estudo são as performances realizadas com o aporte do edital de seleção de projetos da Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da LAB. Será utilizado o banco de dados, Mapa Goiano, disponibilizado pela SECULT-GO no sítio eletrônico <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/>. Serão sorteados 10 fazedores culturais, 20% do total de

**Endereço:** Rodovia P2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambala, Edifício K2,sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambala **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIÂNIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prp@ufg.br



Continuação do Formoc: 6.287.338

aprovados, que realizaram seus projetos através deste edital da LAB. Os potenciais participantes serão contatados através de e-mail e telefone para participarem das entrevistas individuais, com uso de roteiros semiestruturados com questões abertas acerca do processo de criação e adaptação da performance ao formato digital e a percepção do entrevistado sobre essas transformações. Na oportunidade, será apresentado aos profissionais o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), garantindo o anonimato na divulgação

dos resultados. Compete destacar, que o potencial participante convidado terá resguardado todas as prerrogativas legais e éticas dispostas nas Resoluções n. 466/2012 e 510/2016. Podendo desistir ou não participar de quaisquer das etapas da pesquisa. A pesquisa seguirá todas as normativas e aspectos legais e éticos em todas as fases de coleta de dados. Logo, a pesquisa será realizada após aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), de acordo com os princípios éticos previstos na Resolução 466/12 e na Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde – CNS.

**Critério de Inclusão:**

Os critérios de inclusão a serem utilizados no estudo são: projetos contemplados no edital de Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da LAB ; e que foram executados dentro do prazo estipulado; que aceitarem participar da pesquisa.

**Critério de Exclusão:**

Os critérios de exclusão para a pesquisa serão: projetos aprovados no edital de Cultura Popular - Concurso 10/2021 da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás (SECULT-GO) da LAB que não foram executados dentro do prazo estipulado.

Levantamento de dados - Realização das entrevistas em 02/10/2023

Apresentação do relatório final ao CEP em dezembro de 2024

Participantes: 10 fazedores culturais

#### **Objetivo da Pesquisa:**

**Objetivo Primário:**

Analisar o processo de acomodação das performances da cultura popular nas plataformas digitais, durante a pandemia de COVID-19 em Goiás.

**Objetivo Secundário:**

- Analisar os produtos culturais desenvolvidos com o aporte da Lei Aldir Blanc em Goiás, durante a pandemia de COVID-19;- Compreender os processos de criação envolvidos na adaptação de performances e linguagens, que originalmente não eram pensadas para serem virtuais;- Identificar a percepção dos(as) fazedores de cultura sobre a migração para as plataformas, durante a

**Endereço:** Rodovia P2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2,sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIÂNIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.pipi@ufg.br

## ANEXO II - Lei Aldir Blanc



### Subchefia para Assuntos Jurídicos

#### LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020

**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA** Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 1º Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da Covid-19. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Art. 2º A União entregará aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de:

I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;

II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e

III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais.

§ 1º Do valor previsto no **caput** deste artigo, pelo menos 20% (vinte por cento) serão destinados às ações emergenciais previstas no inciso III do **caput** deste artigo.

§ 2º (VETADO).

§ 3º Ficam os Municípios autorizados à reabertura dos instrumentos relacionados nos incisos II e III do **caput** deste artigo durante o período previsto no **caput** do art. 12 desta Lei. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Art. 3º Os recursos destinados ao cumprimento do disposto no art. 2º desta Lei serão executados de forma descentralizada, mediante transferências da União aos Estados, aos Municípios e ao Distrito Federal, preferencialmente por meio dos fundos estaduais, municipais e distrital de cultura ou, quando não houver, de outros órgãos ou entidades responsáveis pela gestão desses recursos, devendo os valores da União ser repassados da seguinte forma:

I - 50% (cinquenta por cento) aos Estados e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população;

II - 50% (cinquenta por cento) aos Municípios e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios (FPM) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente

§ 1º (Revogado). (Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021)

§ 2º Os recursos não destinados ou que não tenham sido objeto de programação publicada no prazo máximo de 60 (sessenta) dias após a descentralização aos Municípios deverão ser automaticamente revertidos ao fundo estadual de cultura do Estado onde o Município se localiza ou, na falta deste, ao órgão ou entidade estadual responsável pela gestão desses recursos. — (Revogado pela Medida Provisória nº 1.019, de 2020) (Vigência encerrada)

§ 2º Os recursos que não tenham sido objeto de programação publicada até 31 de outubro de 2021 pelos Municípios serão automaticamente revertidos ao fundo de cultura do respectivo Estado ou ao órgão ou entidade estadual responsável pela gestão desses recursos. (Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021)

Parágrafo único. — Os recursos que não tenham sido objeto de programação publicada no prazo de 60 (sessenta) dias, contado da data da descentralização aos Municípios, deverão ser automaticamente revertidos ao fundo estadual de cultura do Estado onde o Município se localiza ou, na falta deste, ao órgão ou entidade estadual responsável pela gestão desses recursos. — (Incluído pela Medida Provisória nº 1.019, de 2020) (Vigência encerrada)

Art. 4º Compreendem-se como trabalhador e trabalhadora da cultura as pessoas que participam de cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais descritos no art. 8º desta Lei, incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira.

Art. 5º A renda emergencial prevista no inciso I do **caput** do art. 2º desta Lei terá o valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais) e deverá ser paga mensalmente desde a data de publicação desta Lei, em 3 (três) parcelas sucessivas.

§1º O benefício referido no **caput** deste artigo também será concedido, retroativamente, desde 1º de junho de 2020.

~~Art. 6º O benefício referido no inciso I do art. 2º desta Lei terá o valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais) e deverá ser paga mensalmente desde a data de publicação desta Lei, em 3 (três) parcelas sucessivas.~~

no mesmo prazo em que for prorrogado

do art. 2º desta Lei os trabalhadores

I - terem atuado social ou profissionalmente nas imediatamente anteriores à data de publicação desta autodeclaratória;

24 (vinte e quatro) meses de forma documental ou

ativo;

total de até

acima de R\$ (vinte oito mil,

VI - estarem inscritos, com a respectiva homologação da inscrição, em, pelo menos, um dos cadastros previstos no § 1º do art. 7º desta Lei; e

previsto

está limitado a 2 (dois) membros da mesma unidade familiar.

§ 2º A mulher provedora de família monoparental receberá 2 (duas) cotas da renda emergencial.

interrompidas, cadastros: que devem comprovar sua inscrição e a respectiva homologação em, pelo menos, um dos seguintes cadastros: I - Cadastros Estaduais de Cultura, II - Cadastros Municipais de Cultura, III - Cadastros Federais de Cultura, IV - Cadastros Regionais de Cultura, V - Cadastros de Cultura em Unidades da Federação, bem como projetos culturais, apoiados nos termos da [Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991](#), nos 24 (vinte e quatro) meses imediatamente anteriores a data de publicação desta Lei.

II - Cadastros Municipais de Cultura;

de Cultura;

VI - Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic);

- Sistema de

§ 2º Serão adotadas as medidas cabíveis, por cada ente federativo, enquanto perdurar o período de que trata o art 1º desta Lei, para garantir, preferencialmente de modo não presencial, inclusões e alterações nos cadastros, de forma autodeclaratória e documental, que comprovem funcionamento regular.

§ 3º O benefício de que trata o **caput** deste artigo somente será concedido para a gestão responsável pelo espaço cultural, vedado o recebimento cumulativo, mesmo que o beneficiário esteja inscrito em mais de um cadastro referido no § 1º deste artigo ou seja responsável por mais de um espaço cultural.

Art. 8º Compreendem-se como espaços culturais todos aqueles organizados e mantidos por pessoas, organizações da sociedade civil, empresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas com finalidade cultural e instituições culturais, com ou sem fins lucrativos, que sejam dedicados a realizar atividades artísticas e culturais, tais como:

I - pontos e pontões de cultura;

independentes;

III - escolas de música, de capoeira e de artes e estúdios, companhias e escolas de dança;

- museus comunitários, centros de memória e patrimônio;

VIII - bibliotecas comunitárias;

IX - espaços culturais em comunidades indígenas;

X - centros artísticos e culturais afro-brasileiros;

- espaços de povos e comunidades tradicionais;

XIII - festas populares, inclusive o carnaval e o São João, e outras de caráter regional;

XIV - teatro de rua e demais expressões artísticas e culturais realizadas em espaços públicos;

XV - livrarias, editoras e sebos;

XVI - empresas de diversão e produção de espetáculos;

XVII - estúdios de fotografia;

XVIII - produtoras de cinema e audiovisual;

XIX - ateliês de pintura, moda, **design** e artesanato;

XX - galerias de arte e de fotografias;

XXI - feiras de arte e de artesanato;

XXII - espaços de apresentação musical;

XXIII - espaços de literatura, poesia e literatura de cordel;

XXIV - espaços e centros de cultura alimentar de base comunitária, agroecológica e de culturas originárias, tradicionais e populares;

XXV - outros espaços e atividades artísticos e culturais validados nos cadastros aos quais se refere o art. 7º desta Lei.

**Art. 10.** Os espaços culturais artísticos, as empresas culturais e organizações culturais comunitárias, as cooperativas e as instituições beneficiadas com o subsídio previsto no inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei ficarão obrigadas a garantir, após o reinício de suas atividades, a realização de atividades destinadas, prioritariamente, aos alunos de escolas públicas ou de atividades em espaços públicos de sua comunidade, de forma gratuita, em intervalos regulares, em cooperação e planejamento definido com o ente federativo responsável pela gestão pública de cultura do local. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

§ 1º Fica vedada a concessão do benefício a que se refere o inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei a espaços culturais criados pela administração pública de qualquer esfera ou vinculados a ela, bem como a espaços culturais vinculados a fundações, a institutos ou instituições criados ou mantidos por grupos de empresas, a teatros e casas de espetáculos de diversões com financiamento exclusivo de grupos empresariais e a espaços geridos pelos serviços sociais do Sistema S. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

§ 2º Serão consideradas despesas de manutenção do espaço ou das atividades culturais todas aquelas gerais e habituais, incluídas as vencidas ou vincendas, desde a entrada em vigor do [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#), até 31 de dezembro de 2021, relacionadas a serviços recorrentes, transporte, manutenção, atividades artísticas e culturais, tributos, encargos trabalhistas e sociais e outras despesas comprovadas pelos espaços. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

**Art. 9º** Os espaços culturais e artísticos, as empresas culturais e organizações culturais comunitárias, as cooperativas e as instituições beneficiadas com o subsídio previsto no inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei ficarão obrigadas a garantir como contrapartida, após o reinício de suas atividades, a realização de atividades destinadas, prioritariamente, aos alunos de escolas públicas ou de atividades em espaços públicos de sua comunidade, de forma gratuita, em intervalos regulares, em cooperação e planejamento definido com o ente federativo responsável pela gestão pública de cultura do local.

Parágrafo único. Os Estados, os Municípios e o Distrito Federal assegurarão ampla publicidade e transparência à prestação de contas de que trata este artigo.

Art. 11. As instituições financeiras federais poderão disponibilizar às pessoas físicas que comprovem serem trabalhadores e trabalhadoras do setor cultural e às microempresas e empresas de pequeno porte de que trata o [art. 3º da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006](#), que tenham finalidade cultural em seus respectivos estatutos, o seguinte:

I - linhas de crédito específicas para fomento de atividades e aquisição de equipamentos; e

II - condições especiais para renegociação de débitos.

§ 1º Os débitos relacionados às linhas de crédito previstas no inciso I do ~~caput~~ deste artigo deverão ser pagos no prazo de até 36 (trinta e seis) meses, em parcelas mensais reajustadas pela taxa do Sistema Especial de Liquidação e de Custódia (Selic), a partir de 180 (cento e oitenta) dias, contados do final do estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

§ 1º Os débitos relacionados às linhas de crédito previstas no inciso I do ~~caput~~ deste artigo deverão ser pagos no prazo de até 36 (trinta e seis) meses, em parcelas mensais reajustadas pela taxa do Sistema Especial de Liquidação e de Custódia (Selic), a partir de 1º de julho de 2022. ([Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021](#))

§ 2º É condição para o acesso às linhas de crédito e às condições especiais de que tratam os incisos I e II do ~~caput~~ deste artigo o compromisso de manutenção dos níveis de emprego existentes à data de entrada em vigor do [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 12. Ficam prorrogados automaticamente por 1 (um) ano os prazos para aplicação dos recursos, para realização de atividades culturais e para a respectiva prestação de contas dos projetos culturais já aprovados pelo órgão ou entidade do Poder Executivo responsável pela área da cultura, nos termos:

Art. 12. Ficam prorrogados automaticamente por 2 (dois) anos os prazos para aplicação dos recursos, para realização de atividades culturais e para a respectiva prestação de contas dos projetos culturais já aprovados pelo órgão ou entidade do Poder Executivo responsável pela área da cultura, nos termos: ([Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021](#))

I - da [Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991](#), que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac);

II - da [Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993](#);

III - da [Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001](#);

IV - dos recursos recebidos por meio do Fundo Setorial do Audiovisual, estabelecido nos termos da [Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011](#);

V - da [Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010](#), que institui o Plano Nacional de Cultura (PNC);

VI - das formas de apoio financeiro à execução das ações da Política Nacional de Cultura Viva estabelecidas pela [Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014](#).

Art. 13. Enquanto vigorar o estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#), a concessão de recursos no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dos programas federais de apoio ao audiovisual, bem como as ações estabelecidas pelos demais programas e políticas federais para a cultura, entre os quais a Política Nacional de Cultura Viva, estabelecida nos termos da [Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014](#), deverão priorizar o fomento de atividades culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e de plataformas digitais ou meios de comunicação não presenciais, ou cujos recursos de apoio e fomento possam ser adiantados, mesmo que a realização das atividades culturais somente seja possível após o fim da vigência do estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 13. Enquanto perdurar a pandemia da Covid-19, a concessão de recursos no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dos programas federais de apoio ao audiovisual, bem como as ações estabelecidas pelos demais programas e políticas federais para a cultura, entre os quais a Política Nacional de Cultura Viva, estabelecida nos termos da [Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014](#), priorizarão o fomento de atividades culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e de plataformas digitais ou meios de comunicação não presenciais, ou cujos recursos de apoio e fomento possam ser adiantados, mesmo que a realização das atividades culturais somente seja possível após o fim das restrições determinadas pelas autoridades sanitárias. ([Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021](#))

§ 1º Ficam prorrogados automaticamente por mais 1 (um) ano os prazos para captação e execução de todos os projetos culturais homologados e aprovados, com recursos captados e não captados, pelo órgão ou entidade do Poder Executivo responsável pela área da cultura, nos termos da [Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991](#), que instituiu o Pronac. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

§ 2º O prazo para a prestação de contas dos projetos executados nos termos do § 1º deste artigo encerrar-se-á 180 (cento e oitenta) dias após a sua execução. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Art. 14. Para as medidas de que trata esta Lei poderão ser utilizados como fontes de recursos:

I - dotações orçamentárias da União, observados os termos da [Emenda Constitucional nº 106, de 7 de maio de 2020](#);

II - o superávit do Fundo Nacional da Cultura apurado em 31 de dezembro de 2019, observado o disposto no [art. 3º da Emenda Constitucional nº 106, de 7 de maio de 2020](#);

III - outras fontes de recursos.

§ 1º O repasse do valor previsto no ~~caput~~ do art. 2º aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios deverá ocorrer na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Incluído pela Medida Provisória nº 986, de 2020\)](#)

§ 1º O repasse do valor previsto no caput do art. 2º desta Lei aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios deverá ocorrer na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Incluído pela Lei nº 14.036, de 2020\)](#)

~~§ 2º Os recursos repassados na forma prevista nesta Lei, observado o disposto no § 2º do art. 3º, que não tenham sido destinados ou que não tenham sido objeto de programação publicada pelos Estados ou pelo Distrito Federal, no prazo de cento e vinte dias, contado da data da descentralização realizada pela União, serão restituídos na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Incluído pela Medida Provisória nº 986, de 2020\)](#)~~

~~§ 2º Os recursos repassados na forma prevista nesta Lei, observado o disposto no § 2º do art. 3º desta Lei, que não tenham sido destinados ou que não tenham sido objeto de programação publicada pelos Estados ou pelo Distrito Federal no prazo de 120 (cento e vinte) dias, contado da data da descentralização realizada pela União, serão restituídos na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Incluído pela Lei nº 14.036, de 2020\)](#)~~

~~§ 2º Os recursos repassados na forma prevista nesta Lei, observado o disposto no § 2º do art. 3º, que não tenham sido objeto de programação publicada pelos Estados ou pelo Distrito Federal no prazo de 120 (cento e vinte) dias, contado da data da descentralização realizada pela União, serão restituídos na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Redação dada pela Medida Provisória nº 1.019, de 2020\)](#) [\(Vigência encerrada\)](#)~~

§ 2º Os recursos repassados na forma prevista nesta Lei que não tenham sido objeto de programação publicada pelos Estados ou pelo Distrito Federal até 31 de dezembro de 2021 serão restituídos à União na forma e no prazo previstos no regulamento. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

~~§ 3º A aplicação prevista nesta Lei pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios, observado o disposto no § 1º do art. 2º, mesmo em relação à renda emergencial prevista no inciso I do ~~caput~~ do art. 2º e ao subsídio mensal previsto no inciso II do ~~caput~~ do art. 2º, fica limitada aos valores entregues pela União nos termos do disposto no art. 3º, ressalvada a faculdade dos entes federativos de suplementá-los por meio de outras fontes próprias de recursos. [\(Incluído pela Medida Provisória nº 986, de 2020\)](#)~~

§ 3º A aplicação dos recursos prevista nesta Lei pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios, observado o disposto no § 1º do art. 2º desta Lei, mesmo em relação à renda emergencial prevista no inciso I do caput do art. 2º e ao subsídio mensal previsto no inciso II do caput do art. 2º desta Lei, fica limitada aos valores entregues pela União nos termos do art. 3º desta Lei, ressalvada a faculdade dos entes federativos de suplementá-los por meio de outras fontes próprias de recursos. [\(Incluído pela Lei nº 14.036, de 2020\)](#)

~~Art. 14-A. Para fins de liquidação e pagamento dos recursos no exercício financeiro de 2021, serão considerados apenas os recursos que tenham sido empenhados e inscritos em restos a pagar pelo ente responsável no exercício 2020. [\(Incluído pela Medida Provisória nº 1.019, de 2020\)](#) [\(Vigência encerrada\)](#)~~

~~Parágrafo único. O ente responsável deverá publicar, preferencialmente em seu sítio eletrônico, no formato de dados abertos, as informações sobre os recursos que tenham sido empenhados e inscritos em restos a pagar, com identificação do beneficiário e do valor a ser executado em 2021. [\(Incluído pela Medida Provisória nº 1.019, de 2020\)](#) [\(Vigência encerrada\)](#)~~

~~Art. 14-A. Os Estados e o Distrito Federal estão autorizados a utilizar até 31 de dezembro de 2021 o saldo remanescente das contas específicas que foram criadas para receber as transferências da União e dos Municípios e gerir os recursos. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)~~

Parágrafo único. O saldo remanescente de que trata o ~~caput~~ deste artigo deverá ser utilizado para executar ações emergenciais previstas nos incisos I e III do ~~caput~~ do art. 2º desta Lei. [\(Redação dada pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

2021)

Art. 14-B. Os Municípios e o Distrito Federal estão autorizados a utilizar até 31 de dezembro de 2021 o saldo remanescente das contas específicas que foram criadas para receber as transferências da União e gerir os recursos.. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Parágrafo único. O saldo remanescente de que trata ~~o~~ este artigo deverá ser utilizado para executar ações emergenciais previstas nos incisos II e III ~~do~~ art. 2º desta Lei.. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Art. 14-C. Os Estados estão autorizados a transferir aos respectivos Municípios os recursos que receberam oriundos da reversão dos Municípios que não cumpriram o disposto no § 2º do art. 3º desta Lei e dos Municípios que não realizaram os procedimentos referentes à solicitação da verba dentro dos prazos estabelecidos pela União. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Parágrafo único. Os recursos transferidos pelos Estados nos termos ~~do~~ este artigo deverão ser utilizados pelos Municípios para executar ações emergenciais previstas nos incisos II e III ~~do~~ art. 2º desta Lei. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Art. 14-D. Encerrado o exercício de 2021, o saldo remanescente das contas específicas que foram criadas para receber as transferências e gerir os recursos será restituído até 10 de janeiro de 2022 pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios à conta única do Tesouro Nacional por meio da emissão e do pagamento de Guia de Recolhimento da União eletrônica. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

Lei deverão ser encerradas:

Art. 14-E. As prestações de contas das ações emergenciais de que trata esta [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

I - até 30 de junho de 2022, para as competências de responsabilidade exclusiva de cada Estado ou Município ou do Distrito Federal; [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

II - até 31 de dezembro de 2022, para os deveres de Estados, de Municípios e do Distrito Federal em relação à União. [\(Incluído pela Lei nº 14.150, de 2021\)](#)

União. II - até 31 de julho de 2023, para os deveres de Estados, de Municípios e do Distrito Federal em relação à [\(Redação dada pela Lei nº 14.529, de 2023\)](#)

Art.

15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação

Brasília, 29 de junho de 2020; 199º da

Independência e 132º da República.

JAIR MESSIAS BOLSONARO

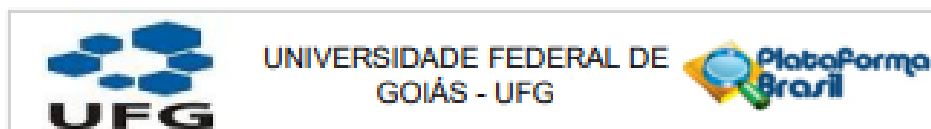
*Paulo Guedes*

*Marcelo Henrique Teixeira Dias*

*José Levi Mello do Amaral Júnior*

Este texto não substitui o publicado no DOU de 30.6.2020





Continuação do Formulário: 6.287.338

pandemia de COVID-19.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

A aplicação da metodologia proposta por essa pesquisa poderá acarretar em riscos aos participantes, tais como a possibilidade de tomar o tempo do sujeito ao responder ao questionário e participação no grupo focal; interferência na vida e na rotina dos sujeitos; embaraço de interagir com estranhos, medo de repercussões eventuais; invasão de privacidade.

Benefícios:

Espera-se que este projeto possa ajudar na compreensão do processo de digitalização das performances da cultura popular, gerar dados que possibilitem a defesa das leis de incentivo à cultura, como a Lei Aldir Blanc, e na construção de conhecimento sobre a adaptação das linguagens artístico-culturais.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

A pesquisa tem fundamentação teórica e é relevante. O projeto apresenta justificativa, objetivos e metodologia compatíveis e viáveis. O orçamento não foi apresentado no projeto, mas está presente no formulário Informações Básicas.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Foram apresentados:

PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_2044062.pdf

cronograma.pdf

projeto TUDO\_VIROU\_TELA.pdf

Termo\_Compromisso.pdf

TCLE1.pdf

folha\_rost0.pdf

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Pendência:

1- Esclarecer quem fornecerá os contatos pessoais (e-mail e telefone) dos participantes. Eles são de acesso público no site citado pelo pesquisador responsável? Caso seja a Secretaria de Estado da Cultura, apresentar anuência da mesma.

RESPOSTA: Os potenciais participantes serão contatados através de email, para participarem das

<b>Endereço:</b> Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2_sala 110, piso 1			
<b>Bairro:</b> Campus Samambaia		<b>CEP:</b> 74.090-970	
<b>UF:</b> GO	<b>Município:</b> GOIÂNIA		
<b>Telefone:</b> (62)3521-1215	<b>Fax:</b> (62)3521-2045	<b>E-mail:</b> cep.ppi@ufg.br	



UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.287.338

entrevistas individuais, com uso de roteiros semiestruturados com questões abertas acerca do processo de criação e adaptação da performance ao formato digital e a percepção do entrevistado sobre essas transformações, os contatos serão feitos a partir dos dados públicos dos aprovados disponível no site do Mapa Goiano.

**SITUAÇÃO: PENDÊNCIA ATENDIDA**

2- Consta no projeto que o convite será por meio de e-mail ou ligação de telefone. O pesquisador apresenta que nesse momento apresentará o TCLE. Como será registrado o consentimento. Se for em ambiente remoto, descrever o processo observando o **OFÍCIO CIRCULAR Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS - Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual. Atenção para como o participante receberá sua via assinada pelo pesquisador responsável do TCLE.**

**RESPOSTA:**

As entrevistas serão presenciais, gravadas em audiovisual, em local previamente combinado com o(a) entrevistado(a), nessa oportunidade será apresentado celebrado, de forma impressa, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), em que constam também essas informações.

**SITUAÇÃO: PENDÊNCIA ATENDIDA**

3- Onde ocorrerão as entrevistas? Serão em ambiente remoto? Essas informações devem estar presentes no TCLE e projeto.

**SITUAÇÃO: PENDÊNCIA NÃO ATENDIDA**

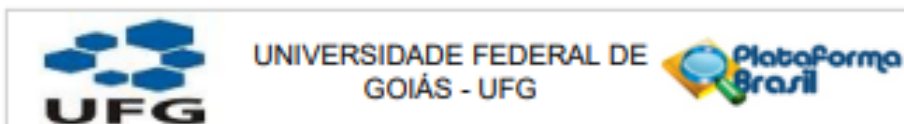
Determina-se que o pesquisador acrescente no segundo parágrafo do TCLE que as entrevistas serão presenciais e poderão ser gravadas.

A pesquisa não apresenta óbice ético.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo **APROVADO**. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG os relatórios parciais e o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução

**Endereço:** Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
**Bairro:** Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970  
**UF:** GO **Município:** GOIÂNIA  
**Telefone:** (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-3045 **E-mail:** cep.prgi@ufg.br



Continuação do Parecer: 6.287.338

CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para dezembro de 2024.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMACOES_BASICAS_DO_PROJETO_2044062.pdf	03/09/2023 21:33:58		Aceito
Outros	carta_pendencias2.pdf	03/09/2023 21:33:44	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	TUDO_VIROU_TELA.pdf	03/09/2023 21:16:11	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
Cronograma	cronograma.pdf	11/06/2023 13:57:05	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
Outros	Roteiro_Entrevista.pdf	07/03/2023 23:22:44	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_Compromisso.pdf	07/03/2023 23:22:10	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE1.pdf	07/03/2023 23:05:35	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito
Folha de Rosto	folha_rosto.pdf	07/03/2023 23:04:35	DERYK VIEIRA SANTANA	Aceito

Situação do Parecer:  
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:  
Não

GOIANIA, 06 de Setembro de 2023

Assinado por:  
Rosana de Moraes Borges Marques  
(Coordenador(a))

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1  
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.690-970  
UF: GO Município: GOIANIA  
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-2045 E-mail: cep.prgi@ufg.br

# ANEXO III - EDITAL DE CULTURA POPULAR - CONCURSO 10/2021 DA SECRETARIA ESTADUAL DE CULTURA DE GOIÁS (SECULT-GO) DA LEI ALDIR BLANC



ESTADO DE GOIÁS  
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

## Edital

### AVISO CONCURSO Nº 10/2021 - SECULT/GO

O Estado de Goiás, por meio da Secretaria de Estado de Cultura de Goiás, doravante SECULT-GOIÁS, torna pública a realização de processo de seleção de Ações Culturais e Artísticas que pleiteiem recursos deste **EDITAL DE SELEÇÃO DE PROJETOS DA CULTURA POPULAR - CONCURSO Nº 10/2021 - SECULT/GO**, que contemplará propostas de pessoas físicas e jurídicas de direito privado, nas condições e exigências estabelecidas neste Edital e em seus Anexos, tendo em vista o que consta no processo administrativo nº **202117645000521** e de acordo com as disposições da Lei Federal nº 8.666/1993, Lei Federal nº 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc), alterada pela Lei Federal nº 14.150/2021, Decreto Federal nº 10.464/2020 (art. 2º, inciso III), Medida Provisória nº 1.047/2021, Decreto Estadual nº 9.848/2021, Decreto Estadual nº 9.719/2020, alterado pelo Decreto Estadual nº 9.725/2020, Decreto Estadual nº 9.884/2021 e demais normas aplicáveis à matéria. As inscrições serão realizadas na plataforma digital **MAPA GOIANO** (<https://mapagoiano.cultura.go.gov.br>), e estarão abertas a partir do primeiro dia útil após a publicação no Diário Oficial do Estado, como faculdade para os candidatos anteciparem sua inscrição, sem prejuízo do período legal de ancoragem, até às 23h59m59s (horário de Brasília) do dia 24/08/2021. O Edital ficará à disposição dos interessados na plataforma digital Mapa Goiano (<https://mapagoiano.cultura.go.gov.br>) e no sítio eletrônico oficial da SECULT/GO ([www.cultura.go.gov.br](http://www.cultura.go.gov.br)). Outros esclarecimentos podem ser obtidos pelo endereço eletrônico [acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br](mailto:acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br) ou pelo telefone (62) 3201- 4622.

César Augusto Sotkeviciene Moura  
Secretário de Estado de Cultura

### CONCURSO Nº 10/2021 - SECULT

#### EDITAL DE LICITAÇÃO/MODALIDADE CONCURSO PARA SELEÇÃO DE PROJETOS DA CULTURA POPULAR - LEI ALDIR BLANC

O Estado de Goiás, por meio da Secretaria de Estado de Cultura de Goiás, doravante SECULT-Goiás, torna pública a realização de processo de seleção de Ações Culturais e Artísticas que pleiteiem recursos deste **Edital de Seleção de Projetos da Cultura Popular - Concurso nº 10/2021 - SECULT**, que contemplará propostas de pessoas físicas e jurídicas de direito privado, nas condições e exigências estabelecidas neste Edital e em seus Anexos, tendo em vista o que consta no processo administrativo nº **202117645000521** e de acordo com as disposições da Lei Federal nº 8.666/1993, Lei Federal nº 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc), alterada pela Lei Federal nº 14.150/2021, Decreto Federal nº 10.464/2020 (art. 2º, inciso III), Medida Provisória nº 1.047/2021, Decreto Estadual nº 9.848/2021, Decreto Estadual nº 9.719/2020, alterado pelo Decreto Estadual nº 9.725/2020, Decreto Estadual nº 9.884/2021 e demais normas aplicáveis à matéria.

#### 1. OBJETO

1.1. Constitui objeto deste Edital a seleção de propostas que visem a apoiar projetos artísticos e culturais na área da Cultura Popular, com o objetivo de estimular neste momento de pandemia de Covid-19, os diversos elos da cadeia produtiva do setor e ações que dialoguem com outros segmentos.

1.2. Serão consideradas projetos de produções inéditas de apresentações de festas, festejos e manifestações da Cultura Popular, em suas mais diversas modalidades, para exibição on-line com, no mínimo, 30 (trinta) minutos de duração. Também, serão selecionadas propostas de grupos e coletivos da cultura popular que comprovem atividades contínuas por, no mínimo, 05 (cinco) anos consecutivos

#### 2. OBJETIVO

2.1. O Edital tem como principal objetivo o apoio às trabalhadoras e trabalhadores da arte e da cultura, atuantes e residentes em Goiás por, no mínimo, 1 (um) ano, afetados pelas consequências do estado de calamidade pública reconhecido inicialmente pelo Decreto

Estadual nº 9.633/2020.

2.2. Objetivos Específicos:

- a) diminuir o impacto socioeconômico no setor artístico-cultural no Estado de Goiás;
- b) promover e divulgar a produção artística e cultural do estado de Goiás;

c) disponibilizar conteúdos artísticos e culturais para a população, por meio de ações de formação cultural.

### 3. JUSTIFICATIVA

3.1. Os efeitos da pandemia fizeram-se sentir de imediato sobre as atividades de natureza artística e cultural. Em todo o mundo, uma das primeiras medidas tomadas para diminuir os riscos de contaminação foi o fechamento de museus, salas de cinema, teatros e centros culturais, assim como o cancelamento de shows e outros espetáculos artísticos. Esta ação justifica-se como principal apoio aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura que estão sofrendo os impactos econômicos causados por essa pandemia e que foram afetados pelas consequências do estado de calamidade pública inicialmente reconhecido pelo Decreto Estadual nº 9.633/2020 e ratificada pelo Decreto Estadual nº 9.848/2021.

3.2. Ainda, no atual momento de crise de saúde pública causada pelo novo coronavírus e consequente crise econômica estabelecida, em especial no setor cultural, faz-se necessário e urgente fortalecer, por meio de apoio financeiro, agentes artísticos e culturais e, também, espaços culturais que possuam histórico de difusão cultural, para terem condições de continuidade de suas atividades, contribuindo, assim, para a geração de empregos, geração e distribuição de renda e recuperação da economia do setor.

### 4. FUNDAMENTAÇÃO LEGAL

4.1. A premiação observará o disposto na Lei Federal nº 14.017/2020, alterada pela Lei Federal nº 14.150/2021, no Decreto Federal nº 10.464/2020, inciso III do Art.2º, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido inicialmente pelo Decreto Estadual nº 9.633/2020, Medida Provisória nº 1.047/2021, Decreto Estadual nº 9.848/2021, Decreto Estadual nº 9.719/2020, alterado pelo Decreto Estadual nº 9.725/2020, bem como a Lei Federal nº 8.666/1993, e em conformidade com as condições e exigências estabelecidas no Edital e seus Anexos.

### 5. DA QUANTIDADE DE PROPOSTAS, CATEGORIAS E VALORES

5.1. No Anexo I estão inseridas as obrigações de cada categoria escolhida para a participação e os valores para cada proposta apresentada.

5.2. O edital contemplará o total de **53 (cinquenta e três propostas) propostas**, no sistema de cotas e universal.

5.3. Para ser passível de aprovação, o projeto deverá obter nota superior a 80 (oitenta) pontos.

5.4. Será reservada cota mínima de 50% dos projetos aprovados para propostas oriundas dos municípios do interior do Estado de Goiás para cada categoria.

5.4.1. Caso alguma das categorias não obtenha o mínimo de 50% de inscrições dos municípios do interior ou, ainda, que essas inscrições não alcancem 80 pontos, dentro da cota reservada, as vagas serão preenchidas por proponentes da capital que alcançarem a pontuação mínima.

### 6. RECURSOS FINANCEIROS

6.1. Os recursos necessários para o desenvolvimento do Edital serão oriundos da Lei nº 14.017/2020, alterada pela Lei nº 14.150/2021, e Decreto nº 10.464/2020, a partir da fonte de recursos a ele destinados (Tesouro Federal - fonte 241), com aporte financeiro de **R\$ 2.650.000,00 (dois milhões, seiscentos e cinquenta mil reais)**.

6.2. Caso não haja premiados em alguma categoria constante no Anexo I deste Edital, a SECULT-Goiás poderá indicar para premiação projetos inscritos em outras categorias de premiação deste mesmo edital, para aprovação e consequente repasse do recurso. Para isso, observará a pontuação e o valor correspondentes entre os suplentes.

6.3. Havendo recursos remanescentes do edital, após o descrito no item 6.2, o valor retornará à conta correspondente.

### 7. PRAZOS

7.1. Os prazos para a realização do Edital estão estabelecidos no ANEXO III - CRONOGRAMA, devendo ser observados, em todas as etapas, pelos proponentes.

7.2. Excepcionalmente, os prazos definidos poderão ser prorrogados por ato do titular da SECULT-Goiás.

### 8. DAS CONDIÇÕES DE PARTICIPAÇÃO

8.1. A inscrição deverá ser realizada no site <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/>, até às 23h59m59s, do último dia de inscrição conforme ANEXO III - CRONOGRAMA.

8.1.2. O proponente deverá ter cadastro na plataforma **MAPA GOIANO**, sistema de Mapeamento e Cadastramento de agentes e espaços de cultura de Goiás. Os proponentes cadastrados a partir do ano de 2020 deverão atualizar seu cadastro,

caso necessário.

8.1.3. O proponente que não possua cadastro deverá, obrigatoriamente, efetivá-lo na plataforma digital Mapa Goiano, dentro do prazo estabelecido no *Anexo III - Cronograma* e, após o cadastro, realizar a inscrição da sua proposta no edital escolhido.

8.2. De acordo com o Decreto Estadual nº 8.716/2016, a candidatura de transgênero (pessoa que se identifica e quer ser reconhecida socialmente em consonância com sua identidade de gênero) que desejar atendimento pelo nome social na inscrição, divulgação dos resultados e homologação em Diário Oficial, poderá incluir o uso do nome social em sua inscrição *on-line*. Para tanto, deverá preencher total e corretamente o formulário de cadastro.

8.3. Poderão se inscrever, desde que residentes e domiciliados no Estado de Goiás há, pelo menos, 1 (um) ano, comprovadamente, a partir da data de inscrição do projeto, proponentes:

- a) pessoas físicas, maiores de 18 anos;
- b) pessoas jurídicas de direito privado, com ou sem fins lucrativos que apresentem expressamente, em seus atos constitutivos, finalidade ou atividade de cunho artístico cultural. A menção a atividades artísticas e/ou, culturais deve estar clara no documento CNAE do proponente.
- c) MEI: Microempreendedor Individual, que apresente expressamente, em seus atos constitutivos, finalidade ou atividade de cunho artístico-cultural, nos termos da Lei Complementar nº 123/2006.

8.3.1. As pessoas jurídicas de direito privado, com ou sem fins lucrativos, e MEI – Microempreendedor individual deverão apresentar data de criação constante no CNAE há, pelo menos, 1 (um) ano, no Estado de Goiás.

## 9. IMPEDIMENTOS

9.1. Não será permitida a inscrição (será inabilitado) e não poderá ser concedido o apoio financeiro (caso aprovado, mas verificado posteriormente) ao proponente que:

- a) esteja inadimplente com os editais de concurso nº 01/2020, nº 02/2020 e nº 03/2020 da Aldir Blanc, lançados pelo Estado de Goiás, no ano de 2020;
- b) seja membro do Conselho Estadual de Cultura de Goiás (titular, suplente ou licenciado); das Comissões Especiais de Avaliação de Projetos; ou servidor público estadual lotado na Secretaria de Estado de Cultura de Goiás; ou na Secretaria de Estado da Retomada de Goiás (incluindo-se os estagiários, ocupantes de cargos comissionados e demais profissionais que tenham vínculo direto com as referidas Secretarias ou com o Conselho Estadual de Cultura de Goiás), bem como não ser agente público de Poder ou do Ministério Público, dirigente de órgão ou entidade de qualquer esfera governamental.
- c) seja cônjuge, companheiro ou parente em linha reta, colateral ou por afinidade, até o terceiro grau, dos citados na letra b;
- d) seja pessoa jurídica que tenha, na composição de sua diretoria, membro das Comissões Especiais de Avaliação, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás ou servidor público estadual, lotado na SECULT-Goiás, ou na Secretaria da Retomada;
- e) seja pessoa jurídica de Direito Privado, com ou sem fins lucrativos, ou MEI, que não apresentem, expressamente, em seus atos constitutivos, finalidade ou atividade de cunho artístico cultural;
- f) seja entidade privada que tenha como dirigentes, sócios ou controladores, membros dos Poderes Executivo, Legislativo, Judiciário, do Ministério Público, dos Tribunais de Contas e servidores públicos vinculados aos órgãos concedentes, bem como seus cônjuges, companheiros e parentes em linha reta ou por afinidade até o terceiro grau;
- g) esteja inadimplente, do momento da entrega da documentação até a finalização do processo de pagamento do prêmio com os editais anteriores da Lei Aldir Blanc, lançados pelo Estado de Goiás em 2020, ou esteja irregular quanto ao recolhimento de tributos, multas e demais encargos fiscais devidos à Fazenda Pública Federal e Estadual, ao FGTS, ou à Justiça do Trabalho (documentação a ser entregue após a aprovação dos projetos);
- h) seja pessoa física não residente e domiciliada no Estado de Goiás, ou não tenha pessoa jurídica ou MEI criado neste estado há, pelo menos, 1 (um) ano da data da inscrição;
- i) não esteja cadastrado na plataforma Mapa Goiano;
- j) seja órgão da administração pública federal, estadual, municipal, distrital ou componente do Sistema S.

9.2. Ao proponente que tenha pleiteado recursos nos novos Editais da Lei Aldir Blanc, no ano de 2021, nos municípios e no Estado de Goiás, concomitantemente, não será permitida a acumulação de recursos no mesmo beneficiário, conforme preconiza o Decreto 10.464/2020. Cabendo ao proponente fazer a escolha entre receber, apenas, em um dos dois mecanismos em que foi aprovado;

## 10. DA INSCRIÇÃO

10.1. O período de inscrição dar-se-á entre os dias 27/07/2021 a 24/08/2021. Para as inscrições serão respeitados 05 (cinco) dias corridos, após o prazo de ancoragem de 22 dias (vinte e dois) dias contados da publicação do edital. Contudo, as inscrições

estarão abertas no sistema a partir do primeiro dia útil após a publicação no Diário Oficial do Estado e demais meios de publicação oficiais, como faculdade para os candidatos anteciparem sua inscrição, sem prejuízo do período legal de ancoragem, de acordo com o ANEXO III - CRONOGRAMA estabelecido para esse Edital.

10.2. As inscrições serão realizadas na plataforma digital MAPA GOIANO (<https://mapagoiano.cultura.go.gov.br>), ou seja, inscrição on-line, ficando abertas até às 23h59min59s (horário de Brasília) do prazo final constante no ANEXO III - CRONOGRAMA. Após o horário referido, não será aceita proposta dentro do referido sistema.

10.2.1. As inscrições das propostas artísticas e culturais serão aceitas apenas na forma *on-line* dentro da plataforma Mapa Goiano.

10.3. Não será aceita inscrição física protocolada na SECULT-Goiás ou recebida via postal.

10.4. São requisitos para inscrição o preenchimento de formulário próprio na plataforma Mapa Goiano, com as informações solicitadas e a anexação de documentos obrigatórios (arquivo único em formato PDF), em campo específico, dentro da página de inscrição:

a) comprovante de endereço no Estado de Goiás, de 1 (um) ano de residência e domicílio, em nome do proponente, mesmo sendo pessoa jurídica (para MEI, será considerado o nome do proprietário do MEI e, para CNPJ, comprovadamente em nome da empresa, não valendo o CNAE). Para agentes culturais que não possam comprovar endereço por residirem em locais como circo itinerante, comunidade Kalunga, quilombolas, indígenas, assentamentos, centros de refugiados ou pessoas que não possuam comprovantes em seu nome, será válida a declaração manuscrita de endereço;

b) para pessoas com deficiência (PcD), cujas inscrições assinalem esta opção: laudo médico válido, onde conste que o proponente é PcD, nome do proponente, data, CID, histórico e detalhes sobre as limitações, com carimbo médico;

c) currículo do proponente comprovando sua atuação nas áreas artísticas e cultural, nos últimos 5 (cinco);

d) currículo da equipe principal mencionada na ficha técnica e arquivos com comprovação de atuação cultural nos últimos 5 (cinco) anos, de cada nome inserido na referida ficha;

e) informações solicitadas no Anexo I, dentro do Quadro de solicitações de projetos;

f) cartão do CNPJ, para verificação da atividade cultural da pessoa jurídica e do MEI;

10.5. As informações solicitadas no formulário de inscrição, como descrição da proposta, metas, divulgação, ficha técnica, emprego direto e indireto e orçamento, deverão ser inseridas no Mapa Goiano.

10.5.1. As certidões, documentos pessoais da pessoa física (RG e CPF) e da pessoa jurídica (Estatuto, Ata de constituição da empresa, entre outros), bem como os dados bancários (nome e número do banco, agência, conta corrente ou poupança), serão solicitados somente no momento anterior ao pagamento do prêmio, após a aprovação dos projetos.

10.6. É parte deste Edital:

a) ANEXO I - CATEGORIAS DE PREMIAÇÃO, VALORES DE CADA PRÊMIO E DOCUMENTOS RELATIVOS AOS PROJETOS;

b) ANEXO II - MODELO DE FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO;

c) ANEXO III - CRONOGRAMA COM AS DATAS E FASES DO EDITAL;

d) ANEXO IV - TERMO DE COMPROMISSO (instrumento para firmar o compromisso do proponente, aprovado, com a SECULT-GOIÁS, a ser assinado após a aprovação do projeto e antes da concessão do prêmio, conforme item 14.5).

10.7. Os documentos deverão ser impressos, assinados, escaneados e inseridos no formulário de inscrição. Assinatura digital em documentos será aceita com certificação digital válida. **Não valerá assinatura digitalizada (colada) dentro do documento.**

10.8. O somatório de todos os arquivos, a serem enviados dentro da página de inscrição e no Formulário Eletrônico, não poderá exceder **20 megabytes (20MB)**. O Proponente poderá também inserir vídeos em campo específico, ou por meio de links de acesso via internet no lugar correspondente dentro do formulário eletrônico.

10.9. Os links deverão ser inseridos nas plataformas digitais até o dia de inscrição do projeto cultural. Sendo constatado que o link foi inserido dentro das plataformas de vídeos (ex: Google Drive, Youtube, Vimeo, dentre outros) após a inscrição, o projeto será inabilitado/desclassificado.

10.10. Para links que possuam senhas de acesso, estas deverão ser informadas no momento da inscrição. A comissão não poderá entrar em contato com os proponentes para obter a senha de acesso, devendo o projeto ser inabilitado.

10.11. Cada proponente poderá inscrever e ter aprovado apenas 1 (um) projeto neste Edital. A regra valerá para o proponente que faça sua inscrição como pessoa física e tenha MEI ou outro CNPJ, ou seja, valerá somente um projeto inscrito.

10.12. O proponente não poderá, também, ser aprovado em mais de 1 (um) edital lançado pela Lei Aldir Blanc no Estado de Goiás, neste exercício, e a regra do subitem anterior valerá, igualmente, para este caso. Caso o proponente aprove mais que 1 (um) projeto nos editais da Aldir Blanc lançados pelo Estado de Goiás neste exercício, será selecionado o de maior pontuação e os outros projetos de menor pontuação

serão desclassificados.

10.13. Caso o proponente inscreva mais de 1 (um) projeto no Edital, apenas a última inscrição será válida, sendo as outras inabilitadas. Para isso, serão conferidos o dia e o horário de inscrição de cada projeto.

10.14. A execução do projeto não poderá ter início antes da data do depósito do prêmio na conta informada pelo proponente, ou seja, antes de finalizar o processo de avaliação e publicação, no Diário Oficial do Estado, do resultado final do certame. O projeto que for executado antes do pagamento não receberá o prêmio.

10.15. A entrega da proposta (momento em que o proponente clica em ENVIAR, no sistema de inscrição) implicará aceitação integral e irrestrita das condições estabelecidas no Edital, não cabendo questionamentos posteriores. Após o envio do projeto, não será mais permitido alterar ou anexar novas informações ou documentos, em qualquer momento do certame, na proposta inscrita.

10.16. O acompanhamento de todas as etapas do processo seletivo, descritas no *Anexo III - Cronograma*, e a observância quanto aos prazos ou prorrogações para atendimento de solicitações à SECULT-Goiás, serão de inteira responsabilidade dos proponentes. Para isso, deverão ficar atentos às publicações no Diário Oficial do Estado de Goiás, no site da SECULT-Goiás e nas mídias sociais oficiais.

10.17. Serão de responsabilidade do proponente:

- a) todas as despesas decorrentes de sua participação no Edital;
- b) a veracidade das informações constantes na inscrição e dos documentos apresentados, bem como sua comprovação, quando solicitada;
- c) a guarda de cópia da proposta enviada (PDF), dos documentos e dos anexos disponíveis após o envio do projeto no sistema, pelo prazo de 5 (cinco) anos;
- d) atualização dos dados cadastrais na plataforma de inscrição Mapa Goiano, tais como endereço, telefone, e-mail, dentre outros dados indispensáveis;
- e) guarda da cópia da prestação de contas apresentada, bem como de sua avaliação, por 5 (cinco) anos.

10.18. Os projetos que não forem inscritos de acordo com o preconizado no Edital, quando detectada a não conformidade, serão inabilitados ou desclassificados em qualquer etapa do processo (habilitação, avaliação/classificação ou resultado final), pela SECULT-GOÍÁS, mesmo após a homologação do resultado no Diário Oficial do Estado e demais meios de publicação oficiais. Caberá recurso para questionamento da decisão.

10.19. O proponente se responsabilizará pelo acompanhamento das atualizações pertinentes ao edital e seus prazos, bem como por eventuais dificuldades devido a congestionamentos de navegação, no site, nos últimos dias de inscrição. Tendo em vista tal possibilidade, sugere-se aos proponentes que concluam suas inscrições com antecedência, a fim de evitar eventuais dificuldades.

10.20. O proponente pessoa física ou jurídica/MEI fará constar, obrigatoriamente, na ficha técnica do projeto, sua função artística ou técnica, consolidando sua participação efetiva na execução. Deverá inserir o nome da empresa na ficha técnica, no caso de pessoa jurídica. A proposta que não cumprir esse requisito será inabilitada.

## 11. ACESSIBILIDADE

11.1. A SECULT-Goiás assegura e promove, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais para a pessoa com deficiência (PcD).

11.2. Fica reservada a cota de 10% (dez) para projetos aprovados cujo proponente, pessoa física, seja PcD (pessoa com deficiência), conforme Decreto nº 3.298/99, e realize trabalho técnico-cultural no projeto, conforme item 10.20 deste Edital.

11.3. Caso não tenha entre os inscritos uma PcD, a vaga será preenchida na cota universal, de acordo com a pontuação alcançada pelos demais projetos.

## 12. ORÇAMENTO DOS PROJETOS

12.1. O orçamento deverá discriminar todos os custos que o proponente for utilizar para a realização do projeto, em cada etapa de seu desenvolvimento.

12.2. O proponente deverá adequar o valor total do orçamento do projeto solicitado no edital ao valor destinado à respectiva categoria, ou seja, 100% do valor pretendido deverá estar em acordo com o indicado no *Anexo I* deste Edital.

12.3. Não será permitido o pagamento, com recursos do Edital, dos itens listados a seguir (mencionados na inscrição ou durante a execução do projeto), sendo inabilitados os projetos que os incluir:

- a) pagamento de gratificação, consultoria, assistência técnica ou qualquer espécie de remuneração a servidor ou empregado público ativo da SECULT-Goiás ou da Secretaria da Retomada;
- b) remuneração para captação de recursos ou similar;
- c) remuneração para elaboração do projeto;
- d) repasse, cessão ou transferência a terceiros da execução do objeto;
- e) despesa com pessoal e encargos sociais do quadro funcional da pessoa jurídica selecionada, salvo daqueles elencados na ficha técnica;

f) despesa fora da vigência do projeto aprovado;

- g) coquetel, confraternização, recepção social, passeio, bebidas alcoólicas;
- h) aquisição de bens imóveis por proponente pessoa física, ou pessoa jurídica com fins lucrativos (edificações como casas, centros culturais, galpões, etc.);
- i) despesas com divulgação que não sejam de caráter informativo, educativo e/ou, de orientação, ou que constem nomes, símbolos ou imagens que caracterizem promoção pessoal de autoridades ou servidores públicos, ou que afrontem a legislação em vigor.

12.4. Na prestação de contas do projeto, caso detectado o pagamento de qualquer valor relativo ao item 12.3, o proponente terá que devolver o valor custeado.

12.5. O projeto premiado, inscrito por pessoa física, terá **retenção de Imposto de Renda**, conforme tabela progressiva, devendo o desconto estar previsto no orçamento do projeto, conforme definido no sítio eletrônico da Receita Federal.

12.5.1. Será inabilitado o proponente pessoa física que não inserir na planilha orçamentária do projeto a retenção do imposto indicada no item 12.5.

### 13. DO PROCESSO DE SELEÇÃO

13.1. O processo de Seleção dos projetos inscritos no edital será realizado em 3 (três) etapas:

- a) Etapa 1 - Habilitação;
- b) Etapa 2 - Avaliação, Pontuação e Classificação;
- c) Etapa 3 - Resultado Final e Homologação.

13.2. Os projetos serão habilitados e avaliados na cidade de Goiânia, Goiás. Todas as atividades serão coordenadas pela Superintendência de Fomento e Incentivo à Cultura - SUFIC/SECULT-GO, sendo que o Conselho Estadual de Cultura, conforme preconiza o art. 1º, inc. I, da Lei Estadual nº 15.633/2006 c/c art. 2º, inc. IV, da Lei Estadual nº 13.799/2001, desempenhará suas atribuições por meio de, no mínimo, 3 (três) membros, que integrarão a Comissão de Avaliação, Pontuação e Classificação.

13.3. Serão nomeadas, por meio de ato próprio do titular da SECULT-Goiás, as seguintes comissões:

- a) Comissão de Habilitação (CH), para a Etapa 1, constituída por, no mínimo, 5 (cinco) servidores da SECULT-GOIÁS;
- b) Comissão de Avaliação, Pontuação e Classificação (CAPC), para a Etapa 2, constituída por, no mínimo, 5 (cinco) membros, todos com conhecimento nas áreas artísticas, sendo: 3 (três) membros do Conselho Estadual de Cultura, no mínimo, e 2 (dois) servidores técnicos das áreas artístico-culturais lotados na SECULT-GOIÁS, no mínimo.

13.4. A SUFIC/SECULT-Goiás indicará um servidor da unidade administrativa da Gerência de Planejamento e Fomento à Cultura para acompanhar a CAPC, dando suporte técnico aos membros.

13.5. As Comissões serão presididas por membros escolhidos pelas próprias comissões.

13.6. O prazo para habilitação e análise dos projetos consta do Anexo III - Cronograma.

#### 13.7. Etapa 1 - Habilitação

13.7.1. A Comissão de Habilitação (CH) tem o objetivo de verificar se o proponente está de acordo com as exigências previstas para inscrição no edital. A etapa em questão é de caráter eliminatório, na fase de habilitação, e verificará os 9.1, 10 (por inteiro), 12.3 (letras a, b, c, d, e, f, g, h, i), 12.5 e 12.5.1, estando inabilitado o projeto que não cumprir esses requisitos.

13.7.2. A lista com os projetos habilitados e inabilitados será divulgada nos sítios eletrônicos da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano, constando o número da inscrição, categoria, nome do proponente e nome do projeto.

13.7.3. Após a divulgação da lista, todos os proponentes inabilitados poderão interpor recurso, no prazo de **05 (cinco) dias úteis**, a ser contado a partir da data da divulgação no sítio eletrônico da SECULT-GOIÁS e do Mapa Goiano, sendo considerada a que ocorrer por último, e para a contagem do prazo se aplica o disposto no artigo 110 da Lei nº 8.666/93 (*Art. 110 - Na contagem dos prazos estabelecidos nesta Lei, excluir-se-á o dia do início e incluir-se-á o do vencimento, e considerar-se-ão os dias consecutivos, exceto quando for explicitamente disposto em contrário. Parágrafo único. Só se iniciam e vencem os prazos referidos neste artigo em dia de expediente no órgão ou na entidade.*).

13.7.4. Os recursos serão julgados pela Comissão de Habilitação em até **10 (dez) dias úteis** e o resultado divulgado no sítio eletrônico da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano.

13.7.5. Os proponentes habilitados ou com recursos deferidos terão seus projetos encaminhados para a fase de avaliação (Etapa 2).

13.7.6. Os prazos para a etapa de habilitação dos projetos constam no ANEXO III- CRONOGRAMA.

13.7.7. Passada a etapa de habilitação, o proponente que não tiver interposto recurso, perderá o direito de fazê-lo.

#### 13.8. Etapa 2 - Avaliação, Pontuação e Classificação

13.8.1. A Comissão de Avaliação, Pontuação e Classificação (CAPC) tem o objetivo de avaliar e atribuir pontuação, para seleção dos projetos inscritos, devendo observar os critérios de pontuação constantes no Edital, emitindo parecer avaliativo, por escrito, juntamente com a nota atribuída.

13.8.2. Como critério de pontuação, a CAPC deverá observar a conformidade da proposta ao objeto do edital e, ou, da categoria inscrita pelo proponente. Caso a CAPC julgue que o projeto não está conforme, poderá diminuir a nota no respectivo critério de pontuação.

13.8.3. Caso o projeto tenha informações não comprovadas ou genéricas, tais como a não inserção da programação proposta, não constar o local/cidade/canal de internet de realização, dentre outros, a CAPC poderá pontuar negativamente o projeto, nesses critérios, indicando em seu parecer a motivação.

13.8.4. Cada proposta será avaliada por 1 (um) membro da CAPC, o qual deverá apresentar aos demais os projetos avaliados, em reunião virtual, explicando seu teor e justificando a nota, sendo a nota final do projeto aprovada por todos os membros da comissão, em reunião final de avaliação.

13.8.5. Todas as avaliações deverão constar em ata e ser entregues à SECULT- Goiás, após o término dos trabalhos.

### 13.8.6. Critérios de Pontuação

13.8.6.1. Os projetos serão pontuados de 0 a 5 pontos em cada critério de pontuação constante nos itens 13.8.6.2, pelo membro da CAPC responsável pelo projeto, podendo obter nota mínima de 0 pontos e máxima de 100 pontos. Conforme previsto no item n. 13.8.4, a nota lançada pelo avaliador individual será submetida a todos os membros da comissão, em reunião final de avaliação.

13.8.6.2. Os critérios de pontuação e respectivos pesos constam das tabelas I a III, a seguir:

#### Tabela I - Análise técnica, orçamentária e de planejamento do projeto

Critério I - Análise técnica, orçamentária e de planejamento do projeto	Peso 5
Serão analisadas e pontuadas:	
Consistência (clareza e coerência) das ideias e informações expostas na descrição da proposta, nos objetivos gerais e específicos e na justificativa. Compatibilidade entre o produto cultural e o calendário para sua execução.	
Viabilidade de realização (compatibilidade entre descrição, objeto e estratégia de ação).	

#### Tabela II - Currículo do proponente do projeto

Critério II - Currículo do proponente do projeto	Peso 7
Para comprovar sua atuação no Edital e na Categoria em que se inscreveu, o proponente deverá apresentar breve currículo com comprovações de sua atuação na área em que está se inscrevendo e que atestem ter experiência nessa área. A documentação pode ser: fotos em que esteja realizando sua atividade, recortes de jornais, revistas, prints de redes sociais, declarações, diplomas, certificados etc.	

#### Tabela III- Mérito Cultural do Projeto

Critério III - Mérito Cultural do Projeto	Peso 8
Serão analisados e pontuados os seguintes itens:	
- utilização das técnicas da linguagem artística ou cultural;	
- demonstração de criatividade;	
- demonstração de domínio da linguagem sob os aspectos históricos, de produção e de execução.	

13.8.6.3. Na tabela IV tem-se o peso e a pontuação de cada critério, segundo o item 13.8.6.2 e a pontuação total de cada proposta:

#### Tabela IV - Peso, pontuação máxima por critério e pontuação total

Critério	Peso	Pontuação Máxima por critério (0 a 4 pontos)
Critério I	5	25 pontos
Critério II	7	35 pontos
Critério III	8	40 pontos
TOTAL		100 pontos

13.8.7. Para a pontuação de 0 a 5 pontos, antes da aplicação dos pesos de cada critério, serão considerados os seguintes fundamentos quanto à coerência, clareza e atendimento ao Edital, conforme disposto na Tabela V:

#### Tabela V - Fundamento de pontuação quanto à coerência, clareza

--	--	--	--	--	--

e atendimento ao edital

Insuficiente	Fraco	Regular	Moderado	Bom	Excelente
Quando as propostas do projeto não estão de acordo com o solicitado no Edital ou no Anexo I	Quando o projeto omite informações ou estas apresentam incoerência, prejudicando o entendimento ou atendimento da proposta	Quando o projeto apresenta informações que não permitem clareza, gerando dúvidas quanto ao atendimento ao objetivo do quesito, por falta de explicação do item pertinente à avaliação	Quando o projeto apresenta informações que permitem atendimento ao objetivo do quesito, porém, sem detalhamento, com poucas informações ou apresenta informações genéricas, sem comprovação	Quando o projeto apresenta, em detalhes, as informações solicitadas no formulário/edital, permite boa clareza e atendimento aos objetivos apresentados	Quando o projeto apresenta, em riqueza de detalhes, todas as informações solicitadas em cada item de avaliação. Significa que é preciso que a análise técnica, orçamentária e de planejamento do projeto esteja, completamente adequada a proposta, que o currículo do proponente obtenha nota máxima por sua experiência e comprovações estarem em alinhamento com sua atribuição de trabalho no projeto, que a qualificação de todos os profissionais da ficha técnica sejam adequados e suas atuações nas funções que se propõem, que o Mérito Cultural - item de maior importância da avaliação, obtenha pontuação 1 (um) em todos os subitens avaliados nesse critério e, por fim, que seja apresentada uma proposta de democratização, acessibilidade ou direitos humanos exequível e relevante.
0 pontos	1 ponto	2 pontos	3 pontos	4 pontos	5 pontos

13.8.8. O projeto que não obtiver o mínimo de 80 (oitenta) pontos na *Etapa 2 – Avaliação, Pontuação e Classificação*, com base nos critérios definidos no Edital, será desclassificado na avaliação, cabendo recurso dessa decisão.

13.8.9. Os critérios de desempate para as etapas de avaliação, em ambas as categorias de premiação, serão:

- maior pontuação no critério III;
- maior pontuação no critério II;
- maior pontuação no critério I;
- maior idade entre todos os proponentes.

13.8.9.1. Nos casos em que houver empate entre pessoa jurídica e pessoa física, a verificação da maior idade será a do responsável pela pessoa jurídica, indicado no sistema do Mapa Goiano, e não a data de fundação da empresa. O responsável pela empresa deverá ter no currículo experiência artístico-cultural, sem o que prevalecerá o proponente pessoa física, o mesmo ocorrendo com o proponente MEI.

13.8.9.2. A lista constando os projetos classificados e desclassificados da Etapa 2 será divulgada nos sítios eletrônicos da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano. Em tal comunicado constarão o

número da inscrição, categoria, nome do proponente, nome do projeto, valor e a pontuação obtida. Os projetos classificados e desclassificados serão divulgados em planilha separada, com suas respectivas pontuações.

13.8.10. Caso a CAPC detecte algum item que caracterize situação de inabilitação ou desclassificação da proposta, a situação deverá ser informada à SECULT-Goiás, que providenciará a inabilitação ou a desclassificação, sendo o motivo informado, em separado, na lista.

13.8.11. Após a divulgação da lista de classificados e não classificados nos sítios eletrônicos da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano, todos os proponentes poderão interpor recurso no prazo de **5 (cinco) dias úteis**, contados a partir da data da divulgação nos citados sítios eletrônicos, sendo considerada a que ocorrer por último, e para a contagem do prazo observar-se-á o disposto no artigo 110 da Lei nº

8.666/93 (Art. 110. “Na contagem dos prazos estabelecidos nesta Lei, excluir-se-á o dia do início e incluir-se-á o do vencimento, e considerar-se-ão os dias consecutivos, exceto quando for explicitamente disposto em contrário. Parágrafo único. Só se iniciam e vencem os prazos referidos neste artigo em dia de expediente no órgão ou na entidade.”)

13.8.12. O formulário próprio para preenchimento e envio de recurso estará disponível no Mapa Goiano. Os proponentes classificados poderão interpor recurso visando a melhorar sua classificação e manter-se dentro do número de vagas ofertadas, considerando a possibilidade, em tese, de que outros candidatos possam ultrapassá-los, mediante provimento de recurso contra decisão de desclassificação ou, também, visando à majoração de nota.

13.8.13. Os recursos serão julgados, em até **10 (dez) dias úteis**, pelos membros da CAPC, sendo a nota final, após a avaliação do recurso, inserida no sistema por um dos avaliadores

13.8.14. Ao término dos trabalhos de análise, a CAPC encaminhará o resultado à SUFIC/SECULT-Goiás, com as atas das reuniões que deliberaram sobre a avaliação da *Etapa 2 - classificação/pontuação*. Em tais documentos constarão a lista geral dos projetos analisados, contendo os aprovados, suplentes e desclassificados, e a observância da quota do interior e da quota da pessoa com deficiência (PcD), de forma a relacionar a situação final de cada proposta.

13.8.15. A Ata enviada pela CAPC refere-se aos trabalhos da avaliação e dos recursos, tendo as duas informações em uma única Ata.

13.8.16. Os prazos para a etapa de avaliação dos projetos estão inseridos no *Cronograma* (Anexo III).

### 13.9. Resultado Final

13.9.1. A lista com o Resultado Final dos projetos aprovados e seus devidos suplentes será homologada pelo titular da SECULT-Goiás e divulgada no Diário Oficial do Estado, demais meios de publicação oficiais e, posteriormente, nos sítios eletrônicos da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano.

13.9.2. Deverá constar na publicação o número da inscrição, categoria, nome do proponente, do projeto, cidade, valor, se é pessoa física ou jurídica e a pontuação final.

13.9.3. Para cumprir a quota de projetos de pessoas com deficiência (PcD), prevista neste edital, a listagem final informará os aprovados pela referida cota e será publicada em separado.

13.9.4. Após a publicação, os aprovados deverão entregar a documentação solicitada no item 14 deste Edital para o recebimento do prêmio.

## 14. DA ENTREGA DA DOCUMENTAÇÃO E PAGAMENTO

14.1. Para recebimento dos valores previstos neste Edital, o proponente com projeto aprovado terá o prazo de **15 (quinze) dias corridos**, a partir da publicação da homologação do resultado final, no Diário Oficial do Estado de Goiás e demais meios de publicação oficiais, para apresentar os documentos na plataforma de inscrição Mapa Goiano. O sistema será fechado quando findar o prazo elencado no Anexo III – *Cronograma* e o proponente não poderá mais realizar a entrega.

14.2. O proponente deverá anexar os documentos descritos nos itens 14.2.1, 14.2.2 e 14.2.3. em formato PDF.

### 14.2.1. Pessoa Jurídica

- a) Comprovante de regularidade junto ao FGTS / Certidão de Regularidade Fiscal (CRF), podendo ser impressa a partir do sítio eletrônico [www.caixa.gov.br](http://www.caixa.gov.br);
- b) Comproverantes de regularidade com as Fazendas Federal e Estadual, podendo ser impressos a partir dos sítios eletrônicos [www.receita.fazenda.gov.br](http://www.receita.fazenda.gov.br) e [www.sefaz.go.gov.br](http://www.sefaz.go.gov.br), respectivamente;
- c) Cópia válida da inscrição no CNPJ da pessoa jurídica proponente;
- d) Cópia válida do RG e CPF do(s) representante(s) legal(ais);
- e) Cópia válida do Contrato Social ou Estatuto, devidamente registrado (Juceg ou cartório) e demais alterações;
- f) Ata de designação do(s) representante(s) legal(ais), no caso de pessoa jurídica;
- g) Certidão Negativa de Débitos Trabalhistas - CNDT, podendo ser impressa a partir do sítio eletrônico [www.tst.jus.br/certidao](http://www.tst.jus.br/certidao) (se for o caso).
- h) Dados bancários válidos (constando nome completo do proponente pessoa jurídica, nome e número do banco, agência, conta corrente/poupança).

### 14.2.2. Pessoa Jurídica - MEI

- a) Comproverantes de regularidade com as Fazendas Federal e Estadual, podendo ser impressos a partir dos sítios eletrônicos [www.receita.fazenda.gov.br](http://www.receita.fazenda.gov.br) e [www.sefaz.go.gov.br](http://www.sefaz.go.gov.br), respectivamente;
- b) Certidão Negativa de Débitos Trabalhistas - CNDT, podendo ser impressa a partir do sítio eletrônico [www.tst.jus.br/certidao](http://www.tst.jus.br/certidao) (se for o caso);
- c) Cópia válida do RG e CPF do(s) representante(s) legal(is);
- d) Cópia válida do registro comercial para empresas individuais (CCMEI);
- e) Dados bancários válidos (constando nome completo do proponente pessoa jurídica, nome e número do banco, agência, conta corrente/poupança).

### 14.2.3. Pessoa Física

- a) Comprovantes de regularidade com as Fazendas Federal e Estadual, podendo ser impressos a partir dos sítios eletrônicos [www.receita.fazenda.gov.br](http://www.receita.fazenda.gov.br) e [www.sefaz.go.gov.br](http://www.sefaz.go.gov.br), respectivamente;
- b) Cópia válida do RG e CPF do proponente;
- c) Certidão Negativa de Débitos Trabalhistas - CNDT, podendo ser impressa a partir do sítio eletrônico [www.tst.jus.br/certidao](http://www.tst.jus.br/certidao) (se for o caso);
- d) Dados bancários válidos (constando nome completo do proponente, nome e número do banco, agência, conta corrente/poupança).

14.3. A documentação deverá ser inserida na plataforma de inscrição Mapa Goiano em arquivo único, em formato PDF. Caso haja alguma alteração na composição da empresa, enviar os documentos atualizados. O proponente que não apresentar a documentação no prazo estipulado no Anexo III (*Cronograma*), ou apresentá-la com alguma irregularidade, será notificado pelo e-mail cadastrado na plataforma Mapa Goiano e terá 7 (sete) dias úteis de diligência para correção ou apresentação. Após este prazo, perderá, automaticamente, o direito ao recurso, sendo convocado suplente, caso haja.

14.3.1. A convocação dos suplentes obedecerá à ordem de classificação determinada pela Comissão de Avaliação - CAPC na listagem do resultado final.

14.4. A validade e regularidade das certidões apresentadas serão verificadas na etapa da entrega da documentação para o pagamento dos aprovados.

14.5. Após a entrega e aprovação da documentação, o proponente será convocado pela SECULT-Goiás, em seu endereço eletrônico (e-mail) cadastrado na plataforma Mapa Goiano, a assinar o *Termo de Compromisso* (Anexo IV).

14.5.1. A recusa em assinar o documento do item 14.5 implica em desistência da premiação, devendo ser convocado suplente, caso haja.

14.6. O pagamento dos aprovados obedecerá a disponibilidade financeira do Estado de Goiás.

14.7. Nos pagamentos dos projetos aprovados de pessoas físicas haverá retenção de Imposto de Renda na Fonte, conforme tabela progressiva.

14.8. Os prêmios pagos às pessoas jurídicas não estão isentos de tributação (Imposto de Renda), embora não sofram retenção na fonte.

## 15. LIBERAÇÃO DO PAGAMENTO DO PRÊMIO

15.1. Os recursos aos premiados serão repassados, em uma única parcela, na conta bancária informada pelo proponente, somente após a entrega e conferência de todos os documentos válidos.

## 16. OBRIGAÇÕES E PENALIDADES

### 16.1. Das Obrigações

16.1.1. Caberá ao proponente do projeto aprovado executar e utilizar os recursos financeiros recebidos pela Lei Aldir Blanc, repassados pelo Estado de Goiás, nas despesas pertinentes à proposta, de acordo com o projeto cultural apresentado e aprovado pela Comissão de Avaliação, nos termos do que dispõe este Edital.

16.1.2. O proponente deverá responsabilizar-se pelas despesas relativas aos direitos autorais, nos termos da Lei Federal nº 9.610/98, bem como das demais taxas incidentes sobre a execução ou apresentação do projeto cultural.

16.1.3. **O projeto deverá ser realizado integralmente em até 180 (cento e oitenta) dias**, contados a partir da data de depósito dos recursos na conta do contemplado.

16.1.4. Os contemplados deverão incluir em todos os produtos culturais, ou na divulgação por mídias sociais, as logomarcas da SECULT-Goiás e do Governo do Estado de Goiás, da Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal, do Ministério do Turismo e do Governo Federal. Tal medida visa a atender aos critérios de veiculação das logomarcas estabelecidas, cujos arquivos estarão disponíveis nas páginas eletrônicas da SECULT-Goiás e do Mapa Goiano.

16.1.5. Deverão incluir também abaixo das logomarcas a frase: **"Este projeto foi contemplado pelo Edital de Seleção de Projetos da Cultura Popular - Concurso nº 10/2021 -SECULT -SECULT-Goiás - Secretaria de Cultura - Governo Federal."**

### 16.2. Das penalidades e Inadimplência

16.2.1. Na execução do projeto, o não cumprimento das exigências e das obrigações previstas, implicará ao proponente as seguintes obrigações:

a) devolver o montante integral, acrescido de juros e correção monetária, dos recursos recebidos na forma do Edital, nos casos de:

I - não realização do projeto;

II - não entrega do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*;

III - não aprovação do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*, pelo Secretário de Cultura, após a avaliação da prestação de contas pela Comissão de Auditoria das Prestações de Contas para a Lei Aldir Blanc.

b) Devolver o montante proporcional dos recursos recebidos nos casos em que:

I - alterar, sem autorização do Setor de Acompanhamento de Projetos dos Editais da

Lei Aldir Blanc, qualquer item ou ação do projeto, tais como convidados, equipe técnica, espetáculos, oficinas, shows, exposições, ações de democratização, acessibilidade e direitos humanos, cidades, espaços culturais, dentre outras atividades ou propostas aprovadas. Nesse caso, o proponente devolverá o recurso relativo aos itens alterados sem autorização prévia.

II - haja qualquer item inserido no projeto e não realizado ou comprovado, tais como materiais de divulgação/logomarca. O recurso deverá ser devolvido no prazo máximo de 30 (trinta) dias, contados a partir do recebimento da notificação administrativa, com juros e correções monetárias computados desde a liberação dos recursos pela SECULT-Goiás, até a data da efetiva devolução, pelo proponente.

16.2.2. O não cumprimento das exigências previstas, passados os prazos legais para prestar esclarecimentos, implicará na inadimplência do proponente aprovado para firmar novos compromissos com a SECULT-Goiás e com o Governo do Estado de Goiás, pelo período a seguir especificado, além de ficar o proponente obrigado a devolver a importância auferida, de acordo com o valor aprovado e recebido, acrescida de juros e correções legais, sujeito, ainda, às penas e sanções legais cabíveis, sendo assegurado o contraditório e a ampla defesa:

- a) por 5 (cinco) anos, caso incida na letras “a” do item 16.2.1;
- b) por 2 (dois) anos, para a letra “b” e os itens 16.2.1 e 16.2.2. .

### 16.3. Da execução do projeto

16.3.1. O proponente só poderá executar qualquer fase do projeto após o recebimento do recurso.

16.3.2. Durante a fase de execução do projeto, o proponente trabalhará com as seguintes propostas de solicitação, todas enviadas via e-mail:

I - *Alteração do Projeto*: para qualquer alteração do projeto;

II - *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*: para preenchimento após a finalização da execução do projeto.

16.3.3. Durante a fase de execução do projeto, qualquer alteração na proposta original somente será autorizada pela Coordenação da Lei Aldir Blanc/SECULT-Goiás, em casos devidamente justificados, por meio do e-mail [acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br](mailto:acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br). Tais alterações serão permitidas, desde que não prejudiquem o objeto do projeto e não colidam com os critérios de pontuação aplicados e com a avaliação da CAPC.

16.3.3.1. A Coordenação da Lei Aldir Blanc/SECULT-Goiás terá o prazo de até 10 (dez) dias para avaliar as alterações e emitir parecer formalizado.

16.4. O proponente deverá também:

16.4.1. Informar as datas de execução do projeto (quando confirmadas), locais e horários (por meio do e-mail [acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br](mailto:acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br)).

16.4.2. Em hipótese alguma será admitida alteração do proponente e do objeto do projeto.

16.5. O proponente fica ciente de que a SECULT-Goiás, poderá utilizar a execução do projeto para fins de divulgação de suas ações para a cultura goiana. Fica o proponente ciente, ainda, de que deverá ceder o direito e a propriedade do uso da imagem do projeto selecionado para fins de prestação de contas, divulgação institucional, reprodução e compartilhamento.

## 17. RELATÓRIO DE EXECUÇÃO DA PROPOSTA - PRESTAÇÃO DE CONTAS

17.1. O *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*, visa a comprovar a utilização dos recursos recebidos pelo proponente.

17.1.1. A entrega do relatório de execução da proposta - Prestação de Contas será por meio da plataforma de inscrição Mapa Goiano.

17.1.2. A entrega deverá ocorrer no prazo de, até, **30 (trinta) dias corridos** após o encerramento da execução ou prazo do projeto, de acordo com o cronograma enviado pelo proponente e aprovado pela coordenação da Lei Aldir Blanc/SECULT- Goiás. A entrega do *Relatório de Execução - Prestação de Contas* poderá ser prorrogada **uma única vez**. Essa prorrogação será de **30 (trinta) dias** e concedida mediante solicitação justificada do proponente, por meio do e-mail [acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br](mailto:acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br).

17.2. O proponente aprovado deverá apresentar, de forma detalhada, a realização do objeto do projeto e a utilização dos recursos recebidos e despendidos em todas as fases de execução conforme previstas no projeto aprovado. A apresentação das etapas deverá vir acompanhada dos respectivos comprovantes (fiscais, fotos, vídeos, matérias de jornal, material gráfico, dentre outros).

17.3. Não será permitido anexar novos documentos ou informes depois da entrega do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*, salvo por solicitação da Comissão Permanente de Avaliação de Prestação de Contas (CPAPC)/SECULT-Goiás.

17.4. No *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas* deverão ser inseridos:

I - Detalhamento dos resultados alcançados pelo projeto;

II - Todos os pedidos de alteração e todas as autorizações por parte da coordenação da Lei Aldir Blanc/SECULT-Goiás.

III - 01 (uma) unidade do produto cultural resultante do projeto, quando for o caso.

IV - comprovantes da realização do evento cultural, podendo ser, entre outros, folders, convites e flyers eletrônicos, matérias em jornais, revistas e televisão. mídias sociais, vídeos ou fotos com legendas. Deverá constar em todos os materiais de divulgação dos projetos aprovados, o seguinte texto: "**Este projeto foi contemplado pelo Edital de Seleção de Projetos da Cultura Popular - Concurso nº 10/2021 -SECULT-Goiás - Secretaria de Cultura - Governo Federal.**"

V - telas printadas de todas as ações na internet, bem como a mensuração de público que as plataformas culturais possibilitam.

VI - extrato bancário, informando o dia do depósito do recurso da Lei Aldir Blanc repassado pela SECULT-Goiás.

VII -fotos ou vídeos, se for o caso;

VIII - Recibo simples de contratações ou pagamento de serviços.

17.5. Caso o proponente não entregue o *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas* no prazo estipulado no item 17.1.2, será notificado para que apresente o relatório requerido, no prazo de 30 (trinta) dias, a contar da data de recebimento da notificação.

17.6. Na hipótese de o proponente entrar na listagem de inadimplentes pela não entrega do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas* e, passado o prazo previsto na notificação, ficará inadimplente até a análise final da prestação de contas.

17.7. Na falta de algum documento que comprove ações ou atividades do projeto aprovado, o proponente será notificado a apresentá-lo.

17.8. No caso de análise do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*, e sua não aprovação pela Comissão Permanente de Avaliação de Prestação de Contas (CPAPC)/SECULT-GOIÁS, motivada pela execução incorreta, parcial, ou inexecução do projeto, será concedido o prazo de 15 dias para recurso dessa decisão. O projeto e o parecer serão encaminhados para o Secretário de Estado de Cultura que decidirá pela sua aprovação ou não. Caso a decisão seja pela não aprovação, o proponente será considerado inadimplente.

17.9. Quando se tratar de instituição/empresa, o dirigente será responsável pelo *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas* e pelo envio da documentação para a devida prestação de contas e, caso não o faça, ficará inadimplente com a Lei Aldir Blanc.

17.10. A ocorrência de caso fortuito ou força maior impeditiva da execução do projeto afasta a reprovação da prestação de contas, desde que devidamente comprovada.

## 18. DISPOSIÇÕES FINAIS

18.1. Em qualquer fase (habilitação, avaliação, resultado final, homologação, entrega de documentação ou pagamento), será desclassificada pela SECULT-Goiás, a proposta em que o projeto não cumpriu as determinações previstas neste Edital ou nas legislações aplicáveis.

18.2. A SECULT-Goiás não se responsabiliza pelas licenças e autorizações (Ex.: ECAD, SBAT, pagamento de direitos conexos, de imagem, autorais de texto e/ou música etc.) necessárias para a realização das atividades previstas nos projetos contemplados, que serão de total responsabilidade dos seus proponentes.

18.3. Sempre que indicado pela normatização pertinente, os proponentes deverão utilizar os mecanismos da classificação indicativa etária.

18.4. Todas as informações prestadas pelo proponente no projeto, nas fases de execução ou relatório de prestação de contas, estarão sujeitas à comprovação a qualquer momento a critério da SECULT-Goiás.

18.5. O prazo para a conclusão do projeto, bem como para apresentação do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas*, poderá ser prorrogado, em circunstância excepcional, desde que devidamente justificado por ofício. A prorrogação será limitada a 30 (trinta) dias, mediante autorização, por escrito, enviada por meio do e-mail [acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br](mailto:acompanhaleialdirblanc.secult@goias.gov.br).

18.6. O proponente selecionado deverá manter seus dados atualizados até a aprovação do *Relatório de Execução da Proposta - Prestação de Contas* e seu arquivamento através de número de processo gerado pela SECULT/Goiás, que será publicado no Diário Oficial do Estado de Goiás.

18.7. Os casos omissos relativos a este Edital e Anexos, serão decididos pelo Titular da Secretaria de Estado de Cultura, observada a legislação pertinente.

César Augusto Sotkeviciene Moura  
Secretário de Estado de Cultura

## ANEXO I - CATEGORIAS DE PREMIAÇÃO, VALORES DE CADA PRÊMIO E

## DOCUMENTOS

## 1. DESCRITIVO DAS CATEGORIAS

## 1.1. CATEGORIA 1: APOIO A FESTAS, FESTEJOS E MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR

Serão selecionadas, nesta categoria, propostas de produções inéditas de apresentações de festas, festejos e manifestações da Cultura Popular, para exibição on-line com, no mínimo, 30 (trinta) minutos de duração.

Para efeito deste Edital, são exemplos de FESTAS, FESTEJOS E MANIFESTAÇÕES da Cultura Popular: Festas Juninas, Carnaval Cavalhadas, Contradança, Congada, Procissão do Fogaréu, Folia de Reis, Festas Tradicionais em Louvor aos Santos Católicos reconhecidas pelo IPHAN, Capoeira, Catira, Caçada da Rainha, Cantos e Danças das manifestações das culturas negras etc.

O proponente **deverá** destinar, no mínimo, 40% do valor total para o pagamento dos artistas, trabalhadoras ou trabalhadores que atuarão nas ações de contrapartida deste prêmio, já descritas no item “a”.

O proponente **poderá** destinar, no máximo, 30% do valor total para o pagamento de despesas com a aquisição ou locação de equipamentos para a publicidade e transmissão das atividades on-line, tais como: equipamentos de áudio e vídeo; equipamento de luz; computador; pacotes de internet, dentre outros.

O proponente **poderá** destinar, no máximo, 30% do valor total para pagamentos de custos relativos à apresentação, como reforma em figurinos, adereços, cenografia, dentre outros.

Para essa premiação não serão aceitos vídeos produzidos anteriormente ao recebimento do prêmio; no entanto, figurinos, cenografia, instrumentos musicais e adereços a serem utilizados não precisam ser inéditos. Caso o grupo ou coletivo já os possua, poderá utilizar o que tem de anos anteriores. Deixar isso explícito na descrição do projeto.

Os projetos poderão oferecer ações ou materiais educativos, de forma on-line, com o objetivo de formação de público, permitindo melhor compreensão de aspectos estéticos e artísticos ligados à área.

Para a CATEGORIA 1 serão destinados R\$ 1.750.000,00 em premiação, para um total de 35 ( trinta e cinco) projetos aprovados.

Para a premiação da CATEGORIA 1 será considerado o enquadramento abaixo:

Quantidade de projetos aprovados	Módulo 1	Valor de cada prêmio	Valor total de prêmios
3 5	Apoio a festas, festejos e manifestações da Cultura Popular	R\$ 50.000,00	R\$ 1.750.000,00

## 1.2. CATEGORIA 2: APOIO A GRUPOS E COLETIVOS DA CULTURA POPULAR

a) Serão selecionadas, nesta categoria, propostas de grupos e coletivos da Cultura Popular do Estado de Goiás, que comprovem atividades contínuas por, no mínimo, 5 (cinco) anos consecutivos.

b) Para pleitear o prêmio desta categoria, o coletivo ou grupo deverá apresentar um plano de ação para disponibilização, on-line e gratuita, de:

b.1) dois vídeos de apresentações de festas, festejos ou manifestações da Cultura Popular, com, no mínimo, 20 (vinte) minutos de duração. Os vídeos não precisam ser inéditos.

*Atenção: caso o vídeo que o proponente vá apresentar já tenha sido disponibilizado pela Lei Aldir Blanc, o proponente deverá publicá-lo, caso aprovado neste edital, em plataforma diferente da disponibilizada da vez anterior.*

b.2) duas ações formativas **on-line**, com duração mínima de 4 horas cada, sendo, ao menos uma, exclusivamente para crianças ou adolescentes, onde o grupo poderá falar sobre a manifestação cultural que representa, apresentar sua história, saberes e fazeres, ensinar algum aspecto, realizar rodas de conversa para difundir mais conhecimento acerca daquela cultura, entre outras ações;

b.3) promover uma live, com a participação do grupo ou coletivo, falando sobre as atividades nesse período de pandemia e como pensam em retomar as atividades, após esse período.

c) O grupo ou coletivo deverá comprovar que mantém seu quadro de servidores ativos, seja por CLT, contrato de trabalho ativo, contratação temporária ou outro mecanismo trabalhista previsto em Lei - quando for o caso. Ao enviar o projeto, o proponente deverá enviar a documentação que comprove seu quadro efetivo e as funções realizadas.

d) No caso do grupo ou coletivo que conte com trabalho voluntário, por sua natureza, encaminhar, junto ao projeto, as declarações de serviço voluntário com as descrições das atribuições de cada agente.

e) O proponente **deverá** destinar, no mínimo, 40% do valor total para o pagamento dos artistas, trabalhadoras e trabalhadores que atuarão nas ações de contrapartida deste prêmio, já descritas na letra “b”.

f) O proponente **poderá** destinar, no máximo, 30% do valor total para o pagamento de despesas com a aquisição ou locação de equipamentos para a publicidade e a transmissão das atividades on-line, tais como: equipamentos de áudio e vídeo; equipamento de luz; computador; pacotes de internet, dentre outros.

g) O proponente **poderá** destinar, no máximo, 30% do valor total para pagamentos da manutenção básica do espaço, como água, luz, telefone, dentre outros custos.

h) Para a CATEGORIA 2 serão destinados R\$ 900.000,00 em premiação, para um total de 18 (dezoito) projetos aprovados.

i) Para a premiação da CATEGORIA 2 será considerado o enquadramento abaixo:

Quantidade de projetos aprovados	Módulo 1	Valor de cada prêmio	Valor total de prêmios
18	Apoio a grupos e coletivos da Cultura Popular	R\$ 50.000,00	R\$ 900 .000,00

## 2. QUADRO DE DOCUMENTAÇÃO REFERENTE A CADA CATEGORIA

Categoria	Descrição
<b>CATEGORIA 1: APOIO A FESTAS, FESTEJOS E MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR</b>	<p><b>Informar no formulário de inscrição on-line</b></p> <p>1. Texto sobre a proposta inscrita:</p> <p>a) descrição detalhada: de que manifestação se trata, quanto tempo tem o grupo ou coletivo, como pretende organizar a gravação do trabalho proposto, qual a proposta do trabalho, para qual público é direcionado e mais informações que considere importantes.</p> <p>b) currículo com as principais informações relativas aos artistas, trabalhadoras ou trabalhadores que farão parte do vídeo;</p> <p>c) comprovações de currículos dos três principais artistas, trabalhadoras ou trabalhadores responsáveis pelo grupo ou coletivo - pelo menos três comprovações, sendo uma do início da carreira, uma do 'meio' e uma mais recente - podendo ser fotos, matérias de jornais ou outros impressos, prints de redes sociais, links de vídeos etc.</p> <p>d) informar em qual plataforma on-line gratuita irá disponibilizar o vídeo.</p> <p><b>Anexar como documento:</b></p> <p>Roteiro detalhado, com informações de como realizará a gravação, quanto tempo precisará, após o recebimento do prêmio, para realizar o vídeo, como pretende transmitir e o máximo de informações que expliquem como será a execução do trabalho.</p>
<b>CATEGORIA 2: APOIO A GRUPOS E COLETIVOS DA CULTURA POPULAR</b>	<p><b>Informar no formulário de inscrição on-line:</b></p> <p>a) histórico e atividades desenvolvidas pelo grupo ou coletivo e suas principais realizações;</p> <p>b) quais são os dois trabalhos ou eventos que disponibilizará em vídeo, quando foram gravados, qual a proposta de cada um, para qual público é direcionado e outras informações que considere importante;</p> <p>c) Quais são as ações formativas que pretende ministrar dentro do projeto? Por qual plataforma? Para quais públicos? Quem ministrará? Mais informações que considere importantes para elucidar sobre a proposta;</p> <p>d) em qual plataforma on-line gratuita irá disponibilizar o vídeo.</p> <p><b>Anexar como documentos:</b></p> <p>a) documentação de constituição do grupo ou coletivo, com data que comprove mais de 5 (cinco) anos de fundação;</p> <p>b) portfólio que comprove, no mínimo, 5 (cinco) anos de atividades do grupo ou coletivo – matérias de jornais, prints de redes sociais, flyers, cartazes, demais impressos ou outros materiais que considere importantes</p> <p>c) links de sites, páginas em redes sociais, vídeos postados em plataformas com trabalhos ou divulgações de trabalhos;</p> <p>d) documentação que comprove o vínculo empregatício das equipes de trabalho (seja por CLT, contrato de trabalho ativo, contratação temporária ou outro mecanismo trabalhista previsto em Lei) - quando for o caso;</p> <p>e) documentação que comprove as declarações de serviço voluntário, com as descrições das atribuições de cada agente - quando for o caso.</p>

## **APÊNDICE I - Roteiro semi-estruturado**

Pesquisador-Entrevistador:

1. Apresentar a pesquisa ao entrevistado;
2. Entregar o TCLE para autorização do participante e dirimir dúvidas acerca do instrumento;
3. Realizar a entrevista.

### **Questões norteadoras da entrevista**

- 1- Qual a importância das Leis de Incentivo para a produção das performances da cultura popular ?
- 2- Como era o processo de criação/realização dos produtos culturais e sua relação com o público e com o espaço antes da pandemia?
- 3- Como se deu o processo de migração/adaptação das performances e produtos e a relação com o público e com o espaço a partir da Lei Aldir Blanc durante a pandemia?
- 4- O que seu projeto cultural perdeu e o que ganhou com a transposição para o digital ?
- 5- Quais técnicas, conhecimentos ou procedimentos desenvolvidos durante a transposição para o digital, ou da experiência de produção para as telas continuará a ser aplicado?

## APÊNDICE II - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada **Tudo Virou Tela - As Transformações das Performances Culturais Durante a Pandemia. Um Estudo Sobre A Lei Aldir Blanc**, que tem como objetivo: analisar as impressões e processos de criação dos realizadores aprovados na Lei Aldir Blanc para adaptarem suas performances culturais para o contexto digital. Este é um estudo baseado na abordagem qualitativa e analítica do impacto da Lei Aldir Blanc no fazer cultural e na consequente adaptação deste aos meios digitais no estado de Goiás, com recorte do edital de Cultura Popular da SECULT-GO. Sua participação é voluntária, isto é, a qualquer momento você pode recusar-se a responder qualquer pergunta ou desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a instituição que forneceu os seus dados, como também na que trabalha. Mas se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser esclarecidas pelo pesquisador responsável, via e-mail ([derykvs@gmail.com](mailto:derykvs@gmail.com)) ou pelo telefone (62984311949).

Sua participação nesta pesquisa poderá ocorrer através da entrevista a ser agendada em comum acordo entre Você/Sr./Sra e o pesquisador responsável. Suas respostas serão tratadas de forma anônima e confidencial, isto é, em nenhum momento será divulgado o seu nome em qualquer fase do estudo. Quando for necessário exemplificar determinada situação, sua privacidade será assegurada uma vez que seu nome será substituído de forma aleatória. Os dados coletados serão utilizados apenas nesta pesquisa e os resultados divulgados em eventos e/ou revistas científicas.

Quanto aos riscos que você corre ao participar desta pesquisa, informamos que você poderá ter desconfortos de caráter emocional e riscos de interferência na rotina devido ao tempo de resposta a pesquisa, embaraço de interagir com estranhos, medo de repercussões eventuais e de invasão de privacidade. A sua participação na pesquisa não se reverterá em benefícios financeiros, por não gerar custos, ressarcimentos são desnecessários. A sua participação contribuirá para a ampliação do conhecimento sobre o processo de produção cultural durante a pandemia e da importância dos mecanismos de fomento à cultura.

Desde já, agradeço!

Pesquisador Responsável: Deryk Vieira Santana

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_.

Eu, \_\_\_\_\_, declaro estar ciente do inteiro teor deste TERMO DE CONSENTIMENTO e estou de acordo em participar do estudo proposto, sabendo que dele poderei desistir a qualquer momento, sem sofrer qualquer punição ou constrangimento.

Sujeito da Pesquisa:

RG/CPF:

\_\_\_\_\_  
Assinatura

**APÊNDICE III - Transcrição Entrevista responsável pela Festa dos Carreiros de Orizona**

\*Grifos em cores realizados pelo pesquisador

D: Certo, vamos lá. Vamos começar então com a primeira pergunta.

M: Eu já te explico que eu sou de poucas palavras, viu?

D: Tranquilo. Eu já, por outro lado, se deixar eu falo demais, então você importa? Não? Deixa perguntar: o senhor já tinha feito alguma outra lei de incentivo? Essa da Aldir Blanc foi a primeira? Como é que é? Há quanto tempo? Explique um pouco. Primeiro, vamos contextualizar como é que é o processo da Festa dos Carreiros, como é que é tudo. Desde quando o senhor faz, conta um pouco dessa história para a gente.

M: A festa do Carreiro surgiu de, vamos dizer assim, de um costume que a gente tinha de reunir os carreiros e fazer tipo mutirão. Reunir para carrear um para carrear outro, tipo assim, e nós fomos convidados para ir no povoado próximo ao Taquaral para levar para passear lá de carro de boi, levar até o senhor que lá produzia cachaça e levava uma cana para ele. Fazíamos tipo um, vamos dizer assim, um passeio, um mutirão desses mesmo, e levava essa cana lá e ele fazia essa pinga na hora. Fizemos isso por uns 3 anos e foi crescendo, e aí já virou festa e meio que foi uma coisa natural que foi crescendo e virou a festa que é hoje. Acho que foi então criada dessa forma, talvez assim com o crescimento da reunião dos carreiros criou-se a festa e com a festa criou-se a associação. Mais ou menos desse jeito.

D: E começou em que ano mais ou menos a associação?

M: Eu acho que ela é de 2008, não sei, 2008 ou 2009. Agora, essas reuniões de carreiro que ficaram maiores e viraram festa, foi de 2000. 2000, já teve também em 2000? 2000 até agora, isso, 21 festas parece, com 24 anos mais ou menos.

D: É chã, hein?

M: É muito tempo, né? Já mudou até a feição, né? Com 20 anos.

D: E aí, como é que é? Todo ano vocês vão para Taquaral? É sempre no mesmo lugar? Como é que é a festa em si?

M: Depois que se criou a Festa do Carreiro de Orizona, sempre fazemos quase o mesmo percurso daqui até o primeiro pouso. Se reúne às vezes a gente sai de uma fazenda levando material lenhoso, outro sai de outra fazenda levando cana, mas é na nossa região aqui que é distante uns 20 km de

Taquaral, que se reúne e vai para Taquaral. Nesse tempo que falei, 20 anos, 24 anos, é mais ou menos dessa forma. Antes a gente já fazia igual eu te contei no início, que nós fomos convidados para ir no Taquaral pela família do senhor Zé Coalhada. Nós fazíamos para outros lados, inclusive fizemos, não sei se 4 anos em seguida, antes de levar para um outro produtor de cachaça que era vizinho paralelo ao Taquaral, na Mata de Taquaral que chama a região. E era no dia do produtor, uma pinga bem famosa, e a gente levava lá para fazer essa pinga. Depois de 2000 para cá, nos recordamos de Taquaral.

D: E que época do ano que acontece?

M: Que época do ano normalmente? Porque se fala em carrear, tem o período de março até começar a chova de novo. Porque o carro de boi é de madeira, a esteira é de taboca e coisa, então faziam colheita nesse tempo. Só se para carrear mesmo é nesse tempo porque quando chove, o carro entra no chão, porque ele corta o chão, o chão amolece, e não aguentam as cordas, a tralha não aguenta a chuva. Então a festa já foi feita em maio, em agosto, no início de setembro, Deus fez o período que não chove, mais ou menos essa época. Nós temos festa de maio a setembro.

D: E como é que é a festa em si? Vocês vão fazendo os pousos e, quando chegam lá, a festa é com folia? Tem carro de som? Como é que é?

M: Nós reunimos aqui, quinta, sexta e sábado. Na quinta a gente reúne aqui, vamos com os carros, reunimos todos os carros num só local, um local estratégico. Tem se dado na fazenda Pouso São João Ribeiro nas 10 últimas, eu acho. Aí reúne lá, tem o pouso, faz festa, é um pouso de carreiro que as pessoas visitam, fazem comida, assam carne, esse tipo de coisa. Sempre contamos com música. Você perguntou de carro de som, como é que é? Música ao vivo, alguém que canta, os próprios carreiros ou alguém que é convidado. Aí, no outro dia, nós parte cedo, tem um almoço no caminho, comem, e depois saem. Tem um almoço no caminho quando é sexta para sábado. A gente tem um pouso também entre o primeiro e o último, que é o dia da festa em si, né? Aí tem pouso do mesmo jeito, tem comida de tarde, tem show às vezes, quando dá para ter. É bem próximo de Orizona, que passa próximo à cidade, que costuma ser esse pouso da sexta. No outro dia, no sábado, a gente chega lá, faz apresentação dos carreiros, monta um esquema, marca horário direitinho, as pessoas vão ver. E aí, até hoje, nós demos conta de fazer a festa e dar comida para todo mundo que está lá. Tem janta e show na parte da noite. Como eu falei, no domingo, o pessoal daqui amanhece lá, fica lá, outros vêm em casa e voltam para trazer os bois com o carro vazio de volta. Vem uma marca só, dá conta de vir um destino, anda bem, sai cedinho e volta tarde, cansado e realizado. Fica pronto.

D: Então, é muito baseado na cana, né? Você sempre vai com cana ou, às vezes, com outra coisa para fazer a cachaça?

M: O material lenhoso, a lenha para queimar, para destilar a pinga, para esquentar o lambique.

D: Para esquentar a festa, né?

M: É isso, como diz o rapaz que faz a pinga, "para expandir a alegria", né? E a pinga traz alegria.

D: E vocês juntam quantos carreiros, mais ou menos?

M: Nós temos feito de 15 a 30 carreiros, depende da edição. Já tivemos visita de carreiro de fora, que pediu para vir. Às vezes, a gente tem a intenção de convidar. A gente não tem dinheiro disponível, nunca pediu, nunca ganhou para isso, para ajudar eles a virem. Mas o pessoal de Vianópolis já veio umas três vezes. O pessoal lá de Hidrolândia veio uma vez com um carro. Então, às vezes, tem alguns carreiros de fora. E aqui somos de 20 a 25, porque tem época que não tem carro, outra hora não tem boi, assim. Não tem Carreiro na região.

D: E a festa têm, mais ou menos, quantas pessoas?

M: Quem entende dessas coisas, pelo tanto de pratos que consome no sábado, dia do show, eu faço mais ou menos a conta de quantas pessoas. E nos outros pousos, então, umas 3.000 pessoas participam.

D: Grande demais.

M: Aí, contando assim, tivemos 3.000 visitas durante os três dias, sabe? Porque, às vezes, uma vai todos os dias, mas outra só vai no primeiro ou no último, né? Mais ou menos assim. Então, uma festa em si, de 1.500 pessoas, mais ou menos, ou mais, e nos outros pousos, é muita gente.

D: E como vocês fazem o registro disso? Vocês sempre levam alguém para tirar foto? Vocês fazem cartaz para divulgar? Como é que é?

M: Sempre nós temos material. Tem um rapaz chamado Júnior, lá do Taquaral, que tem muito material em fita cassete gravada, em maio, foto. Temos também muita coisa, e ele principalmente. E quando a gente ia fazer fita, mandava fazer cópias para todos os carreiros. Todos os carreiros têm mais ou menos um histórico dessas festas. Ele vai, depois quer ver o que ele não viu, né? Porque quando vai carrear, é como se diz, é igual na quadrilha, o caminho da roça na sequência, um atrás do outro. Você não vê o que se passa com o pessoal de trás e nem nem na frente, porque é extensa a fila, de 8 a 10 bois por carro, e 30 reunidos, você imagina a extensão que é. Eu calculo assim, uns 15 metros cada

carro, depois uma distância para ter outro. Para calcular mais ou menos a distância. Então, as pessoas gostam de ver. Ele retrata muita coisa, até algum incidente que aconteceu, normalmente se acha nas imagens dele.

D: Então vocês já tem esse costume de filmar tudo e tal?

M: Esse tem de tempo, desde tempos atrás. Ele mesmo fazia as imagens, depois editava e arrumava, montava com a minha ajuda. Ficávamos trocando ideia para dar sequência, do primeiro dia, segundo dia, e por aí vai. Eu não entendo disso, mas aí pelas imagens.

D: Vocês tinham redes sociais antes da pandemia? Vocês postam esse vídeo em algum lugar ou só entregam para os carreiros mesmo? Como é que é?

M: Não, isso é só para os carreiros, mas tem carreiro que posta alguma coisa no YouTube. Se você procurar "festa do carreiro de Orizona", você vai achar alguma coisa,

D: Perfil da festa mesmo não.

M: Não temos perfil, nada dessa forma. Só tem pessoas aleatórias que têm imagem e postam alguma coisa. Nunca teve canal, nunca teve nada.

D: E como foi durante a pandemia? Como foi o projeto do Lei Aldir Blanc, do filme? Como foi isso?

M: Bom, quando eu conheci a Manuela, eu já tinha uma pessoa que me assessorava do jeito que ela assessorava, com a questão de fazer projeto. Aí ela veio oferecer o serviço, nós nos conhecemos, e eu falei: "Posso tentar assim, trabalhar com vocês, tento, peço em qualquer órgão que tiver." E aí começou. Deu certo, fomos premiados com o Lei Aldir Blanc, naquele tempo pandemia, para fazer uma coisa virtual, que seria conversas sobre carrear, a história da associação dos carreiros, essas coisas. E fizemos.

D: Como foi o processo? Ela chegou com a ideia ou vocês pensaram juntos? Como foi? Foi passando o tempo sem carrear, sem reunir, vamos dizer assim.

M: É que foi passando né? Dois anos no caso, sem carrear. Sem reunir. Às vezes carreava, mas sozinho. E aí, como toda coisa virou dessa forma, virtual, ela falou que tinha essa possibilidade de fazer, e eu achei uma boa ideia. Fizemos, e deu certo. Na estreia, tivemos mais de 1000 pessoas visualizando, eu achei bom demais, porque no canal dela não tinha esse número, já tinha postado muita coisa. Achei interessante, nós não tínhamos 1500 pessoas vendo ao vivo, mas virtualmente tinha 1000, achei que foi um sucesso. Gostei, achei bom trabalhar, rever as pessoas, falar. Eu participei entrevistando as pessoas, tentando ajudar na hora. Tinha um colega meu que ajudava. Depois disso, não sei o que, e eu entrei, achava que não dava conta, mas do meu jeito fiz, e acho que

saiu até bem. Vamos dizer assim, que eu sabia o que queria mostrar. Mas, a menos, tinha um roteiro, umas ideias seguindo, estava perguntando e eles respondendo, um conteúdo bem bom. Até hoje, estou vendo no YouTube, acho bom. **E teve gente que falou que é melhor do que presencial, achou bom as histórias. Falei, então, bom demais.**

D: Qual você acha que foi a maior dificuldade para fazer isso?

M: Para início, eu não, como membro da associação, acatei a ideia, mas o pessoal, uns 30 sócios, mais 30 famílias, uns 30 sócios deve ser umas 25 famílias, **mas nem todo mundo acolheu. Achou que isso não daria em nada, não queriam isso de jeito nenhum.** Como tinha que fazer a inscrição primeiro, essas pessoas não fizeram a inscrição, não quiseram. **Muitas tentaram, mas não passaram documento, acharam difícil, não deixaram. Poucas pessoas participaram. Talvez se um dia fizermos algo desse tipo, talvez mude a ideia das pessoas, eu não sei.** Mas acho que tem mesmo carreiro que até hoje nem viu esse conteúdo, eu imagino que não. Do jeito que acolheram a ideia, a diretoria reuniu e decidiu que ia fazer. Então, teve gente que não acatou a ideia, como não foi decidido na assembleia, tem todo direito, claro. Mas senti que teve gente que nunca nem perguntou por isso, mas teve muitos que acharam muito bom. Então, fica uma coisa equilibrando a outra.

D: Vocês tinham esse costume de fazer essas conversas sobre como é carrear? Tinham encontro com outros grupos, faziam isso ou foi a primeira vez?

M: **Normalmente as conversas de carreiro, quando estão carreando, surgem muito em grupo, dois em dois, vão reunindo num pouso, aquela coisa. Sempre tem umas rodas falando dos acontecimentos, o que deve ser feito, comentando sobre aquilo.** Acho que quase toda coisa é assim, quando é época de carnaval, vamos falar de carnaval. Quando é época da festa de carreiro, todo mundo envolve e vai falar. Mas assim, para mostrar, não íamos com essas ideias, falava sem planejar. Foi daí que partiu, achei que dava certo. Muita gente gosta de contar, como contou mesmo nos conteúdos. Mas não tínhamos essa ideia, falávamos sem planejar e sem os assuntos. **Achei que poderia dar certo, muita gente gosta de contar. Pode reunir e falar qual o jeito melhor de carrear, mais fácil,** mas as pessoas não se interessam muito. Geralmente a pessoa tem seu jeito que traz, **meu avô carreava, meu pai carreava e eu sou carreiro daquele tipo.** Tem muita coisa que poderia ser facilitada, mas as pessoas não veem, não vem ao caso. **É uma questão de tradição, então já se faz do modo antigo, do jeito que meu avô fazia, meu pai fez, vou fazer, tudo bem.**

D: E vocês gravaram onde?

M: Aqui em casa, no meu sítio. Fizemos dois lugares aqui na fazenda, no sítio. Foi aqui que foi a gravação. Inclusive a noite, que teve a musica.

D: Ah então vocês fizeram um bate papo e a noite teve a musica também, igual na festa?

M: Era durante o dia e a noite, durante a gravação teve o show. O show local, teve gente do nosso meio aqui mesmo.

D: E essa gravação, vocês chegaram a gravar carregando também ou não? Chegaram a como é que é, como que arma?

M: Naquele dia nós tivemos a decoração, se você for ver, não estava. Quando tinha, era conversa a gente estava em cima do carro, o cenário era decorado. E também no palco era carro de boi, também era decorado. E naquele dia teve dois carros de boi andando perto das imagens, se for ver tem carro de boi sempre por perto, com boi e tudo.

D: E a relação com o público? O senhor acha que essas 1000 pessoas... O senhor falou que muito do povo que é da associação talvez nunca nem viu, não tomou conhecimento e tal. Mas o senhor acha que boa parte desse público é o pessoal que vai normalmente na festa? É o pessoal de outro lugar? De onde o senhor acha que vem a boa parte desse pessoal? Ou o senhor não sabe?

M: Assim, eu não sei bem. Eu não sei pesquisar, não entendo bem essa coisa. Se tem rede para fazer essas pesquisas, eu sou totalmente leigo nessa questão de internet. Mas eu **imagino que talvez não seja... talvez seja até de pessoas que nunca vêm na festa.** Uma grande porcentagem não só das pessoas que já eram, vamos dizer assim, público da festa. **Muitos são, mas eu acho que também tem pessoas que talvez nem do município, nem do estado. Pessoas até de fora, pelo conteúdo e o convite, né?**

D: E a gravação, vocês faziam? Era gravada ou era transmissão ao vivo? Como é que vocês interagiam com o público? Vocês viam, vocês respondiam no chat, respondiam falando? Como é que foi esse negócio da interação com o povo?

M: Ah, nós gravamos, vamos dizer assim. Montamos o cenário e fazíamos rodas de conversas com um tema tal. Quem sabia o tema era eu, falava antes para as pessoas e eu fazia as perguntas. Depois editou e teve o lançamento da estreia. Mas foi uma coisa sem corte, vamos dizer assim. O que nós falamos e o que aconteceu, ficou no vídeo. Mas a estreia não foi no dia. Não era ao vivo. Era ao vivo, mas não sei se você entende como é que é.

D: Mas vocês ficaram lá respondendo o povo, comentando junto? Como é que foi? Ah, não. Deixou o pau quebrar lá.

M: No caso, eu ficava meio que coordenando o assunto para direcionar nos assuntos que a gente propôs, né?

D: Não, eu estou falando no dia da estreia, lá no bate-papo.

M: Ah, no dia da estreia. Vocês tinham alguém que estava no projeto para fazer isso? Vocês chegaram a fazer?

D: Não, no dia da estreia, lançamos no YouTube. Acho que cada um viu em casa, não teve assim uma... não nos reunimos para ver o lançamento. Não, na verdade, era mais um encontro, né? Era mais uma festa, né, que fazíamos. Mas não fizemos, não. Como era pandemia, o que foi proposto era reunir o menos possível. Teve que fazer exame de todas as pessoas que participaram, para estar devidamente licenciado e poder reunir, né? Então, seria mais um caso de reunião, que dificultava, né?

D: Bom, vamos lá. A pergunta assim: o que você acha que perdeu e o que ganhou com esse projeto? Perdeu porque não fez, mas o que você acha que foi um ganho? Algo que você acha que foi positivo?

M: Eu acho que toda coisa que você vê, aprende, grava, se prestar atenção, você tira proveito, ou seja, conhecimento, né? Adquire uma cultura. No caso, eu acho que foi de muito valor naquele dia, o que podia fazer, a gente fez. E até hoje eu acho que vai ficar muito tempo. Todo mundo pode rever aquilo, outras pessoas podem ver. Eu achei muito interessante o que escolhemos, as pessoas falaram, e quem veio participou mesmo. Ficaram à vontade, com aquele microfôninho de lapela, e logo esqueciam que estavam diante das câmeras. Conversavam de um jeito normal, foi bom demais.

D: E disso tudo que vocês fizeram, o que você acha que fica para a festa em si? O que vocês vão continuar fazendo? Por exemplo, você falou que vocês já faziam gravações, algo que vocês faziam. Tem algo assim que vocês vão continuar fazendo?

M: Até o momento, não temos nada específico para manter daquela festa. A única coisa é a satisfação de reunir naquele dia, do jeito que podia. Foi muito bom, né? A ideia de reunir reforçou ainda mais que não só carrear é bom, mas falar também. Vamos fazer uma confraternização, vamos reunir. Hoje os carros de boi não vão, mas os carreiros vão. É interessante descobrir que reunir sem os carros de boi é cheio de valor também. É um tempo a mais pra gente conversar, porque não tem que ficar preocupado com o boi, com o carro. E sim com as pessoas, com a amizade, o entrosamento. Reunir os carreiros, quem gosta e simpatizante, quem adere à ideia.

D: Acho que a última pergunta, caminhando para o final. O senhor já tinha acessado a lei de incentivo antes ou essa da Aldir Blanc foi a primeira vez?

M: Não, nós já tivemos outras ajudas. Já fizemos festas todas patrocinadas, com secretarias do governo. Já ganhamos shows, já fizemos muita coisa. Claro que depois da pandemia não conseguimos mais ser contemplados, mas estamos concorrendo e estamos bem, perdendo por pouco. Então, temos esperança de que alguma secretaria ajude e possamos fazer de novo. Sei que é possível, já conseguimos muita coisa de ajuda. Tem um pedido com a nossa associação para a festa, pessoal daqui da cidade, o poder municipal também adere à nossa ideia. Se não fosse assim, não faríamos festa também. Não temos como pagar tudo sozinho, nunca cobramos nada de ninguém, fazemos a festa totalmente de graça, até comida. Até hoje, no dia da gravação, tinha comida para as pessoas. Foi o dia inteiro, da mesma forma que era no carro. Não conseguimos fazer de forma particular.

D: E qual o senhor acha que é a importância dessas leis de incentivo para produzir isso, para ajudar os grupos da cultura popular? Qual a importância dessas leis, desses instrumentos de fomento à cultura?

M: Isso é o nosso apoio, nossa cara, o nosso rosto, vamos dizer assim. É o que nos ajuda a manter a cultura e nos representar, para as pessoas verem, tanto as de perto quanto as de longe. Então, é muito importante, eu acho de suma importância. A secretaria de cultura sempre nos deu muito apoio, um incentivo até. Porque se não tivesse, certamente muita coisa já não existiria. Pelo menos, eu já não saberia que existia, seria mais internamente, bem próximo.

D: Mais alguma coisa que o senhor queira falar?

M: Não, como eu disse no início, eu sou de pouca prosa. Vocês vão me ajudando com perguntas, às vezes sai a resposta que você quer, às vezes nem tudo o que você pergunta eu respondo do jeito que você entendeu. Se quiser refrisar alguma coisa...

D: Não, tudo aqui que tínhamos de pré-roteiro já foi. Agora, se o senhor quiser falar algo mais, algo que não perguntei, mas que acha importante falar, algo que foi bacana, ou ruim, para entendermos um pouco. Ah, acho que isso aqui você não perguntou, mas acho que era importante falar. Isso aqui foi bacana. Isso aqui foi ruim. Sabe, para a gente entender um pouco mais sobre essa experiência de produzir durante a pandemia. O que fica é que tem muito mais a ver com o sentimento de ver que é importante mesmo. Não precisa ter a festa para reunir o povo, mas vocês têm algo em comum, uma comunidade independente disso. Se você achar que há algo importante que não foi perguntado ou tratado, pode falar, porque eu acho importante também.

M: Ah, assim, eu não estou lembrando de nada agora, mas acho que já foi dito um monte de coisa, né? Se em outra ocasião você quiser saber de alguma coisa, fique à vontade para me ligar e perguntar. Responderei na hora com prazer.

D: Tá certo? Então, muitíssimo obrigado. Vou pedir duas coisas para o senhor. O senhor consegue me mandar as fotos de antes da pandemia? Não sei se vocês fizeram fotos da gravação e tal, ou vídeo mesmo. E depois, agora este ano, vocês já fizeram? Não fizeram no ano passado? Antes, vocês fizeram a festa?

M: Não, e quanto ao caso do número de festas, você mencionou que matematicamente você não prestou atenção.

D: Falou que era 2001, foram 2,

M: 2001 ou 2004 anos, né? 23... E a festa está em 2019, me parece, ou 2020. Quer dizer, dois anos depois da pandemia, ainda não fizemos. Hum, porque não fomos contemplados por nenhum projeto e não deu conte de fazer no ano passado. Até internamente, não conseguimos. Agora, se Deus quiser, este ano vamos fazer de um jeito mais fácil, já temos um show e vamos associar a festa que já está programada. Vamos carrear, fazer da mesma forma, até com a participação de outras pessoas, morrendo outra festa, duas festas em uma só. Uma sociedade, uma parceria.

D: Então para vocês fazerem sem o incentivo é muito difícil.

M: Difícil demais. É quase impossível, né?

D: Então, a maioria das festas que fizeram foi com pelo menos algum apoio, um show, um negócio. Sempre teve alguma coisa.

M: Isso é... mas não podemos esquecer das pessoas físicas e jurídicas também da região que nos ajudam muito. Uhum. Dá um boi, dá uma vaca, uma vaca para matar e comer, dar tanto dinheiro. Tem muita ajuda. O pessoal é bem solidário e gosta do movimento.

D: Ah, só uma pergunta. No total, os vídeos foram... foi um vídeo só ou foram vários vídeos? Quanto tempo de vídeo vocês colocaram na internet? O senhor lembra?

M: Mais de um, mas eu não sei bem o conteúdo, não.

D: Mandando o link, eu dou uma somada lá.

M: Se você abrir, consegue saber direitinho o número exato. Eu, para me arriscar, não sei, mas é bem subdividido. Tem muito conteúdo e de etapas.

D: Massa demais. Então, é isso. MUITÍSSIMO obrigado. Qualquer coisa, estou à disposição. Se eu tiver seu número, vou te passar esse termo aqui de que eu li para o senhor também por escrito, só para o senhor ter ele. E quando sair o trabalho, eu mando para o senhor também para o senhor dar uma lida.

M: Certo, uhum. Bom, aí você manda para mim por escrito o que você me pediu. Eu já esqueci, tá vendo?

D: As fotos e o vídeo, as fotos antigas, as fotos da gravação, e o vídeo. Como é que faz, o link para assistir os vídeos de vocês. Tá certinho, mas não esquenta.

M: Qualquer coisa, se eu não mandar, pode me lembrar. Porque, talvez, por causa da idade, não estou lembrando de tudo, né? Vai acumulando. Mas tá bom, beleza. Eu que agradeço, você não pense que eu acho custoso isso. Não, não acho nada difícil. Expressar e coisas, mas eu luto contra isso a vida toda. Acho bom participar de uma entrevista assim, que seja útil com uma pessoa igual a você.

## APÊNDICE VI - Transcrição Entrevista responsável pela Roda Jongo Iracema

\*Grifos em cores realizados pelo pesquisador

D: Agora vamos para a parte boa e falar um pouco do projeto de vocês. Como é que é o Jongo da Irmandade? Como é que funciona? Perdão, Jongo Iracema. Como é que funciona o Jongo Iracema? Como é que se dá esse processo de organização de vocês? Primeiro, para a gente contextualizar um pouco.

M: Então, Deryk, o grupo tem 11 anos em Anápolis. Ele foi idealizado e está até hoje com o **mestre**, que é o nosso mestre idealizador e a pessoa, né? É o nosso, a gente fala, nosso mestre, nosso pai, é a pessoa que vou tentar voltar para você entender, o mestre. Ele é uma pessoa que estuda cultura popular sozinho. Então, ele assistindo um documentário, ele é mestre de capoeira, né, e ele assistindo um documentário há 12 anos atrás, ele viu falando sobre o Jongo da Serrinha, que é o Jongo do Rio de Janeiro, e ficou muito interessado e foi atrás das pessoas, de entrar em contato, e não teve muito acesso porque, há 12 anos atrás, a internet, as pessoas não tinham tanto acesso como nós temos hoje, principalmente depois da pandemia. Então, ele não teve acesso, só que o que ele fez, ele começou a estudar por conta própria e começou a ver vídeos, e começou um ano de estudo. Ficou um ano de estudo. Após esse um ano, ele começou a buscar locais para poder dar aula porque ele tem, assim, ele tem uma diversidade. Ele trabalha muito cultura popular, então, por exemplo, ele é percussionista, ele faz vários estilos de cultura popular. Uma ótima pessoa para você tá conversando também. E aí ele começou a dar aula numa escola e só que assim, ele ficou um bom tempo e não fluiu as pessoas. Em Anápolis, nós temos um grande problema, como você conhece Anápolis, né, que a gente já esteve um evento juntos. Anápolis,

D: Era de capoeira que ele dava aula?

M: Ele dava aula de capoeira também, só que além de outras, né, só que ele foi dar aula de jongo, ele começou a dar aula de jongo. E aí ele ficou lá um tempo numa escola em Anápolis, numa escola, e aí não teve aluno, não fluía, porque Anápolis tem esse probleminha que a gente fala que é uma cidade preconceituosa, é uma cidade religiosa. Então assim, nós somos muito confundidos com religião. Então assim, depois eu volto nisso. Mas aí ele saiu de lá e foi buscar um outro local mais cultural e ele começou e foi atrás da Associação Cultural e Artística de Anápolis, que é a CAA. E aí, ele dando aula na CAA, ele ficou um ano dando aula lá, com bastante alunos, que eram alunos, crianças e adolescentes. Nessa época, quando ele fez uma apresentação, no outro dia não voltou ninguém pra aula, os pais não deixaram eles voltarem porque achavam que era religião, que era da, de matriz africana ou candomblé ou, agora me, me fugiu a palavra. E aí ele não voltou e ele começou mesmo assim, fazendo o trabalho, ficando lá e, e buscando. E aí eu conheci ele um ano depois disso, que foi

bem na época que os alunos tinham saído, aí voltou, aí ele começou a buscar pessoas, e aí ele, eu já trabalhava com cultura, eu fazia, eu sou professora de dança do ventre, e ele veio até meu espaço para ver alguns materiais e, alguns instrumentos e me convidou para ir conhecer, e eu fui conhecer. No dia que eu fui conhecer assim, eu me apaixonei pelo jongo. E desde esse dia, eu nunca mais saí. Então, eu estou no jongo há 10 anos, né? E o jongo Iracema tem local há 11 anos. E nós estamos nesse trabalho, então somos hoje, atualmente, até a pandemia nos de idas e vindas, né, de pessoas entrando. Nós tínhamos um grupo de 11 pessoas, 11 integrantes, atualmente, a gente só, nós estamos com nove, saiu um casal. E aí nós estudamos, então assim, eh, como você falou, a gente reúne semanalmente. Então como é cultura popular, a gente reúne, tem todo esse contato, eh, né, de estar junto, de tá presente, de conhecimento, de um passando pro outro, porque realmente é na oralidade mesmo, a gente quase não tinha material, e aí nós começamos a estudar, todo mundo estudando. Durante a pandemia eu sugeri, porque assim, como a gente ficou um tempo sem encontrar, nós começamos a perder os vínculos, né, a gente começa a perder o vínculo. E aí eu convidei o grupo para que a gente começasse a reunir uma vez por semana via, alguma plataforma, e pra gente tanto estudar e treinar. Cada um na sua casa. E assim a gente começou na pandemia, a gente reunia, nem todos conseguiam, porque tinham algumas pessoas que não tinham equipamento, né, internet também, então assim, muitos, não conseguiam entrar, mas a maioria do grupo participava. E aí nós começamos a estudar e ter mais acesso aos grupos de jongo estudando, com outros grupos. Aí a gente conheceu. Anápolis a gente pelo por vários estudos que está acontecendo, e a gente foi atrás também, e tem outra pessoa que tá fazendo um estudo de jongo que é aqui de Anápolis. Nós somos o primeiro grupo, oficial assim, formalizado, vamos dizer assim. Nós somos quatro grupos em Goiás, que é o Jongo Iracema, Goiás no centro-oeste, Jongo do Serrado, que é em Brasília, jongo em Goiás Velho, e jongo Catalão. E aí tem alguns grupos que estudam jongo, mas não especificamente jongo. Então não é uma coisa assim até o coletivo 22 de Goiânia, que eu fui atrás. Eles não estão nem estudando agora, eles só de vez em quando jongam, e tem um de Pirenópolis que tá iniciando também. E aí depois disso, a história é grande, né, há um mês atrás. Ó você pode me cortando porque eu falo muito, viu, um mês atrás. eh, ah não, em dezembro, eu fui eleita para pro conselho de Cultura de Anápolis, e aí na nossa primeira reunião em janeiro, eu encontrei uma pessoa que também agora é do Conselho e que ele falou que a ele foi numa roda de jongo que tinha Anápolis. Então já teve jongo aqui.

D: Seu microfone começou a falhar um pouquinho, você tá no fone como é que você tá?

M: Não, eu não tô no fone.

D: Fecha e abre de novo o áudio aí pra gente ver se melhora.

M: Tá,

D: melhorou, vai falando,

M: tá melhor, tá melhor,

D: tá, você acha, tá melhor

M: tá, eu vou chegar mais perto.

D: Não, não era de, de Inter e aí, hah,

M: Aí há um mês atrás, eu fiquei sabendo, né, a gente conversando, que aqui em Anápolis tinha vários grupos de jongo que eles se reuniam numa chácara para para jogar, né, e para e tinha outras culturas populares também nessa época. Então, aqui tinha dois tipos de jongo que era o jongo do Rio de Janeiro e o jongo da Bahia. Que eu não sabia, a gente nem sabia que tinha essa denominação, que tinha esse jogo na Bahia, então assim é uma coisa que a gente fala que nós, estamos na cultura popular. Estamos aí aprendendo também porque é uma coisa, né, nós só temos 11 anos de grupo, e que é um estudo. Então assim a gente já começou a buscar outros grupos, ter esse contato, fazer essa rede aqui no centro-oeste desses que estão aqui, que tem aqui, e buscando outros jongs de, de outras cidades. Que aí nós tivemos o privilégio de final do ano de no Encontro, eh, encontro na Chapada, né, a gente foi o grupo e conhecemos pessoalmente o Gil que é um jongueiro de tradição de São Paulo. É isso, mais ou menos isso, acho que eu tentei resumir.

D: Ah, contou um pouco sobre como é que é o processo, como é que foi o processo de criação do, do grupo e tal, não vamos, vamos um passo atrás, a gente vem aqui, qual que você diria que a importância da lei de incentivo para produção dessas manifestações da cultura popular?

M: Deryk, é assim, eu falo que é essencial. Por exemplo, enquanto nós como grupo não tínhamos nenhum incentivo em lei, a gente não tava com um grupo organizado, vamos, vamos dizer assim, porque por exemplo, eh, com a lei, nós conseguimos equipamento, a gente não tinha, né, os tambores, nós não tínhamos, e as vestimentas, a gente não tinha, eh, condições, por exemplo, de reunir, porque nós temos um grupo de pessoas que moram em outros locais, então a gente teve condições de pagar transporte. Então assim, a gente estruturou o grupo com as leis. Então, por exemplo, antes da, da Aldir, a gente teve pelo Fundo Municipal de Cultura de Anápolis, e com a Aldir a gente conseguiu estruturar, eh, também, eh, com material para divulgação, que a gente não tinha tantos, né, então assim, a gente conseguiu gravar, a gente gravou as nossas. Porque o que que aconteceu com a lei, né, como com a pandemia, e a gente começou a estudar e a gente viu a necessidade do grupo ter músicas autorais e nós não tínhamos, a gente tinha duas músicas autorais que era do mestre. E com o estudo, né, a gente estudando e vivendo a possibilidade da, né, de ter a, a as leis, os incentivos e fazer essa divulgação online, a gente sabia que precisava de ter direitos autorais. Então qual foi o nosso pensamento? E ter músicas próprias, até mesmo para facilitar para

nós nas divulgações. Então nós começamos a estudar, todo mundo escreve hoje, todo mundo compõe, todo grupo compõe, e foi através disso.

D: Caramba, eh, você fala como que você falou um pouco agora. Como que é o processo de criação, eh, do Jongo, que você fala, como é que vocês programam o que que vai entrar, eh, em cada brincadeira de vocês, como é que se dá esse processo de criação agora que vocês têm as composições de vocês, mas o que como é que vocês escolhem o repertório para apresentar e, primeiro isso, um pouco disso, e um pouco também como como que dessa relação de vocês com o público, como é que se dá essa questão do público e do espaço em si, sabe? como é que se lida, é primeiro. Vamos por partes, né, primeiro o processo de criação. Senão também muita coisa tá,

M: eh, então foi assim, o como a gente fez as nossas músicas, são todas músicas autorais, né? Eh, nós temos os ensaios toda segunda-feira, a gente ensaia. Então hoje a gente teve um ensaio. Até às 8 e aí nesse ensaio, nesse eh, o grupo define como vai ser. Quais músicas que vai ser tocada no evento, por exemplo, num show. Mas por, por exemplo, cada show, cada, cada composição, o próprio compositor que canta. Então, por exemplo, eu não canto ainda, eu ainda não canto, eu só componho, mas ainda não canto, que é uma, uma, uma coisa quando a gente entra no grupo, quando nós entramos no grupo, o mestre é uma das coisas que ele fala, a gente vai ter que desenvolver tanto dançar, cantar e tocar. Então a gente entra com essa, com esse, com essa coisa que vai ter, só que eu sou dançarina, então eu nunca quis dançar, nunca quis cantar e nem tocar, só que com a necessidade, você vai, você vai ter que fazer isso, e o incentivo também. Porque assim todo mundo no grupo incentiva muito, tem gente que não gosta muito de dançar, e a gente vai, vai incentivando para isso. Então o grupo todo que reúne decide o que que vai acontecer naquele show. Então, por exemplo, a gente, a gente tem vários shows, tem um show Semeando, tem um show Cultivar, que são as músicas do grupo. E aí como é definindo o cronograma do show, tem que ter é abertura, o jongo, tem que ter abertura, a gente fala, né, o eh o desenvolver e o fechamento. Então, eh, como Então, eh, como é feito a abertura é a música geralmente do mestre, porque é o mais velho que abre a roda, então a outros componentes também têm mas geralmente as músicas a gente deixa do mestre ele, ele cantar, e o fechamento também. Então assim como nós somos em torno de nove pessoas cada um canta em torno de três músicas já dá um show de 40 minutos de jogo. E aí pro próximo show, por exemplo, nós já estamos mudando, trocando algumas músicas. Por que? O público, aí eu vou falar isso, o público, a gente interage muito com o público e o nosso público já tá conhecendo as nossas músicas. Então assim, mesmo quando a gente vai para um evento, para um show, ninguém conhece o **João guir Cema** por exemplo, como foi Cavalcante, e como é o refrão né? Um refrão fácil de aprender, de aprendizagem, eles aprendem ali na hora e cantam e a gente repete. Por exemplo, o canto o eh vários várias vezes, então acabam pegando. Então a interação é muito grande e o que que nós fazemos no nosso, quando a gente faz a apresentação, nós apresentamos e deixamos umas três

quatro músicas no final para que eles dançam com a gente, interajam com a gente. Então nós fazemos essa interação com o público primeiro. A gente apresenta para eles até verem, conhecerem como é os movimentos né? Como que é, e depois ele, nós convidamos eles para entrar na roda para para fazer essa interação.

D: Massa! E como que se deu esse processo de adaptação dessa atividade pro pra tela, para pro virtual durante a pandemia?

M: Deryk, não foi fácil. Eu acho que até hoje não é fácil, porque assim, **nem todos do grupo adaptaram. Eu acho que assim, principalmente os mais velhos, né, os nossos, nosso mestre, que já é, né, já uma idade. Então tem essa dificuldade de tecnologia e para nós também não foi muito fácil, porque a gente tem esse convívio mesmo de estar junto, de pegar, de ter essa interação.** Então, assim, foi muito difícil, foi muito difícil, mas foi um, eu falo que foi uma oportunidade. Hoje, até conversando com a outra produtora dentro do grupo também, que é a Andresa, né. E aí, falando para ela, foi muito bom para nós, né, ter esse, eu falo, a pandemia foi ruim, mas teve o lado bom, né? Foi muito bom para algumas coisas e **ter essa oportunidade de interagir com as pessoas e através dessa época, então a gente teve muito conhecimento. A gente buscou, tivemos condições de ter, de fazer curso, a gente fez cursos online de jongo, né,** então eu acho que isso foi o que mais nos ajudou e porque assim, um ficava sabendo que ia ter, até mesmo, **pelas leis de incentivo, tiveram várias disponibilizaram, vários cursos, eh, várias salas virtuais para encontro.** Então, assim, a gente nós aproveitamos muito, eu vou falar por mim então agora eu aproveitei muito e aí eu acabava levando pro grupo, falava gente vamos fazer isso. Aí eu entrei num grupo que é de Goiás, que é o Ronaldo, é do jongo de Goiás e ele até fez dentro da,... você conhece?. E aí ele fez dentro da monografia dele falando sobre as mulheres dentro do Jongo, então a gente teve esse contato. E aí eu assim, eu falei para mim foi muito bom, não foi ruim, porque eu, eu aprendi muito com a pandemia e assim com a disponibilidade do virtual, com curso que eu não iria ter se não fosse naquele momento, naquela época, porque assim, eu, eu conheci muita gente. **Então aprendi passos que a gente não sabia, que não conhecia,** eu tive um curso que eu fiz com uma, um casal do Rio de Janeiro e aí a gente até brinca até hoje, o mestre fala nossa era a gente tentava porque tudo virtual que a gente conheceu me o João foi a gente não teve um curso e aí ele falava eu não consegui pegar o passe. E aí você foi aprendeu porque era bem, bem assim passo a passo foi, foi bem um curso mesmo, então assim a gente adquiriu e nós trouxemos para dentro do jongo. Então hoje a gente faz e ensinamos, né, a gente abre o jogo até para as pessoas virem fazer aula com a gente. Então assim, e no, na pandemia com as leis, então foi isso, a gente também **nós disponibilizamos, eh, aulas gravadas, a gente conversava muito sobre o jongo, começamos a divulgar muito jongo nas redes sociais** que aí o Danilo que é uma, é o que faz os designers pra gente aí começou a a postar. Então assim, a gente aproveitou nós somos um grupo que aproveitamos esse momento

D: E por exemplo, teve coisas que vocês na hora de montar o que seria gravado, por exemplo, teve coisas que vocês pensaram assim ah isso aqui funciona bem com o povo cantando de volta não sei se vai ficar bacana na internet, teve alguma coisa assim que vocês, eh, você pode dizer isso aqui não dava para transcrever pra gravação. Tem alguma coisa assim que você quer destacar sobre isso? Sobre esse processo de pegar o que era presencial e colocar na internet?

M: Então, o que que nós fizemos, a gente fez gravações do grupo. E depois eu posso até te mandar, a gente fez como se fosse um show. Gravamos, cantando, nós cantando, para e para disponibilizar. A gente não fez uma interação assim com o público, até fizemos. Olha, a gente vai conversando, vamos lembrando. Porque durante a pandemia, eu fiz um, eu vou falar tipo um podcast, eh, com artistas anapolinos, que era, vamos conversar, e aí a eu entrevistei o mestre e aí ele cantando e aí era uma live, né, então assim o pessoal cantou junto, mas é difícil porque o tempo é diferente. E aí depois nós tivemos também uma outra, outra conversa que teve com uma outra pessoa que a gente fez também mais ou menos parecido e que ele tocou também cantou mas **teve essa dificuldade de por exemplo ele cantando a gente cantando tinha distorção ficava distorcido.**

D: E vocês acham que vocês atingiram, sobre a relação com o público. O que você tem para dizer dessa dinâmica, eh, do não cantar de volta como é que vocês fizeram as estreias, como é que era? Como é que foi essa relação com o público no digital?

M: Deryk, eu acho que assim, eh, nós ganhamos muito, o público, eh, que já nos conhecia ficou mais próximo, a gente divulgava e eles assistiam, né, a gente convidava vai ter por exemplo, igual a live mesmo então aparecia muita gente. Queria saber como que era como que tava. Como que foi o processo do mestre, porque ele ,a gente perguntava sobre como começou, né, falando sobre o jogo sobre a vida dele. Então assim, era uma interação, tinha bastante e como a gente fez, a gente gravou o show seria um pedaço, né. E fizemos essa divulgação. As pessoas procuravam muito para saber como que como que tav, se tava tendo alguma coisa mesmo na época da pandemia, se tava reunindo se encontrava ou não. A gente tinha muito essa interação. Só que durante a pandemia por um tempo nós não encontramos a gente não encontrava, era tudo virtual. Até mesmo porque a gente, o mestre com uma certa idade, então a gente meio que preservava. **E aí assim todo mundo fica com muito medo, né. Então ficou tudo no virtual a gente reunia no virtual E aí estudava ficou mais na parte mais teórica assim de escrever de estudar e compartilhar. Acho que a gente ficou muito com isso de compartilhar os conhecimentos.**

D: Mais assim, e o que que você acha, que você já falou um pouco do que você acha que ganhou com com com o digital nessa aproximação com o público e tal. Mas o que que você acha então que perdeu com essa transposição pro digital? O que que você acha que isso não dá? Isso a gente acha que não deu para passar ali naquele momento?

M: Eu acho que assim, como a gente não conseguia fazer a roda, que é assim né cultura popular é muito o o o estar junto mesmo e o jogo é é um é uma roda é um círculo e a gente não conseguia fazer isso. Então eu acho que nós perdemos, porque assim a gente tava crescendo muito com o grupo e deu uma parada. Porque a gente fazia encontros mensais que até hoje a gente não conseguiu voltar, hoje a gente comentou sobre isso, até hoje a gente não conseguiu retornar. Que a gente faz a roda uma vez por mês, a gente fazia né. Então, e o público estava presente, a gente convidava e as pessoas apareciam né. Então a gente tinha um local que a gente meio que perdeu esse local durante a pandemia, que hoje até assim por vários motivos a gente não consegue mais ensaiar nesse local. Então o que eu mais vejo que da perda que nós tivemos foi isso a gente não reunir com as pessoas eh e não ter esse contato que a gente perdeu. Hoje por exemplo muitas pessoas falam: Nossa eu lembro do jongo eu fui no jongo mas faz tanto tempo vocês ainda tem o grupo. Vocês ainda tão com o grupo? E aí assim eh meio que que dispersou o grupo. E aí com o convite da gente começar a fazer esses encontros virtuais pelo menos uma vez na semana pra gente não perder o vínculo.

D: E agora a nossa última pergunta: Quais técnicas, conhecimentos, procedimentos desenvolvidos durante essa transposição pro digital ou dessa experiência de produção para as telas que vão continuar ser aplicada? Vocês começaram a movimentar mais as redes, a se gravar mais, o que que fica dessa experiência?

M: Então, o que que ficou? A busca pelo conhecimento, mesmo que a gente continuou estudando virtualmente e buscando cursos, né, então isso continuou. O nosso grupo Deryk, é assim, eh, todo mundo faz de tudo, mas tem algumas pessoas bem específicas que fazem algumas coisas. Então, por exemplo, o Danil é outro, somos três produtores assim dentro do grupo: eu, Danilo e Andressa. Então, o Danilo ficou mais com a parte de filmar, fotografia, às vezes eu fotografo também o grupo, fotografo. Mas ele que faz essas edições e manda, né, pras redes sociais, então a gente continuou fazendo isso. Então assim, a gente divulgou mais o grupo virtualmente. Éh, deixa eu ver o que mais, a gente começou a gravar mais eh o show então todas as vezes que a gente vai apresentar a gente tenta gravar e deixar gravado para para divulgar mais isso. A gente não fazia de forma alguma antes da então só depois da pandemia com as lives que a gente foi fazendo né? então isso permaneceu. Mais contato com as pessoas, então a gente começou a ter, por exemplo, com outros grupos, porque nós somos um grupo de estudo, né? E os grupos formais, a gente começou a ter mais contato com esses grupos. Não sei se eu respondi toda pergunta.

D: sim, sim, eh, tem mais alguma coisa que você queria, você quer acrescentar que você quer falar que você acho que é importante para acrescentar?

M: Então, acho que eu vou dar uma assim... o que eu vejo pós pandemia, durante a pandemia seria sobre as leis de incentivo, eu acho que é o que nos sustenta ainda. Nós não conseguimos fazer um

trabalho tão legal né com tanto profissionalismo quando a gente tá sem lei. Eu falo isso pelo nosso grupo. Nós não, assim, enquanto a gente estava sem lei tem um divisor, com lei sem lei. A gente né tava, a gente não não tinha condições de manter de fazer uma vestimenta, ter todo um aparato e também não tínhamos instrumentos. Então a gente não tinha tambores. Só depois com as leis, com os incentivos que a gente conseguiu fazer isso. Então eu falo, nós até um certo ponto, a gente bem amadores. Depois a gente se meio que se profissionalizou. Então nós profissionalizam com as leis. E aí teve oportunidades. Porque assim a gente estudou, a gente fez curso com as leis. Em outros projetos né? Então a gente de toque, de canto, a gente teve aulas de canto com incentivos, a gente teve curso com outras pessoas de filmagem. Então isso pra gente foi muito bom. Fotografia durante a pandemia para poder conseguir fazer um trabalho legal para divulgar nas redes sociais. Então assim, o tanto que é importante incentivo ter pessoas pensando em políticas públicas. Acho que é isso.

D: muito obrigado. Deu demais eh qualquer dúvida tem meu contato tô a disposição. Vou te mandar esse termo que eu li também vou te mandar ele por escrito. E aí qualquer dúvida estou a sua disposição.

M: claro eu você já vai desligar ?

D: não só vou parar a gravação.

M: Pera aí só ou quer falar

D: pode falar, não vou parar ainda

M: eu quero agradecer muito por essa oportunidade. Por ter conversado um pouquinho, mais falado um pouquinho do jongo. Me emociono muito ao falar do jongo, principalmente assim durante a pandemia. O jongo foi a nossa salvação, né. Porque estar envolvido, estar conversando e falando com pessoas e vivenciando as mesmas dificuldades que todos os artistas estavam passando naquela época. Então para nós, principalmente para mim, foi assim, minha válvula de escape, até de respirar de ter uma um ânimo e ter uma esperança de coisas melhores iriam vir e realmente vieram para nós, como jongo foi maravilhoso. Então assim eu agradeço por essa oportunidade que você tá me dando de estar falando um pouquinho do jongo, de está acrescentando um pouquinho. Eu fico muito feliz em falar do jongo então assim muito obrigada agradeço pela oportunidade mesmo.

## APÊNDICE V - Transcrição Entrevista responsável pela Banda de Couro e Pelo Maracatu Baque de Rocha

\*Grifos em cores realizados pelo pesquisador

D: Vamos lá. Vou te fazer um resumo das perguntas e a gente vai. A primeira: Qual a importância das leis para a produção das performances da cultura popular? A segunda: Como era o processo de criação e realização desses produtos culturais e sua relação com o espaço? Antes da pandemia, como se deu o processo de migração e adaptação dessas performances e produtos e a relação com o público e com o espaço a partir da Lei Blanc? Durante a pandemia, o que o seu projeto cultural perdeu e o que ganhou com essa transposição para o digital? Então, olha, perdemos interação com o público, perdemos possibilidade, por exemplo, na folia de dividir a comida e tal, e ganhamos. Teve gente que não viria que viu, sabe, a gente pensar algo nesse sentido. E quais técnicas, conhecimentos ou procedimentos envolvidos durante a transposição para o digital ou da experiência para produção para as telas continuarão a ser aplicados? Então, é isso. O que era e o que continuarão? Olha, é o que você tava falando aqui agora. Daí, o pessoal começou a gravar, mandar no WhatsApp. Se você já começou a falar sobre, né? Então, seriam essas as questões

I: Então, durante a leitura aí do termo, né, eu fui pensando aqui também que esses grupos que eu falei não foram da Lei Blanc, né? Que é ser o caso específico. Porque a gente teve, via COEP, né, que é o ponto de cultura que eu participo e gerencio, vamos dizer, vários trabalhos voltados aí com os grupos de cultura popular. Mas a gente vinha executando um projeto chamado Meia Ponte Pé Rachado através do FAC, e a gente começou com algumas ações presenciais que era um projeto de apoio a dois grupos, que era de catira e de Congada. E com a pandemia, então, a gente fez a alteração para a parte online, né? Daí então veio esse registro. Então, não era Aldir Blanc.

D: Não. O nosso aqui é LAB.

I: É, beleza. Então, realmente foi a banda de couro e Maracatu baque de rocha também. Massa, deixa eu anotar aqui que não estava no mapa. É Maracatu baque de rocha?

I: Isso que é um dos projetos da COEP, né.

D: E como é que você quer fazer?

I: Especificamente, da Lei aud Blanc, né, como uma lei emergencial, **eu questiono no cerne, né, da elaboração do projeto a necessidade de haver uma contrapartida na realização de um produto cultural. Mais que tudo, eu penso isso porque se era um recurso para a sobrevivência do artista naquele momento que ele não tinha onde trabalhar, né?** Teve esse esse... que mesmo ele podendo trabalhar já é uma vida suada do artista, já se é mal remunerado. Ainda quando fiz trabalho ao vivo, ainda mais na época da pandemia. E o que aconteceu, que **eu percebi que vários projetos, né, grande**

parte do recurso foi usado para a produção desse produto e no final o dinheiro que era para ficar para o artista para mantê-lo Vivo comprar comida e remédio era muito pouco.

D: Uhum.

I: Então, né, não sei se é que isso é pertinente para sua pesquisa, mas se é sobre a Lei Aldir Blanc, eu acho que para mim esse é o primeiro ponto, que o foco não deveria ter sido uma contrapartida obrigatoriamente com vídeo. Eu acho que até teve alguns casos aí de mestre, né, os prêmios individuais que eram assim, e eu acho que deveriam ter sido todos valores menores e que a pessoa ganhava e pronto, provavelmente só que ela sobreviveu. Mas, considerando o processo de gravação, né, então como eu falei, eu acho que mesmo os mestres já vinham se adaptando a isso, né, com a facilidade do celular a fazer esse registro, mas essa adaptação, assim, do que é feito na rua, né, nesse espaço público e em forma de cortejo, tanto no caso do Maracatu como da banda de couro, eu acho que foram bem complexos assim de conseguir manter a espontaneidade, né. Então, você tem a banda de couro que é uma banda tradicional aqui da festa do divino que ela circula pelas ruas da cidade, vamos dizer, que o seu objetivo primeiro é despertar a comunidade para festa, né. Eles saem 5 horas da manhã tocando chamando os cavaleiros de casa em casa e a comunidade, né, tocando o tambor, então, é essa função em si não foi possível de ser registrada, né. Mas, o grupo teve como benefício, vamos dizer, uma parte de confecção de uniformes que é uma carência permanente do grupo, né, fazer uniforme padronizado do jeito que eles queriam, também reformaram as caixas de folia do grupo. E aí fizemos um registro que também é por um lado um, vamos dizer, um ganho, é mesmo que seja uma reprodução artificial do ambiente, né, que não é como eles tocam. Mas eles ganharam, por exemplo, um vídeo que hoje pode ser usado como uma divulgação do trabalho para além das fronteiras aqui da cidade e para também ação de recursos de outros projetos, né. Então, eu vejo isso como um benefício de forma geral da Lei Blanc. Ao mesmo tempo que teve essa obrigação de aplicar grande parte do dinheiro num produto, mas possibilitou vários artistas que não tinham produtos de qualidade, essa é uma realidade também, né, pelo menos dos artistas que eu convivo aqui de Pirenópolis no interior que muitos não tinham um trabalho, né, registrado com de áudio de de imagem, né, então que puderam fazer esse registro. Às vezes o primeiro registro da vida, né, e eu pesquisando outros vídeos da banda de couro vi isso, que eles não tinha, eles tem registros muito amadores feitos na rua durante o desfile, né, na porta da igreja dentro dos rituais e que eh que não tinha tem um registro com maior qualidade, né, então acho que nesse sentido, e eles conseguiram fazer. Mas é interessante você ter esse link também depois assistir, né. Isso foi feito dentro de um ambiente fechado a gente fez isso dentro de uma sala, eh, uma sala grande na coep que a gente montou como estúdio vários projetos de lei que foram gravados lá como apoio do ponto de cultura aos artistas aqui locais, né. Então se tem esse registro, mas vamos dizer que é um registro, eh, estático de uma manifestação que é um cortejo. Então isso se perdeu, não se teve essa... Alguém que assista esse vídeo, não pode entender o que é a banda de couro não consegue traduzir de fato o que é a

banda de couro, né, qual a importância dela e qual esse significado primeiro dela passar andando e acordando as pessoas na cidade. Já o Maracatu, eu acho que conseguiu de forma melhor. Também foi feita na sede da coeb mas foi feita no Espaço Aberto, ao ar Livre, durante o dia. O Maracatu também tem muito essa ênfase no cortejo e os participantes do Maracatu talvez um pouco mais acostumados, também a na relação com a tela. Então talvez conseguiram aí eh ter um uma um contato mais espontâneo, uma performance mais espontânea diante da tela, né. Sabendo ali ,que aquilo era uma gravação também estática ali. Diferente do que é o cortejo. Mas como o grupo de Maracatu também saia na formação parado eu acho que foi mais fácil adaptar esse formato do que o grupo que faz o cortejo né. Nos outros casos, fugindo um pouco da Lei Aldir Blanc, eu acho que a gente conseguiu um resultado interessante com o grupo de Congada, por exemplo, que a gente foi registrar na comunidade deles, que é no povoado de Ouro Verde aqui em Goiás perto de Anápolis. Eles fizeram o cortejo a gente registrou eles na rua, então não era eles no ambiente da festa aqui em panópolis ao mesmo tempo aqui na festa eles também tem um espaço meio limitado diante de tantas outras atrações que a festa do divino tem. Eles ficam um pouco ofuscados, eles são ali um pedacinho da festa, uma participação pequena lá. Não a atenção toda foi voltada para eles né. A gente passou um dia inteiro lá registrando, teve almoço, então foi registrado esse almoço foi registrado o cortejo na praça. Então eu achei esses trabalhos vamos dizer mais espontâneo assim que conseguiu captar.

D: Seu áudio foi embora e voltou, voltou.

I: Oi, minha internet aqui é meio instável. E o grupo de catira também a gente fez num ambiente fechado assim semifechado na COEP mas eu acho que eles conseguem também uma maior uma maior desenvoltura porque o catira ele é uma manifestação parada ela não é em cortejo. Então mesmo quando eles fazem aqui nos pousos de folia, eles estão no lugar que é parado, no tablado. Porque tem os pisoteio com com a botina mas é parado, então a gente posicionou as câmeras de forma que eles fizessem a performance como eles normalmente fazem mesmo né. Mas enfim, só fazendo esse parênteses, já que esses dois projetos não foram da Aldir Blanc, mas estão dentro da mesma situação. Vamos dizer aqui de cultura popular na tela né.

D: E uma pergunta sobre o Maracatu e o da banda de couro. Como é que foi essa esse processo de pensar o como seria se, por exemplo, Ah nós vamos ter mais o cortejo, mas eh o que entra e o e o que sai dessa linguagem? Como é que foi esse processo dessa negociação do que iria pra tela?

I: Confesso que não foi muito aprofundada assim não, né. A gente ajudou eles nesse gerenciamento maior da parte estrutural do que eles queriam fazer com recurso né. Dos uniformes e da das reformas de instrumentos e tal e, dentro do que a gente tinha de condição de espaço né. Na verdade teve um alguns fatores complicadores assim que era conseguir um horário que é uma banda muito diversa,

que tem desde criança até adultos né, mas também um grupo que não é um grupo coeso ao longo do ano todo né. Porque, isso parece estranho mas, essas manifestações aqui de Pirinópolis que parecem muito forte na época da Festa do Divino, de fato elas não são a maioria delas não são praticadas ao longo do ano todo como uma comunidade que vivencia ali ao longo do ano todo. Por exemplo, o Maracatu apesar de não ser uma tradição de Goiás, mas esse grupo se reúne ao longo do ano inteiro, desenvolve um trabalho ao longo do ano inteiro. Já a banda de couro e outras manifestações, também daqui como a contradança, pastorinha, os integrantes são convidados a participar um mês antes da festa a participar desse grupo. Então existe, vamos dizer assim, um desejo da comunidade de ser tal cargo né. Ah eu quero sair como fazendo parte lá do Congo infantil ou eu quero sair como pastorinha. Você tipo se inscreve para a pastorinha do ano que vem e aí você entra naquele grupo e um mês antes da festa você ensaia e você apresenta aquele número das pastorinhas ou da contradança. E pouco se aprofunda no que são essas manifestações de verdade né, de onde que vem cada uma dessas manifestações. A Congada, por exemplo, que não é nem daqui de Goiás, a Congada era muito forte em Minas e ela veio importada para Pirenópolis. Essa manifestação, vamos dizer que é a mais legítima, esse é um pessoal que apesar de hoje morar em vários povoados moram em cidades diferentes mas eles vivenciam a cultura da Congada de origem negra que veio dos quilombos. E então é um grupo mais autêntico, vamos dizer. Então, o vamos dizer, o mestre da banda de couro, ele Genivaldo né, ele de criança participava da banda de couro, o pai dele era da banda de couro e assim vai. Aquela coisa da herança, mas se você perguntar para ele hoje, assim, ah vamos fazer uma apresentação da banda de couro amanhã?" ele não tem um grupo fixo para te dizer "ó vamos convidar o grupo e fazer uma apresentação um cortejo na rua por esse grupo" é feito de convite para a festa do divino e esse grupo fica adormecido ao longo do ano inteiro né. Então é um grupo que renasce a cada ano com pessoas diferentes. Então por isso, eu acho que a gente não conseguiu aprofundar muito nessa questão, assim do conceito do que é o cortejo, qual a diferença desse cortejo, né. Então as pessoas que que que participaram que tão nesse vídeo possivelmente Nem todas vão estar na festa desse ano, elas estavam lá foram convidadas para dois anos atrás. E assim é. Vamos dizer, que você tem um grupo fixo de quatro pessoas mais velhas e o restante todo todos os anos são né, vão chegando e saindo, jovens, crianças que ficam aí um, dois anos participando. Então eu não sei... e acho que isso também não trouxe um problema muito grande, assim, porque eles eram convidados ensaiam antes, esse uniforme ficou como patrimônio do grupo e não das pessoas, entende? Então ficou os tambores, os uniformes, a pessoa entra sai mas os uniformes ficam pro grupo. Então em termos de... eles mesmos compreenderem esse significado ou essa diferença tão grande entre estar na rua e estar na tela não sei se houve de fato, né. Houve um planejamento. Então olha, a turma que já tocava, a turma dos mais velhos que tocava com os mais novos que foram convidados e vamos eh fazer tantos ensaios e fazer uma gravação e assim foi né, como um registro da banda. Mas é isso, eu acho que para o Maracatu talvez tenha fluído mais

tranquilo nesse sentido porque é um grupo mais permanente né de trabalho. Então **entre estar no cortejo ou no ensaio ou na tela não foi tão uma diferença impactante**. Assim né.

D: Uma pergunta sobre a Banda aí que eu fiquei curioso, via de regra essas pessoas, vi que tem muita criança e tal. Mas são pessoas que já têm relação com o instrumento? Já são alguns músicos profissionais ou todo mundo ou ela tem esse caráter formativo? Da pessoa, tipo assim, nunca pegou num tambor na vida vai lá ou normalmente não, são pessoas que pelo menos já tem uma ideia, já tocam e tal?

I: Não, são todos amadores. Tem assim, esses três quatro adultos são os que fazem a melodia né? Porque é uma banda muito rústica né. Então assim, ela tem um ou dois instrumentos de sopro, né? Tem um trombone, que é o Genivaldo que é o o mestre coordenador que toca. Tem um sax que costuma tocar junto, mas não é todas as vezes. Vamos dizer, tem um que segura um surdão, que é um bumbo grave, mas que é mais velho e segura ali aquela base. As crianças, todas aprendem no ano aquela batida, a que é uma batida bem simples e é igual. então ela não tem arranjo né. São músicas que tem um arranjo. Elas têm três quatro melodias simples e elas tem a mesma Batida. Que é pam pam pam pam e assim vai andando pela rua com os tambores de couro. Até o pessoal brinca né, existe a frase que “vamos vamos vamos vamos comer doce, vamos vamos vamos comer doce” porque esse cortejo termina na casa do Imperador onde tem o café da manhã que é servido né. Então é uma brincadeira assim, toda criança tem essa referência aqui na cabeça do “Vamos comer doce”, que é a batida da banda de couro. As melodias também que são tradicionais. Então a banda é praticamente isso, não existe como uma banda grande de percussão que você vai ter tambores diferentes, fazendo vozes diferentes. Eles tocam igual com uma uma banda marcial que toca ali, só que ele aquele tambor e tem a melodia que a cidade toda conhece. a melodia super peculiar, assim a melodia infantil e nesse instrumento de sopro.

D: Como foi a apresentação em si? Por exemplo, vocês falam “Vocês passam acordando as pessoas”, como é que foi a recepção do público? vocês acham, por exemplo, vocês atingiram esse mesmo público? essas pessoas que que acompanhavam o cortejo, elas foram mobilizadas? Como foi essa relação do essa recepção do público? Como é que vocês fizeram? Foi uma estreia? Vocês disponib.... foi eh... como é que vocês disponibilizaram isso? Como é que foi a recepção dessas pessoas?

I: A gente não fez estreia, não. A gente publicou na ... a gente tem uma playlist no canal da coep né, onde a gente concentrou todos esses vídeos e a gente foi divulgando eles aos poucos. E a própria.. os próprios integrantes foram os maiores divulgadores. Então, assim, a gente divulgou dentro dos

canais da COEP e em cada grupo, os integrantes divulgaram também. Então, eu creio que foi um vídeo que teve um alcance local, especialmente da comunidade aqui que conhece a Festa do Divino. E teria, inclusive, que entrar para dar uma olhada para conferir o alcance desses vídeos, que eu não acompanhei. Isso também depois, mas eu vejo que assim, eles ficaram satisfeitos com o resultado assim, né, de ter isso registrado, de se verem e, né, assim, a gente promoveu como evento para eles também. No dia, né, onde tinha ali uma comida também junto e eles estavam, como uma confraternização também, vendo os tambores novos e recebendo esses uniformes e tendo uma certa orientação nessa questão da câmera, né, assim, da posição para que todo mundo pudesse aparecer, até a gente conseguir chegar no formato que todo mundo aparecesse. E ainda assim, depois de arrumar, que a pessoa ficasse descontraída, né. Então, esse é um... **é... é complicado, né, onde você sabe que você tá sendo filmado numa situação que é artificial, que não... você tem que tocar e fingir que aquilo tá acontecendo de uma forma natural. Quando eles estão na rua, quando estão na rua, estão completamente distraídos, pelo olhar para fora, né, pro público, ou interagindo entre eles. Mas sinto um pouco disso, né, a falta da interação até entre eles.** Assim, tava muito todo mundo muito concentrado ali naquele... na função ali, né, de tocar, tá? E, mas assim, na execução, fluiu bem. Eles, como eles... a música é simples e os mais velhos conduzem, né, esse... esse fio, assim, do que é... o toque e as melodias. Então, foi tranquilo.

D: E depois disso, como é que... é... vocês têm expectativa de fazer o registro? Já que vocês viram que não tinha o registro dela, que todos registros era muito amadores, ficou isso, tipo, como objetivo de fazer uma... fazer o registro do... da banda em si, fazendo o cortejo? Vocês começaram a se gravar mais? Eles usam mais as redes a partir disso e eles têm redes sociais ou é tudo via WhatsApp? Como é que funciona esse processo digital hoje da banda?

I: É mais via WhatsApp mesmo, né. Eles não têm uma rede própria, né. Digo assim, nós enquanto instituição sim, tivemos esse olhar atento. **E começamos a gravar várias outras coisas, né, até porque a gente gravou muita coisa na pandemia** e... e... e a gente tem material, inclusive, que a gente não conseguiu editar até hoje, de tanta coisa que a gente foi gerando. **Mas isso tá dentro dos nossos objetivos, aí, conseguir ter mais desses registros.** A Congada, a gente chegou a filmar depois também e... **nessa ideia, né, de gerar esse banco aí de dados também e de memória dos mais velhos.** A gente fez um encontro ano passado, chamado 'reconectando memórias', trazendo pessoal de Tocantins para cá. Um dos mestres, por exemplo, veio para cá em outubro. Quando a gente voltou para lá, ele tinha falecido entre uma viagem e outra. Então, essa é uma coisa, a dona Adelina, que também era uma mestra aqui, raizeira, inclusive, teve o projeto aprovado na Aud Blanc também, né, que não tinha contrapartida, mas quem recebeu recurso faleceu logo depois. Então, **a gente vê assim a importância que foi a Lei, por um lado, de ajudar financeiramente. Mas também de ter possibilitado esses**

registros, né, dessa memória oral que vai se perdendo, né? Porque os mais velhos vão morrendo e se a gente não tem esse registro.

E nesse trabalho, aí, da dificuldade que eu vejo o Genivaldo com a banda de couro, fico pensando se ele não tem... tem ele um filho que se interesse por isso, é muito difícil conseguir manter viva a história da banda, né, porque é muito frágil. **É muito frágil um grupo que não tem um trabalho permanente ao longo do ano**, né, que se alterna a cada ano e que... e é isso, a criança que entra ali para dançar, para ser cavaleiro, né, ou para participar da contradança, das pastorinhas, como um por exemplo. Ele participa e termina a festa, ele não sabe o significado real daquilo, né, é como se fosse um teatro, vamos dizer, de escola. É como eu, uma moradora de 30 anos de Pirenópolis, é como eu sinto assim. **Sinto assim, né, que mesmo com toda a história, com toda a tradição da Festa do Divino, mas que essas manifestações todas que compõem a festa, que é um quebra-cabeça, né, tudo aqui faz parte da Festa do Divino, que são muito frágeis, muito frágeis.**

D: Eu vou te fazer uma pergunta, obviamente não tá no roteiro, mas já que você entrou nisso. Você acha que tem a ver ... e que a Festa do Divino, ela foi montada como quebra-cabeça, aglutinando coisas que não tinham, não eram originalmente ligadas à festa e encontraram nela um espaço para se expressar? Ou você acha que isso foi mais orgânico?

I: Não sei se orgânico é a palavra, né. Orgânico é a palavra, mas eu acho que dentro, mas eu acho que dentro da força da da fora da festa. Talvez, né, da... né, da... a festa que mais mobiliza a comunidade, né, juntando a questão da fé e o lado profano, o carnaval da cidade, né, é o carnaval da cidade. Divina, ela traz junto as cavalhadas. Ah, na verdade, as cavalhadas foram anexadas à Festa do Divino, que na verdade não precisam acontecer juntas. Essa é uma grande confusão que existe aqui na cidade, até dos moradores, que vivem as cavalhadas acontecem em outros lugares do Brasil separado da Festa do Divino. E aqui, não sei quando isso se deu, né, que resolveram... já começa outra, então você não sabe muito o fim da Festa do Divino e o começo das cavalhadas. E dentro das cavalhadas que tem essa coisa profana muito forte. O símbolo da cidade, da cidade, aí eu acho que sei lá, conjunturas diferentes. Então eu vou ouvir aqui o mestre da Congada contar que Pompeu, né, que foi uma pessoa importante no papel aqui da cultura da cidade. Ele viu uma apresentação de congada numa festa, eles vieram para fazer aqui numa fazenda e ele viu, gostou daquilo e falou, 'ah, eu quero isso aqui apresentando ano que vem'. Ele passou a trazer a congada. Ai já tem uns 30, 40 anos, que a Congada vem para cá. Sendo que, ela não tinha nenhuma ligação antes. Então, lições meio aleatórias assim, por exemplo, as pastorinhas, as pastorinhas que é um auto de Natal que acontece no mês de maio, que é um Jesus aqui nasce em maio, um Jesus aqui nasce mais e assim... eu acho que as pessoas nem param muito para pensar sobre isso, acabou virando parte dessa festa

mirabolante assim que junta todas as todas as histórias religiosas e não religiosas no mesmo espaço de tempo nesses 40 dias

D: E agora virar na página e voltando eh sobre o Maracatu, você teve mais essa questão do como organizar pra tela? Como é que foi pensado o como seria... Porque eles foram quem mais.... eles e a catira foi que mais naturalmente agiu no espaço, como é que se deu esse processo?

I: Então, o Maracatu, ele é um... aí é um grupo que já tem uma certa organização, né, um pouco maior, que tem uma página, que tem pessoas mais familiarizadas com a linguagem, que tem parte gente dentro do grupo que é designer, então que faz toda essa parte de eh, identidade visual do grupo, camisetas. O grupo já tocou ano retrasado no campo da primavera, Festival de Inverno. Então, é um grupo que vem construindo história também, que vem construir história também, e mais familiaridade assim, né, então já tem mais videos... **Esse registro foi bastante importante para o projeto que video em seguida de ter o registro como base**, né, de inscrição eventos, vídeo de referência, e já tem outros vídeos feitos depois disso, também de show ao vivo. Então, aí eu vejo uma aí um desdobramento assim, talvez mais um mais forte, né,

D: então ele já tem rede social, eles já... já movimentavam isso antes. Já tavam nesse processo de adaptação. E como que você diria que foi a a recepção do público desse produto do virtual?

I: Então é porque eu não sei mensurar para falar verdade essa pergunta que eu não sei responder. A gente.. Tô tentando lembrar se a gente fez um lançamento aqui do Maracatu. Eu acho que teve o lançamento ao vivo, não consigo lembrar aqui, tem que entrar no YouTube lá ver se teve esse lançamento. Eu trabalhei em tantas produções durante a pandemia, minhas pessoais, porque eu também sou artista também, fiz vários trabalhos na tela, né, várias maneiras, teatro, de videoclipe, de show... para mim essa informação agora, meio que essa informação, não me lembro bem cada estratégia assim de todos. Mas eu acho que o Maracatu teve um lançamento mais com a presença mesmo do grupo, e também foi mais ou menos a mesma coisa, é um vídeo que foi disponibilizado na página da COEP, enviado. Não consigo mensurar para você qual o impacto disso, não sei responder essa pergunta responder essa pergunta.

D: E no caso do Maracatu, você acha o que que perdeu e o que que ganha com essa transposição? Que você acha que foi além de ter o produto finalizado? eh mais bem acabado, com a qualidade maior, o que eles acham que perderam com essa transposição?

I: Olha, eu não sei. Eu acho que na verdade não perdeu nada, né. Ainda que o vídeo não retrata essa essência do cortejo. **Mas eu também porque o grupo também tem formato para palco, né. Porque**

essa é uma questão que vai além da relação da cultura popular só pra tela, né? Que é da transposição da linguagem da cultura popular para o palco, que acho que é uma coisa, não sei se posso dizer mais recente, né,. Mas talvez que tenha se tornado mais popular eh **artistas apadrinhando grupos de cultura popular e levando esse grupo pro palco**, né. Isso acho que é uma grande questão até, né, porque tem gente que é totalmente contra a você tirar o grupo desse espaço e ele ser levado pro palco, que ele realmente vira outra coisa. Mas eu na minha opinião eu enxergo que graças aos festivais de cultura popular e a esse espaço que foi dado ao reconhecimento e até vamos dizer e até vamos dizer orgulho para os mestres de estarem em cima do palco, de serem reconhecidos como artistas. Eu vejo como uma coisa bastante importante assim né, importante, é claro que é difícil manter a linguagem que tem essa manifestação. Tem grupos que têm essa diferença, inclusive, que mantém grupo maior que é o grupo da tradição da rua e um grupo menor que vira um grupo vamos dizer mais profissionalizado em apresentações de palco, mas que também estão ali divulgando e popularizando aquela manifestação. Então eu acho que é mais nesse sentido, assim nessas diferenças. Como o grupo Maracatu aqui é um grupo filiado a nação Porto Rico mas não é um grupo também legítimo de pessoas que nasceram dentro da Nação, foram pessoas que entraram para aprender o Maracatu. Eu acho que isso foi mais tranquilo, né, porque isso foi uma tradição criada né, seis anos já o trabalho. Então então um grupo de pessoas de perfis muito diferentes, que vieram morar em Pirinópolis, de idades diferentes, convivências diferentes. Então é diferente quando você tem um grupo da tradição né, aquele grupo ali de herança das pessoas que nascem, como é por exemplo, a nação Porto Rico estão pessoas ligadas ao terreiro de Canhão, não necessariamente as pessoas tem ligação com a religião. Lá não, você nasce, existe um espírito ali de devoção, que a apresentação, que é o cortejo. Seja na rua ou seja no palco, ele é carregado dessa profundidade ainda da união daquele grupo, pela devoção né. E já esse grupo, mesmo seguindo esses preceitos e fundamentos da Nação, ele é um grupo de pesquisa, estudo e divulgação do Maracatu aqui em Goiás, né? Então, talvez por isso mais fácil, e por isso, perdeu nada, só ganhou, em termos de ter feito também melhorias de tambores e tal e de ter gerado um vídeo que pode desmembrar em outros. Para esse público, ainda que não saiba mensurar o alcance, mas também conseguir ampliar aí os horizontes do grupo através do registro.

## APÊNDICE VI - Transcrição Entrevista responsável pela Ilê de Oxossi

\*Grifos em cores realizados pelo pesquisador

W: Eu também faço parte da cultura. Estou terminando agora o curso de Educação Física e também atuo na área da Saúde. Porém, a área da Arte também me chamou bastante atenção, e eu faço parte de um grupo cultural dentro de Trindade, dentro da questão do Ilê Oxossi. Nós trabalhamos no período antes da pandemia, que era um período em que buscávamos soluções para saber como aplicar as atividades que tínhamos nos projetos. Eu atuo como bailarino, como ator, e também faço pinturas em telas. Antes disso, sempre buscávamos como aplicar isso dentro do Ilê Oxossi. Ele fica localizado em uma zona bem periférica aqui de Trindade. Ou seja, eu busquei, junto com todas as pessoas que estavam ali, tentar agregar à sociedade, sabe? Porque são crianças, adolescentes e adultos que não têm acesso à cultura. Então, buscamos uma forma de levar a cultura para eles, tanto a partir da tela, da questão afro, de ensinamentos e até mesmo de cânticos e apostilas.

[Leitura do TCLE]

D: Então, você consente isso que a gente conversou agora? Podemos falar do que realmente interessa?

W: Podemos falar sim, voltando e recapitulando, né? Então, eu como, na verdade, estou assim como naquela questão de coordenação, né? Junto com o pessoal, a questão do projeto foi, igual eu falei, a gente buscou atuar numa área que, tipo assim, são pessoas que estão numa zona de periferia e não tinham acesso à cultura. Antes da pandemia, já não tinham; no processo de pandemia, menos ainda, que foi um processo bastante complicado. Então, assim, o que a gente tentou levar, através de oficinas, vídeos, e até mesmo divulgação, a introdução da capoeira, ensinamento sobre como montar um turbante, que foi introduzido na questão afro, trancistas... Então, assim, o nosso, a Associação Ilê de Oxossi, busca muito essa questão afro-brasileira, né? Então, assim, a gente tentou levar esse conhecimento para todas essas pessoas, tanto da parte infantil, adolescente, adulto. Porque, como é uma área periférica, são pessoas que não têm muito acesso. Entramos também com a questão da dança afro. Então, assim, foi uma parte bem bacana. **E a Lei de Incentivo Aldir Blanc auxiliou bastante, porque a gente não tinha um pontapé inicial, não sabia como iniciar, e através da lei a gente pôde dar essa oportunidade para essas pessoas que não tiveram esse acesso, porque são muitas pessoas que não sabiam nem o que era cultura.** Então, levamos também a questão da tela, que é a pintura em tela. Eu pintei muito a questão dos orixás. Montamos exposições, mostramos a questão dos orixás, explicamos a questão yorubá. Então, foi muito bacana durante o processo nas oficinas.

D: E qual é a região que vocês atuam em Trindade? E o grupo,

W: qual região? Nós atuamos na região do Laguna Parque, uma região bem periférica, na saída para Santa Bárbara. Fica bem distante do centro de Trindade e é uma região que precisa bastante de atenção. Como eu já sou atuante de outro grupo, facilitou muito para que eu conseguisse levar um pouco do conhecimento que eu tenho, tanto da área da dança quanto da área da atuação e da pintura em tela. Claro que eu tive auxílio de outros professores, de outras pessoas que se envolveram no projeto.

D: Você falou sobre Santa Barbara, né? Eu tenho minha família que mora ali perto.

W: É bem ali na região do Laguna Parque, Santa Bárbara, bem naquela saída mesmo, sabe? Ali na GO mesmo. Então, antes não tinha conhecimento, não sabia nem da existência do que era cultura, para ser bem sincero. Às vezes, pode ter escutado falar, mas a cultura das pessoas daquela região, eu acredito que vai muito de pais para filhos. São pessoas que não têm conhecimento, então, se não têm conhecimento, não têm como passar. Aí, a gente entrou com um projeto para aplicar e foi levando para as crianças, e as crianças vão repassando para os pais, e os pais vão tendo interesse. Isso que achei bacana do projeto.

D: E como era antes da pandemia? Como é que era o trabalho de vocês lá? São todas essas vertentes: capoeira, aliança, trança, cultura afro. Explica um pouco como é que é. Quanto tempo já tem?

W: Já tem... vai fazer... já tem 8 anos. Antes da pandemia, era um movimento bacana, sabe? Muitas pessoas iam, era muito diversificado, né?

D: Mas vamos voltar um pouco mais ao começo. Como surgiu o Ile de Oxossi? Conta um pouco dessa história do início mesmo.

W: Olha, o Ile Oxossi surgiu com a intenção de praticar a caridade. Então, eu tenho o [nome omitido], que está à frente, que é o diretor, o presidente da associação. Ele veio de Brasília para cá com um projeto de vida porque ele queria aplicar a caridade. Então, com o conhecimento que ele já tinha, com as pesquisas que ele já tinha, ele tinha o objetivo de ir para algum lugar onde pudesse aplicar isso. Ele chegou em Trindade no ano de 2016, 2017. Eu o conheci depois. O intuito era esse, praticar a caridade. Aí, com o conhecimento que fomos adquirindo, ele começou a fazer parte do grupo que eu participo. A gente teve esse envolvimento e começou a se aprofundar em projetos para levar para

aquela região, onde entra a questão da capoeira, dança afro, oficinas de turbante, trancistas, fazer essas coisas.

D: E desde 2016, 2017, vocês estão trabalhando isso?

W: Isso, isso, desde esse período. Claro que dentro desse período há muitos altos e baixos, né? Porque tentar levar isso, buscar apoio, buscar alternativas é muito complicado, ainda mais quando se trata do meio cultural. Mas é uma questão que a gente vem trabalhando bastante. **Tem muita ajuda de pessoas próximas, até mesmo de vizinhos, ou de apoiadores da cultura, daqueles que são adeptos da causa. Então, é um processo que foi bem desafiador, até a gente conseguir firmar.**

D: E vocês já tinham redes sociais? Sempre tiveram essa questão de registrar essas oficinas que vocês dão? Como era esse processo antes da pandemia?

W: **Antes da pandemia, a ligação com as redes sociais era pouca.** Quando eu cheguei, fui tentando organizar essa questão da divulgação, porque eram poucas pessoas ali dentro para aplicar o projeto e ter essa divulgação. Então, quando fui auxiliar, falei: 'Nós precisamos dar um caminho para que isso seja alcançado, ou seja, para que as pessoas vejam'. **A gente foi trabalhando dentro da rede social. Já existia rede social, porém, não tinha tanto alcance, não era tão publicado, não tinha tanta divulgação, entendeu?**

D: Entendi. E aí chegou a pandemia. Como foi esse processo? O que vocês pensaram? Como foi esse processo? Vocês pegaram o que produziam antes e fizeram tudo virtual? Trouxeram as crianças ainda para o espaço? Como foi criar esse produto para a Lei Aldir Blanc? Qual foi o produto que vocês apresentaram e como foi a construção da ideia?

W: Olha, então essa é a grande questão, né? Chegou a Lei Aldir Blanc, pandemia, como chegou a pandemia, como é que a gente vai se virar agora, né? Como se diz, lockdown, isolamento social, não pode ter contato. Embora esse contato fosse, às vezes, meio impossível, né? Porque, como se trata de buscar soluções, sempre tem que ter aquele contato um com o outro para chegar a alguma solução. Mas, na elaboração do projeto, foi realmente isso. **A partir de oficinas, vídeos, às vezes era divulgado mandando por celular, montando grupos de WhatsApp. 'Olha, vamos enviar, vamos montar', chegava às pessoas responsáveis, cada um na sua casa ou então olha nesse nível temos que se reunir.** Claro, dentro daquela questão de cada um se prevenindo, né? Então, assim, todos tiveram uma porcentagem de falar: 'Olha, precisamos fazer isso, vamos sentar, organizar, vamos fazer vídeo para ver como é que a gente pode resolver a situação.' Chegou a Lei Aldir Blanc, fizemos

a proposta do projeto, elaboramos vídeos, foi aquela divulgação de vídeos por rede social, por grupos de WhatsApp, até mesmo por mensagens privadas, para as pessoas ficarem por dentro das atividades. Porque era um trabalho que teria que ser virtualmente, porque, se fosse presencial, não poderia. Até chegar ao ponto que foi liberando aos poucos. Então, assim, o trabalho foi aquele trabalho de formiguinha, começou pelas redes sociais, divulgando vídeo, até que as crianças e os adolescentes pudessem voltar novamente para continuar no projeto.

D: Certo, mas nesse momento específico da pandemia, o da Lei Aldir Blanc, vocês fizeram então foi 100% virtual?

W: Sim

D: E como é que foi, por exemplo, vocês gravavam antes, vocês faziam ao vivo? Como é que foi? E, por exemplo, a oficina de trança, como é que foi pensar esse processo? A oficina de dança, como é que foi adaptar aquilo que era feito no espaço de vocês para a tela? Como é que foi essa experiência?

W: Olha, foi de quebrar a cabeça e pensar muito. Mas, por exemplo, eu, como sou da área da dança, fazia as montagens em casa, né, de como seria a dança, pesquisa de movimentos e tudo, criava um certo movimento, mandava. A questão das pessoas que fazem trança, usar... O difícil é usar um modelo, né? Como diz, eu não posso ter contato com outra pessoa, mas eu preciso de um modelo para ensinar, como é que faço isso? Então, tinha que se adaptar a um telefone em casa, aprender a mexer com aquilo, usar o que eu tinha em casa, através de uma filha que tenho, ou então de uma mãe que está dentro de casa, para poder passar para a sociedade, para os meus alunos terem acesso àquilo. Então, tivemos que pegar pessoas que estavam dentro de casa, aquelas pessoas que estavam mais próximas, para poder repassar para as pessoas que estavam do outro lado da tela. A questão da capoeira mesmo foi bastante complicada, porque ensinar através da tela... ainda mais uma arte que é bem antiga, que é a capoeira, dos tempos que surgiu, foi uma questão bastante a ser repensada. Foi através de videoconferência, vídeochamadas, conferências, lives também. Então, foi o que deu para alcançar dentro da pandemia. Eu não posso estar perto, mas o que posso estar perto é só através da tela.

D: Então, tudo o que vocês fizeram, vocês fizeram em formato de vídeochamada, live, nada foi gravado e depois mandado? Era sempre...

W: Isso Algumas vídeo-aulas também. Teve alguns vídeos que até mesmo pela questão das apostilas que a gente tinha, da questão de estudo afro, da linguagem toda. Temos os vídeos todos, até mesmo dos instrumentos que a gente tinha também, tanto do berimbau, do pandeiro, do atabaque, do maracá também, que é um instrumento que a gente utilizava e que utilizamos. Então, tudo foi gravado e mandado através dos grupos e também pelas videoconferências.

D: Então, vocês fizeram das duas formas, tanto gravado quanto ao vivo?

W: Sim, até porque por vídeo, né, você envia um vídeo, a pessoa olha, faz, vai tentar fazer. Por videoconferência, ela tem aquela chance de tirar dúvidas na chamada, ou seja, por uma live, um comentário que sobe, a pessoa pode ter essa oportunidade de tirar dúvidas. Era o único meio que tinha de tirar dúvida durante a pandemia: ou você recebe o vídeo, vai tirando as dúvidas por perguntas enviando mensagem, ou pela videochamada, 'Eu não entendi isso, como é que faz isso?' Era a única forma. Aí, no pós, quando foi chegando ali para o final da pandemia, que já estava começando aquela parte de liberando, que foi aos poucos, pequenos grupos voltaram. A gente foi dividindo, tipo: hoje, segunda-feira, por exemplo, vêm duas, três pessoas; na terça, vêm essa quantidade de pessoas, para não ter a questão da aglomeração, que ainda não era autorizada. Mas foi bem no finalzinho mesmo, quando começou a falar: 'Já está tudo certo, pode liberar.'

D: Um pouco disso, perguntando sobre essa relação com o público. Porque antes estava todo mundo junto, uma coisa é você ensinar a dança vendo a pessoa fazer, outra coisa é você mandar um vídeo e ensinar capoeira, como tocar o berimbau, ver se está acertando ou não. Era muito disso que a gente queria entender também. Vocês acham que atingiram o mesmo público que atingiam aí na região, ou com esse trabalho conseguiram atingir pessoas também de outros locais? Como é que foi? O público foi o mesmo, foi maior, foi menor? Vocês perderam gente que não tinha acesso à internet? Como é que foi?

W: Olha, a curiosidade às vezes chama bastante atenção. Só que, assim, hoje em dia, com a questão jovem, quando se fala de ensinamento por vídeo-aulas, eles deixam muito a desejar. Eu falo que o alcance de divulgação pode ter alcançado um patamar maior, mas o número de pessoas que assistiu foi um pouco inferior ao que já tinha, porque o presencial te dá mais oportunidades. Agora, o online tem muito... ainda mais quando se trata de jovens, aqueles que realmente querem buscam, mas aqueles que não querem, olham lá na tela ou fingem que estão olhando, que estão fazendo aula. O alcance teve um número regular, de muitas pessoas, não foi uma área muito abrangente, mas a divulgação em si, o número de alcance de pessoas, foi grande. Mas as pessoas que realmente participaram foram um pouco menores.

D: Então você acha que na divulgação vocês alcançaram mais gente, só que dentro mesmo foi menos? Você acha que isso tem a ver tanto com o interesse quanto com o acesso à internet? O que você acha?

W: Essa é a questão que até ia comentar. Por se tratar de uma comunidade carente, de uma região mais afastada, não são todos que têm a rede de apoio de internet. Então, o trabalho de live, de ter acesso à internet, era muito complicado. Entrava naquela questão de mandar em grupo de WhatsApp. Nem todos têm acesso. As pessoas acham que hoje em dia todos têm acesso à internet, acesso aos aplicativos de WhatsApp, Instagram, Facebook, mas na verdade são poucos, ainda mais quando se trata de crianças, porque criança tem que ter a presença dos pais. Os pais, muitos estão ocupados com afazeres de casa. Então, mandava um vídeo para ter retorno um ou dois dias depois, entendeu? Então, quando se trata dessa questão da carência da internet na zona periférica, é um desafio.

D: vocês acham que conseguiram, nesse período, ter uma proximidade maior com a comunidade ou vocês acham que elas se afastaram mais? Conseguiram manter contato nesse processo?

W: Hoje, na verdade, com o retorno, temos um alcance de mais pessoas porque aqueles que participavam foram levando, divulgando. E eu acho que também as pessoas já estavam sedentas, tipo assim: "tô em casa, tô em casa, tô em casa, eu preciso fazer alguma coisa". As pessoas já não estavam aguentando ficar. Então, com o retorno, teve um alcance maior de pessoas querendo participar, conhecer, fazer o estudo aprofundado, saber quais os instrumentos que a gente toca, ter interesse na dança, na questão afro. Hoje em dia, depois do pós-pandemia, SIM, teve um número maior de procura. Até porque, como sempre friso, é uma área que precisava e necessita ainda de um olhar mais aprofundado em relação à cultura.

D: Mais, e o que vocês acham que vocês ganharam e o que vocês perderam em fazer esse projeto pela internet? Essa questão da relação com o público, de adaptar a linguagem. O que você acha que foi bacana e que vocês continuam fazendo até hoje? Por exemplo, vocês ainda fazem live? Vocês ainda gravam vídeos?

W: Sobre o ponto positivo, eu creio que é um número de divulgação de vídeos que pode ser solto ou que foi também que pode alcançar outras pessoas. Pessoas mais longe podem ter acesso. O ponto negativo é não ter o contato de não poder sanar as dúvidas que as pessoas tinham. Porque mesmo que a gente se esforçasse para sanar as dúvidas que as pessoas precisavam, acabava que ficava

meio confuso. São atividades que, querendo ou não, são de modo presencial: dança, instrumento, oficina de fazer. Então, é algo que necessita daquele olhar de "Nossa, eu tô aqui presente para ver". O ponto negativo é a distância, não poder ter o toque. O lado positivo é a divulgação porque a rede social, hoje em dia, tem um poder muito grande de alcançar muita gente. Com a divulgação no pós-pandemia, tivemos oportunidade nessa questão da pandemia e no pós trazer mais pessoas. Eu não pude durante, mas depois, sim, eu pude.

D: E além dessa maior mobilização das pessoas, o que vocês acham que fica desse processo? Vocês usam mais as redes? Têm mais o costume de postar vídeo sempre? Vocês têm mais o costume de gravar as coisas que estão fazendo? O que você acha que fica de aprendizado, técnica, costume que vocês pegaram durante esse processo?

W: Na verdade, a pandemia fez a gente aprender de diversas formas. Hoje em dia, costumamos trabalhar das duas formas, tanto a questão presencial quanto a divulgação na internet, sempre soltando vídeo e divulgação, mas sempre também dentro da questão presencial. Foi um mal que veio para ensinar muita coisa. Vamos trabalhar mais a questão da internet, da divulgação. Deu para aprender muito com a pandemia dentro da questão virtual. Não deixamos de fazer o trabalho da questão virtual, mas também nos esforçamos bastante na questão presencial. O lado virtual ainda deixa um pouco a desejar, mas o presencial não.

D: Mas hoje, vocês fazem só a divulgação do trabalho ou ainda fazem live? Ainda têm aula que é virtual?

W: Divulgação do que é presencial, mais a divulgação do presencial, e lives não. Ultimamente, não estamos tendo. Não fizemos, somente nesse período mesmo de pandemia.

D: Só para ter uma noção, vocês têm mais ou menos quantas pessoas?

W: Olha, de 50 a 80 pessoas, entre jovens, crianças, adolescentes e adultos. Criança e adolescente, capoeira e dança. São mais interessadas, as crianças se envolvem mais.

D: São dias específicos da semana?

W: São dias específicos: segunda, quarta e sábado. Não, especificamente, só agradecer mesmo pela oportunidade de poder explicar o que é o projeto e dizer da satisfação que foi poder fazer esse projeto e dar vida a ele. O que nos dá orgulho, na verdade, é porque levamos um projeto para a questão da

caridade dentro da zona periférica. E é algo que vejo que precisa ser mais visualizado, na verdade, não só dentro da questão, falo não só em Trindade, mas em todas as cidades. É um olhar que todas as pessoas deveriam ter porque às vezes são pequenos grupos formados e se esquece que na zona periférica daquela cidade tal não tem, não precisa ter aquele olhar. Mas são essas pessoas da periferia que precisam ter um olhar mais aprofundado. São pessoas que, às vezes, não têm uma solução, mas se você chega e apresenta, elas agarram.

D: Agora, uma pergunta dois em um: vocês já tinham acessado outra lei de incentivo? Essa foi a primeira vez? E qual é a importância dessas leis de incentivo para vocês conseguirem manter?

W: Essa foi a primeira. A Lei Aldir Blanc foi a que surgiu. **Eu vejo de grande importância porque é uma valorização da cultura. E quanto mais tem uma lei de incentivo, também serve mais de incentivo para jovens que estão dentro da comunidade participarem. Igual como eu disse, são jovens, adolescentes, crianças e até adultos que não têm oportunidades e não veem caminho dentro da questão da zona periférica. São pessoas que tentam, tentam, tentam e não veem. Se tenho uma lei de incentivo e mostro esse projeto para essas pessoas, elas vão procurar, nem que seja na área de profissionalizar. As pessoas acham que dança, capoeira, fazer uma trança é só um hobby. Não. Dança também é um estudo. Hoje em dia, você tem que fazer faculdade. Ser um mestre de capoeira, dar aula de capoeira, também é preciso ter um estudo bastante aprofundado. Se trago as crianças para esse universo, para essa área, estou dando oportunidade para elas terem um futuro, ser um profissional naquela área, para que possam ter oportunidade de demonstrar para outras crianças. Ou, se não, vão viver nessa comunidade, mas irão para um local onde possam transferir o conhecimento para outras pessoas. A lei serve para isso: incentivar pequenos grupos a incentivarem outros pequenos grupos, que vão incentivar outros pequenos grupos.**

D: E vocês já tentaram outras vezes ou foi a única vez? Como está esse processo? Vocês já se inscreveram outras vezes e não foram aprovados? Só se inscreveram essa vez? Como está? Porque agora, não sei se vocês sabem, que a política nacional de Blanc é anual, né? Então, todo ano, tanto o município de Trindade quanto o estado de Goiás são abertos a edital.

W: Sim, na verdade, sempre estamos de olho nos editais para fazer a inscrição. Estamos aguardando agora o próximo, que é o projeto que vem agora também, a próxima Lei Aldir Blanc, para apresentarmos novos projetos também para agregar na comunidade. **Nós, como se diz, não vamos deixar passar em branco porque é uma oportunidade que ajuda bastante a comunidade.**

D: Muitíssimo obrigado. Depois, se você puder me mandar fotos, vídeos que vocês tiverem dessas gravações que fizeram durante a pandemia, e também o perfil de vocês lá para eu acompanhar, para ver como foi esse processo. Para nossa pesquisa também é fundamental porque, como disse, é gerado também para fazermos a defesa da lei de incentivo. Eu já participei da construção da Lei Aldir Blanc. Participei do comitê nacional que escrevemos, tanto a Lei Aldir Blanc quanto a Lei Paulo Gustavo. Todo esse processo de, por exemplo, grupo da cultura popular poder prestar conta através de relatório, não apenas a prestação contábil. Hoje, com o novo marco do fomento, temos essa possibilidade. Então, para mim, é muito importante o acompanhamento dessa política. Ajudei desde o começo a construir. Hoje, trabalho no Ministério da Cultura. Rodei o país falando sobre a importância da execução dessa lei. E como estudante, estou estudando, falando: "É isso, política cultural de cima a baixo". Porque é disso que a gente vive. As pessoas, às vezes, não entendem. Li um livro que é "O que é Folclore?" do Carlos Rodrigues Brandão. Ele trabalhou na UFG muitos anos e tal. E ele fala das cavalhadas. Ele conta que encontrou um búlgaro lá. Ele conta, não sei se é uma anedota, uma parábola, e tal. Ele fala que as pessoas parecem que estão se divertindo, mas elas estão fazendo isso para não esquecer. Eu falei: "Cara, olha o tanto que isso é forte". Você impacta na realidade das pessoas de uma forma muito absurda. Por isso, falo: "Temos que estudar para entender o impacto que foi isso, o quanto as pessoas conseguiram sobreviver". Muita gente pagou conta com esse dinheiro. Disseram: "Nosso grupo tinha um companheiro que não tinha comida. Além do cachê, fizemos uma cesta e levamos para lá porque tínhamos o dinheiro". Toda uma comunidade é cuidada a partir disso. É muito além do que chega para as pessoas. O que volta é isso. Volta em forma de entretenimento, de identidade das pessoas se entenderem. Falam: "Sou uma pessoa preta. Venho da periferia". Ter toda a organização da cultura, da identidade social dessa pessoa, mas também tem, como você falou, geração de emprego.

W: Acho que essa é a principal causa que a lei deve ter. Não é um dinheiro que está sendo entregue para aquele grupo e pronto. É uma lei de incentivo para incentivar grupos menores a incentivarem outros grupos. Porque, igual falo, se você transmite o conhecimento para uma criança, de 10 crianças que estejam ali, se uma ou duas já pegou e quer aquilo para a vida dela, ela vai levar isso para outras pessoas. Por menor que seja a linha de interesse das pessoas de se profissionalizar na área, por essa visão já compensou. Seu trabalho já foi validado. A lei tem a oportunidade de ajudar bastante pessoas, bastantes grupos. Essa questão é muito importante.

## APÊNDICE VII - Transcrição Entrevista responsável pelo Terno do Congo Vilaboense

\*Grifos em cores realizados pelo pesquisador

D: Vamos lá, como é que funciona o Congo de vocês? Como é o processo da realização? Há quanto tempo vocês fazem? Em que dia vocês se reúnem? Conte um pouco da história de vocês para mim.

J: Hoje estou com 59 anos de idade e, desde os 4 anos, participo desse grupo. Meu pai está com 82 anos e ele participa do grupo desde os 11 anos de idade. Ele entrou no grupo através de uma promessa da minha avó com a minha bisavó. Ele sofreu um acidente quando era menino: ele caiu numa fogueira enquanto brincava. Minha avó era rezadeira e estava rezando enquanto os meninos brincavam. Quando ele caiu na fogueira, ficou rolando nela, e correram para socorrê-lo. Minha avó e bisavó fizeram um voto para Nossa Senhora do Rosário, pedindo que ele se curasse e ficasse sem sequelas, prometendo que ele participaria do grupo enquanto tivesse vida. Hoje, aos 82 anos, ele ainda participa. Eu entrei no grupo aos 4 anos de idade, já como príncipe, e continuo até hoje. Hoje sou coordenador do grupo. Já dancei como rei, e, às vezes, devido à saúde do meu pai, ele não consegue participar, mas sua fé é tão grande que, quando chega o dia da dança do Divino Espírito Santo e de Nossa Senhora do Rosário, ele encontra forças e participa. Desde que meu pai assumiu o grupo, ele ficou na família, principalmente entre os Arruda e os Noronha, 80% do grupo é Arruda e os Noronha. Nossa tradição vem do voto feito por meu pai, e, todos os anos, dançamos em louvor a esses santos. Também dançamos para Nossa Senhora de Santana, aniversário da cidade, padroeira de Goiás. Aí a gente faz apresentação de vez em quando. Não é todo ano que fazemos essa apresentação, pois depende da prefeitura e do prefeito, mas as danças para Nossa Senhora do Rosário e o Divino Espírito Santo é todo ano, é devoção mesmo.

CORTE

D: Nossa, mais de 500 alunos

J: tudo, tudo, rapaz, ficaram dos mais satisfeitos, os mais alegres, sabe? Não teve trabalho. A gente já tá identificando com a turma. Ih, bom demais.

D: Já deu certo aqui, consegui colocar para gravar de novo.

Então, vamos lá. O senhor estava falando que tem ano que faz também no aniversário da cidade, mas todo ano é certeza

J: Sim, é isso, Nossa Senhora do Rosário, Divino Espírito Santo. Isso aí não pode faltar, todo ano tem essas apresentações, né? Então, assim, por a gente não ter salário, não ter renda, os dançantes já ficam assim: quando chega essa época, todos já estão preparando, conseguindo folga, trocando serviço, para poder participar, porque gostam, né? E aquela devoção, aquele encontro é bom demais, a gente encontra a turma, faz as apresentações, a gente sempre faz uns ensaios, né? Então, quando não tem essa renda, é difícil, mas a gente vai lutando, né? Para vencer, para o seu [nome omitido] ficar satisfeito pela promessa que foi feita para ele. E ele tá aí, graças a Deus, né? Não digo que ele é sadio de tudo porque a idade já tá avançada, uma pessoa que já fez mais de 12 cirurgias, né? Mas tá aí, bom, graças a Deus. Graça a nossa senhora do Rosário.

D: o terno já existia antes do seu pai ou foi criado na promessa?

J: Não, o terno já existia antes. Eles falam, igual meu pai conta a causo, que foram o pessoal que vieram da África. Antigamente chegavam aqueles caminhões que traziam gente de fora, aqueles trabalhadores. Então, naquela época, disseram que foram uns três ou quatro africanos que chegaram aqui na cidade, trabalhando na época dos Caiado. Então, aí eles vieram e começaram a lembrar do passado deles lá, onde moravam, na época do Congo. Aí, lá, tinha um grupo do Congo. Então, eles começaram a formar um grupo para brincar, para relembrar. E aí foi acontecendo, montaram o grupo e ficou. Na época que meu pai pegou o reinado, ele passou por seis reis até chegar nele, entendeu? Passou por seis reis até chegar nele. Então, depois dele, os outros foram morrendo, e foram acabando. Aí, vai juntando mais gente, ensaiando o pessoal. Uns morrem, outros ficam. Da minha família, tem meu pai, tem o [nome omitido], irmão, o [nome omitido], meu tio [nome omitido], meu tio [nome omitido]... cinco homens, né? Todos eles dançaram congo. Hoje, meu pai e um tio meu, que é o Igor, que mora em Goiânia, dançam. Os outros já faleceram todos, mas meu pai tá aí, e meu tio mora em Goiânia, mas ele ainda dança.

D: O seu [nome omitido] é aquele com raiz? Ele não mexe com raiz.

J: Não, não. O nome dele é [nome omitido], mas é conhecido como [nome omitido]. Mora lá em Goiás, no Parque das Laranjeiras, em Goiânia. Hoje, então, assim, meus irmãos, eu tenho meu irmão Osmar, meu irmão Valdeir, dançam também, fazem parte do grupo. Meus filhos, meus dois filhos, fazem parte do grupo. Meus outros sobrinhos, tudo faz parte do grupo. O que não faz parte hoje, mas já dançou, né?

D: E vocês são quantas pessoas no terno?

J: Nós somos em torno de 30 pessoas. 30 pessoas. Aí, sempre se apresentam 22, 23, porque o vestuário não dá para todos. O grupo é maior justamente por causa disso, que às vezes não dá certo de um dançar, tem o outro substituto, né? Porque nem sempre dá para todo mundo. Conforme a data, trabalhando fora, tem muitos que hoje também moram fora, mas chegou o dia da dança, tá junto, tá rente. É igual o carnaval, né? Chega a época do carnaval, todos querem pular o carnaval. Mas no Congo é assim, pode estar morando na cidade ou não, quando chega a época das apresentações, vão chegando. Os que moram aqui, estão aqui. De vez em quando, fazemos uns ensaios para ir renovando. Agora mesmo estamos ensaiando um príncipe novo, porque os outros já estão grandes, né? Geralmente o príncipe é mais criança. Agora estamos com um outro príncipe aí, tem um bisneto do meu pai que tá aí para assumir o príncipe, tá com um ano e seis meses.

D: Que é neto do senhor?

J: É neto do meu pai. Ele é bisneto do meu pai. Ele é filho da [nome omitido].

D: Qual que é o nome dele?

J: É [nome omitido].

D: Uai, [nome omitido].

J: Pois é, [nome omitido] é o nome dele. E a irmãzinha dele tá chegando mês que vem.

D: E como é que são os ensaios? E as músicas são as mesmas tanto no Divino Espírito Santo quanto na Nossa Senhora do Rosário, ou cada um é uma apresentação diferente? E as toadas, vocês mesmo que escrevem? Vocês pegam coisa de fora, como é que é?

J: Não, a nossa dança já tem uma coreografia que vem desde quando começou a dança. É uma dança só. Só que aí nós temos vários tipos de música, né? Mas são aquelas músicas que já fazem parte do grupo. Por exemplo, quando é a festa do Divino Espírito Santo, tem umas partes que fazemos homenagem para o Divino Espírito Santo. Tem outras que são para Nossa Senhora do Rosário, né? E a maioria é de Nossa Senhora do Rosário, das músicas, entendeu?

D: Mas então, as músicas que vocês tocam são as que já aprenderam? Vocês não colocam música nova no Congo?

J: Não, não. Meu pai sempre quer manter a tradição desde quando foi fundado o grupo do Congo aqui na cidade. Ele quer manter aquela dança, aquela música mesmo. A gente faz alguma referência, uma homenagem para alguma apresentação, fazemos uma música ali para poder homenagear. Mas a dança do Congo mesmo, nós nunca mudamos, é sempre a mesma. Temos até livro, né? Livro que foi feito pelo... deixa eu ver se lembro o nome dele, me faltou a memória. Ele morreu agora, foi pouco tempo, Carlos Brandão. Ele escreveu sobre o Congo.

D: Eu tava lendo o livro dele ontem.

J: Pois é, ele escreveu o livro sobre o Congo. Uma hora eu vou até te mandar umas fotos dos livros para você ver.

D: Eu tava lendo o que é folclore. Ele conta das cavalhadas de Pirenópolis.

J: Pois é ele fala também sobre o congo. Ele que fala que escrever o livro. tem até uma entrevista com ele. Deve ter uns três a quatro anos, lá no Oscar Niemeyer, com ele.

D: Ah não, esse é mais antigo. Ele fala dos ternos de Congo, mas esse é da década de 80, de 82, bem mais antigo.

J: Vai ser isso mesmo. Foi quando ele escreveu, não lembro o ano certinho, mas vai ser mais ou menos isso aí. Olha, depois eu vou te mandar, vou mandar umas fotos do livro, vou mandar quando foi feito o livro para você ver, vou tirar as fotos e mandar para você.

D: Falando em foto, como é que vocês trabalham com esse negócio de foto? Vocês sempre tiram fotos dos ensaios? Tem alguém que tira foto das apresentações? Vocês costumavam ter vídeos das apresentações?

J: Sempre a gente tira foto, sim. Hoje, com essa tecnologia de celular, a gente sempre grava os ensaios, filma alguns trechos dos ensaios para ver mesmo, até para poder corrigir, né? Quem tá errando, quem tá acertando, para ver os defeitos e ir corrigindo. É sempre uma vantagem hoje, né?

D: E vocês têm perfil na internet do Congo, sem ser o perfil das pessoas?

J: Temos, sim, tem do Congo, né? Congo Vilaboense.

D: Coloca lá, tem um perfil. E desde quando vocês têm? Você tem noção mais ou menos?

J: Não lembro, no momento não lembro não. Mas antes da pandemia, foi antes da pandemia, já bem antes. Depois vou mandar uns links aí, uns vídeos para você ver.

D: Por favor, uns vídeos, umas fotos. Para mim também é muito interessante para mostrar como são as apresentações e tal.

J: Vou te mandar então.

D: E como é a relação com o público, seu ? Vocês fazem, via de regra, nas festas do Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário? Como é essa relação com o público? Sempre nas festas, vocês fazem semana, como é essa preparação para a apresentação e como é a apresentação em si? Como o público interage?

J: Aqui em Goiás, é sempre igual na festa do Divino e de Nossa Senhora do Rosário, sempre nesses dois dias das festas. Todo ano, o povo já fica ali esperando, vai ter a apresentação do Congo, vai ter apresentação do Congo na festa de Nossa Senhora do Rosário. Você precisa ver, tá lá o pessoal já terminando, vai ter o levantamento do mastro, aí já tá ali aguardando que o pessoal vai chegar para fazer a apresentação. Igual ano passado, mesmo. Ano passado fizemos uma apresentação aqui em Goiás no dia da Nossa Senhora do Rosário. Fizemos aqui no sábado e no domingo, o final da festa. Fizemos aqui na sexta-feira, na abertura, que o frei Cristiano preferiu fazer na sexta-feira, né? E quando foi no domingo de manhã, fizemos uma apresentação de Nossa Senhora do Rosário lá em Itapuranga, com o padre Celso, que foi daqui de Goiás também. Ele tá lá agora, em Itapuranga. Já tinha uns três anos que vamos combinar, organizar para vocês irem para lá, fazer uma apresentação para nós na festa de Nossa Senhora do Rosário. Vamos ajudar. É muito gratificante, né, quando você vai fazer uma apresentação e tem o pessoal todo esperando aquela apresentação e louvor. A Nossa Senhora do Rosário é maravilhoso, o público tá ali todo aguardando a gente fazer a apresentação. É muito bonito.

D: Apresentação, mas vocês chamam eles para dançar durante a apresentação? Como é que é? Ou não? Tem esse momento? Vocês chamam eles para dançar? Eles dançam também durante a apresentação?

J: Não, não. Só a gente mesmo que dança, né. Porque ali já vai com o traje, né. Aqui a única pessoa que a gente... toda vez quando tem a festa do Divino Espírito Santo, não sei se você conhece, acho que você conhece sim, que é de Goiás, é a casa lá da Dona Silvinha. Dona Silvinha do Alfenim.

Certo. Uhum. Isso, lá perto do Chafariz, não é isso? Uhum. Então, assim, toda a festa do Divino Espírito Santo ela faz o alfenim, ela ajuda os festeiros do Divino. Então, todo ano quando a gente vai fazer a apresentação da festa do Divino, se não fizer apresentação para ela lá na casa dela, não é festa. Todo ano ela chega lá em casa, primeiro que é o festejo do Divino, ela chega lá no meu pai: "Ô [nome omitido], que dia que vocês vão apresentar? Eu tenho que me avisar e ver quantas pessoas que vai preparar lá para vocês." Todo ano. Então, tem aquele filho dela, o chama lá, o [nome omitido]. Você conhece ele, participa das cavalhadas lá. Então, na hora que tá fazendo a apresentação, tem uma parte lá que a gente dança o olodum, e cada um faz uma dança diferente lá na fila. A gente tira ele, põe ele lá no meio para dançar com nós. E se você for lá nele conversar, para entrevistar ele, falar sobre o Congo, ele sabe cantar muitas músicas do Congo com nós. E ali o pessoal deles, toda a família, tá ali esperando nós fazer a apresentação. Tem as irmãs dele que vêm lá de Goiás, vêm de Goiânia, e no dia da festa estão ali esperando para nós ir lá apresentar. Se dançar o Congo não for lá, acho que dá problema. Graças a Deus, eles gostam muito, muito mesmo.

D: A do Rosário é quando mesmo?

J: A do Rosário é em outubro, né. E o Divino Espírito Santo agora, geralmente é final de abril, princípio de maio. E agora a do Rosário que é em outubro, geralmente.

D: Mas você estava com o pessoal da folia e falou que vai rodar uma folia do Divino Espírito Santo. Sai amanhã, não sai?

J: Não, não. Pode que eles estejam fazendo alguma devoção deles, né, mas a festa do Divino mesmo não é agora, não.

D: Mas até a de Trindade foi agora, terminou agora ou é domingo agora?

J: Pois é, mas a festa do Divino Espírito Santo é... Eles tiveram agora umas danças, umas rezas agora do Divino, mas foi o novo festeiro que foi sorteado que tá fazendo a entrega da bandeira para ele e tal. Mas a festa mesmo é em abril, de abril para maio.

D: Como é que foi agora falando mais especificamente do período da pandemia? Como é que vocês fizeram? Qual foi o projeto de vocês durante a pandemia? Vocês fizeram apresentação, disponibilizaram? Como é que foi?

J: Lei Aldir Blanc na época quando foi da pandemia, saíram esses projetos para ajuda de custo para as apresentações que foram canceladas, né, porque foi cancelado tudo, né. Aí nós não podíamos mais fazer apresentações, não podíamos fazer os ensaios. Aí saiu esse projeto da Lei Aldir Blanc para ajudar a gente. Então foi bom, em parte, porque a gente comprou muitas roupas, muitas coisas que estava precisando para ajudar o grupo. Tinha o pessoal nosso que também morava em fazenda, que estava passando dificuldade com as coisas, a gente ajudou, né, o grupo, né. Aí foi muito bom. Mas aí a contrapartida nossa foi fazer apresentação, né, depois da pandemia. Então, graças a Deus, deu tudo certo, foi muito bom mesmo. Foi um apoio muito grande que o governo fez para nós.

D: Ah, então o senhor fez depois da pandemia, não foi durante?

J: Não, durante a pandemia nós não podíamos fazer por causa que não podia agrupar o pessoal, né. Não podia tá fechado, né, junto as pessoas. Aí a gente teve algum ensaio, mas com máscara, tudo longe, reuniões e falando sobre a dança, mas não dançamos assim, dançamos da contrapartida depois que foi melhorando a pandemia.

D: Ah, eu pensei que vocês tinham feito uma gravada para a internet.

J: Nós fizemos, nós fizemos essa gravada para a internet, mas desse jeito, longe, com máscara. Aí nós fizemos uma apresentação dessa chamada para a internet, mas nós não dançamos assim em público, saindo com público, entendeu?

D: E como é que foi essa de fazer essa na internet? Foi todo mundo com máscara? Foi o mesmo tanto de folião que vai sempre? Foi menos? Como é que foi?

J: Não, foi menos. Nós dividimos para poder não ter muito agrupamento, né, e também por causa da idade. Aqueles mais velhos não puderam estar junto no momento, que foi proibido. Não só nós, todos, todo mundo, né. Procuramos respeitar mais a vida.

D: E aí o senhor lembra quantos que foram? Quantos foliões, como é que vocês chamam? Foliões, vocês chamam? Como é que vocês chamam?

J: É isso mesmo, foliões nossos, né, os dançantes, nossos guerreiros. Porque lá dentro do grupo do Congo, nós temos lá, não sei se você já viu o grupo, se já viu alguma foto.

D: Tem o de vocês? Não, eu já conheço como é que é o Congo.

J: Aí nós temos lá o que veste de vermelho e o que veste de azul, né. E aí o que acontece? Aqueles de vermelho são os mouros, aqueles que eram os escravos, os trabalhadores. Os de azul eram os reis, que eram os senhores, os que tinham dinheiro, os patrões. Então, ali dentro do grupo tem aquelas pessoas mais velhas, os mais novos. Então, na época da pandemia, os mais velhos estavam sempre poupando mais, sempre tentando poupar mais eles para não participar muito de agrupamento. Então foi isso que aconteceu.

D: E aí o repertório de vocês, como é que foi? Ele foi mais para, você falou que muda quando é Divino Espírito Santo e quando é Nossa Senhora. Foi mais Nossa Senhora do Rosário ou foi mais para Divino Espírito Santo? Como é que vocês fizeram para pensar isso? Como é que foi fazer esse negócio para frente da câmera?

J: Nós geralmente hoje fazemos mais para Nossa Senhora do Rosário. Na festa do Divino a gente faz só na época que é a festa, porque a dança fala mais dos pretos, dos negros. Então ela se identifica com o Nossa Senhora do Rosário.

D: E como é que foi? Vocês já tinham gravado antes? Como é que foi esse negócio de fazer para a câmera?

J: Nós já tínhamos gravado antes, mas de vez em quando a gente fazia algumas filmagens. Nós dançamos lá em Goiânia também, lá em Campinas, fizemos vídeos lá, no Teatro Goiânia também fizemos uma apresentação, umas duas apresentações. Então, assim, já está mais calejado um pouquinho, tá mais tranquilo.

D: E o que você acha que vocês ganham e perdem em fazer para a tela? O que você acha que é bom e o que você acha que é ruim nesse momento?

J: Eu achei que o ruim é porque a gente gosta do grupo reunido, né, todos. Aí foi na época ruim por causa da pandemia, mas terminou isso, acabou. É bom o grupo todo reunido, nós fazermos apresentações, é muito bom. Porque na tela é bom para a divulgação, hoje a internet divulga tudo, é bom demais. Porque até então, antes, o que era o Congo, quem conhecia a dança do Congo era só quem vinha aqui em Goiás, quem estava aqui em Goiás e ia lá para baixo para ver a festa e conhecia o Congo. Hoje, com a internet, todo mundo conhece. Uma apresentação lá na Igreja do Rosário, nós estamos lá agora à noite apresentando, daqui a meia hora o mundo todo tá vendo nós dançar. Hoje a divulgação é muito grande. Então, essa pandemia veio para muitas coisas, foi ruim, perdemos

companheiros, mas a pandemia reuniu mais a turma para ter mais amor ao próximo. E aí, para nós, divulgou cada vez mais. A internet é muito importante, ajudou a divulgar.

D: E nesse vídeo que vocês gravaram, vocês lançaram ele onde? Foi pela internet mesmo?

J: Pelo Facebook.

D: E o senhor conseguiu ver como é que foi o recebimento das pessoas? Vocês conseguiram atingir as pessoas que vão normalmente nas festas? Foi um outro público? Tem alguma ideia de como é que foi?

J: A gente teve aí também, durante a pandemia, algumas apresentações. No primeiro ano a pandemia foi mais puxada, depois, no segundo ano, já melhorou mais. **Aí a gente fez algumas apresentações, concorremos a vários prêmios, atingimos até um, como que a gente fala, a pessoa assistiu muito, uma meta grande, foi bom, foi muito bom.**

D: Mas eu acho que o público era o público que via vocês lá na Igreja do Rosário mesmo? É um público de Goiás?

J: Teve muito gente de fora de Goiás, de várias cidades, sabe? Comentando sobre a apresentação do congo.

D: E, desse processo da pandemia, de fazer online, de gravar, o que você acha que fica de experiência disso? O que fica de técnico? Vocês aprenderam a lidar melhor com a câmera, a mexer melhor com a internet? O que você acha que fica depois disso?

J: Nesse momento, em que fomos obrigados a fazer as coisas de outro jeito, eu achei que foi muito bom. **Foi muito bom porque o pessoal hoje está fazendo uma apresentação, está gravando, está assistindo, nós estamos gravando, está tudo tranquilo. Então, os meninos, eu falo dos meninos, não têm mais dificuldade, dançam normal, tranquilo.** Essa experiência foi muito boa, foi muito boa.

D: Mas vocês estão mexendo mais na internet depois? Já mexiam muito antes? Como é que foi depois da pandemia? Vocês passaram a mexer mais na internet, né?

J: Hoje, a internet é tudo, mas depois da pandemia, **vocês passaram a mexer mais, porque viram que a divulgação nossa foi muito grande pela internet. Então, hoje, a gente mexe mais na internet.**

D: Caminhamos aqui para o final. Mais uma pergunta: o senhor já teve outros projetos aprovados em lei de incentivo? Esse foi o primeiro? Como é que é? O senhor já costuma mexer com isso?

J: Não, nós já trabalhamos e já tivemos projetos aprovados. Em 2018, se eu não me engano, tivemos um projeto aprovado pela Lei Goiás. Foi o Projeto Meu Mesmo, o Primeiro Festival Goiás Vive Cultura, onde fizemos dois dias de festa. Fizemos aqui no mercado e, dentro desse festival, eu consegui incluir vários grupos de Goiás, como o grupo de Folia de Reis. Também convocamos o pessoal dos Tapuios, alguns deles estavam conosco. Trazemos o pessoal do Hip Hop de Goiânia, como o pessoal do Black, que é lá do Viaduto. Também veio com um grupo de pagodinho de Senador Canedo. Fizemos um festival diferente e foi ótimo, foi lindo. Estamos com o segundo festival aprovado, mas ainda não conseguimos fazer a captação. Estamos aguardando a nova lei para aplicar novamente. É a nossa segunda edição.

D: E qual a importância dessas leis de incentivo para produzir cultura popular?

J: Essas leis de incentivo vieram para ajudar muito. Antigamente, era muito difícil conseguir ajuda porque os grupos, como o nosso, não têm vendas nem nada. Hoje, essas leis ajudam muito porque aplicam verba para que possamos apresentar e mostrar nossa cultura. Graças a Deus, consegui montar a nossa associação do Congo de Labens, que está registrada. Estamos correndo atrás do nosso ponto de cultura. Se Deus quiser, conseguiremos o ponto de cultura e a benção de Deus para conseguir esse apoio.

D: Vocês têm um ponto?

J: Sim, lá na casa do meu pai temos um espaço grande na frente para ensaios. Toda vez que nos reunimos, fazemos os ensaios lá, além das reuniões e conversas. Como ele está com a idade avançada, vamos todos para lá.

D: Bom demais. Tem mais alguma coisa que eu não perguntei que o senhor gostaria de falar?

J: Não, eu só quero agradecer e pedir desculpa pela correria do dia a dia. Nossa conversa já era para ter acontecido há muito tempo, mas foi difícil. Às vezes, parece que não dá tempo para conversar, mas é por causa da correria. Voltei para cá por causa do meu pai e da minha mãe, pela idade deles. Eu participo do grupo e não posso deixar acabar. O que ele me pede é para passar a responsabilidade adiante, e eu vou fazer isso. Mesmo com todas as dificuldades, dançamos porque

**gostamos.** Peço desculpas pelos imprevistos, mas estamos sempre à disposição para conversar e mostrar nossa cultura. **Vamos expandir, mostrar para fora que em Goiás também temos o Congo.** Em Goiânia e Campinas, há vários grupos de Congo. O nosso Congo é único em Goiás. Estou satisfeito de participar e conversar. Se algo não ficou entendido, posso explicar novamente depois. Vou mandar fotos e vídeos para você. Agradeço e que Deus abençoe nosso trabalho. Seguir em frente, se Deus quiser. Amém.