

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – ICSA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS – DEECO

**ACASO E VONTADE NAS ORIGENS DA FUNDAÇÃO DE ARTE DE OURO PRETO**

Raquel Reis Moura Pinto

MARIANA – MG  
2018

RAQUEL REIS MOURA PINTO

ACASO E VONTADE NAS ORIGENS DA FUNDAÇÃO DE ARTE DE OURO PRETO

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Econômicas.  
Orientador: Prof. Dr. José Artur dos Santos Ferreira

MARIANA – MG  
2018

P659a Pinto, Raquel Reis Moura.  
Acaso e vontade na origem da Fundação de Arte de Ouro Preto [manuscrito]  
/ Raquel Reis Moura Pinto. - 2018.

58f.: il.: color; mapas.

Orientador: Prof. Dr. José Artur dos Santos Ferreira.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Econômicas e Gerenciais.

1. Fundação de Arte de Ouro Preto - Teses. 2. Ouro Preto (MG) - Teses. 3. Comunidades de Prática - Teses. I. Ferreira, José Artur dos Santos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 33:7

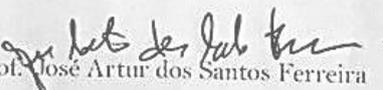
Catálogo: [ficha.sisbin@ufop.edu.br](mailto:ficha.sisbin@ufop.edu.br)

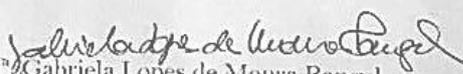
Raquel Reis Moura Pinto  
Curso de Ciências Econômicas - UFOP

ACASO E VONTADE NAS ORIGENS DA FUNDAÇÃO DE ARTE DE OURO PRETO

Trabalho apresentado ao Curso de Ciências Econômicas do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Econômicas, sob orientação do Prof. José Artur dos Santos Ferreira.

Banca Examinadora:

  
Prof. José Artur dos Santos Ferreira

  
Prof. Gabriela Lopes de Moura Rangel

  
Prof. Ricardo Augusto da Silveira Orlando

Mariana, 18 de dezembro de 2018

“Se a educação sozinha não transforma a sociedade, sem ela tampouco a sociedade muda”.

Paulo Freire

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à vida por me ensinar tanto e a mim mesma pela força de seguir adiante.

Agradeço aos meus pais por tanto amor e humildade, obrigada por nunca desistirem de mim.

Agradeço à minha irmã Alice por ser toda a minha força.

Agradeço ao meu avô Jorge por saber que mesmo com uma enorme saudade, você sempre estará comigo.

Agradeço ao meu orientador Zé Artur por todo aprendizado e liberdade durante esta etapa, mas também por toda calma e sabedoria que me fazem te admirar ainda mais.

Agradeço à minha República Afrodite e todas as minhas irmãs de vida. E também, às Republicas Caso Sérió, FG, Quitandinha e Marragolo pelos momentos únicos.

Por fim, agradeço à UFOP e à Ouro Preto pelo crescimento sem igual e por todas as aventuras maravilhosas que só aqui vivi.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem por finalidade compreender a formação e a estruturação da Fundação de Arte de Ouro Preto a partir da influência dos movimentos culturais e do contexto político dos anos 60/70, e a partir da vontade de pintores, escultores, restauradores e escritores, que, reunidos também pelo acaso, deram vida ao projeto. Abordamos a trajetória da FAOP, sua importância para a conservação do patrimônio e para o desenvolvimento local, procurando também aplicar os conceitos de Economia da Cultura e de Comunidades de Prática.

Palavras-chave: FAOP, Ouro Preto, Economia da Cultura, Comunidade de Prática

## **ABSTRACT**

The following research has the aim to understand the formation and structuring of the Ouro Preto Art Foundation through the influence of the cultural movements during the 60/70's, and from the will of painters, sculptors, conservator-restorers and writers, who gave their lives to the project. Approaching the FAOP trajectory, its importance for heritage conservation of patrimony and the local development, also trying to apply the concepts of Cultural Economics and Community of Practice.

Keywords: FAOP, Ouro Preto, Cultural Economics, Community of Practice

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1. Recorte de jornal com entrevista de Anna Amélia Lopes para Sidney Lopes

Figura 2. Esquema dos setores da Economia Criativa e da Economia da Cultura

Figura 3. Localização das sedes da Fundação de Arte de Ouro Preto

Figura 4. Vinícius de Moraes, Anna Amélia Lopes e Nello Nuno no Calabouço, Ouro Preto

Figura 5. Recorte de jornal com entrevista de Murilo Rubião

## **LISTA DE ENTREVISTAS**

Entrevista 1. Entrevista de Anna Amélia Lopes para Sidney Lopes

Entrevista 2: Entrevista de Anna Amélia Lopes para o Jornal Galilé, Fevereiro/1994

Entrevista 3: Entrevista da autora com a Anna Amélia Lopes, Junho/2018.

## **LISTA DE SIGLAS**

AI – 5 – ATO INSTITUCIONAL NÚMERO CINCO

CdPs – COMUNIDADES DE PRÁTICA

CPC – CENTRO POPULAR DE CULTURA

EARMFA – ESCOLA DE ARTE RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE

FAOP – FUNDAÇÃO DE ARTES DE OURO PRETO

SECRGS – SECRETARIA DA CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL

UNE – UNIÃO NACIONAL DOS ESTUDANTES

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CULTURA, ANOS SESSENTA, OURO PRETO E A FAOP.....	16
2.1 O Ambiente Cultural dos Anos 60 .....	16
2.2 O movimento cultural em Minas Gerais: Ouro Preto e a criação da FAOP.....	21
3 FAOP: CRIAÇÃO E PRIMEIROS ANOS – ACASO E VONTADE I .....	24
3.1 A Consolidação da FAOP durante o período militar.....	24
3.2 A FAOP e o Período Democrático.....	28
4 A PRODUÇÃO CULTURAL, COMUNIDADES DE PRÁTICA E A FAOP .....	31
4.1 A Economia da Cultura, a Educação Patrimonial e a FAOP.....	31
4.2 A FAOP e as Comunidades de Prática .....	35
5 HISTÓRIAS DE VIDA E A FAOP – ACASO E VONTADE II .....	41
5.1 Jair Afonso Inácio.....	41
5.2 Anna Amélia Lopes e Nello Nuno.....	43
5.3 Amílcar de Castro .....	46
5.4 Rui Mourão .....	46
5.5 Murilo Rubião.....	47
6 CONCLUSÃO.....	49
REFERÊNCIAS .....	52
GLOSSÁRIO.....	57

## 1 INTRODUÇÃO

A emergência dos movimentos sociais nos anos sessenta e a influência destes no cenário político da época também teve ressonância na cultura. Com a união de intelectuais, artistas e estudantes, grupos como o CPC da UNE, as Neovanguardas e outros movimentos de contracultura foram formados e trouxeram o debate político para a música, para o teatro, cinema, literatura e artes plásticas. Aqueles grupos enfrentaram uma grande censura durante a ditadura militar e, por mais que alguns tenham passado por diversas dificuldades para se manterem unidos e outros até tenham acabado, a ideia de lutar pelas minorias e dar voz a elas foi passando de movimento a movimento.

Foi nesse momento de extrema repressão, coroada pelo AI-5, que Vinícius de Moraes, Domitila do Amaral, Rui Mourão, Affonso Ávila e Murilo Rubião se uniram para criar a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) em 1968, movidos pela necessidade de criar um ambiente de refúgio artístico tanto para a comunidade ouro-pretana quanto para os artistas que vinham de fora. Também naquela época, outros dois artistas, Anna Amélia Lopes e Nello Nuno, estavam a frente da escolinha de artes. A iniciativa que, apesar de ter grande visibilidade, sofria com a falta de recursos e com a falta de materiais e de um espaço para funcionamento, aproximou-se da FAOP, vindo se integrar à Fundação pouco tempo depois e se tornou a Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em seguida, outros cursos foram criados, como o primeiro Curso Livre de Restauro e Conservação, comandado por Jair Inácio e, até hoje, referência em todo o país (FAOP, 2016).

Segundo Kamiski (2012), a cidade de Ouro Preto, nesta época, era refúgio artístico e cenário de ebulição cultural, o que se intensificou ainda mais com a chegada do Festival de Inverno da UFMG em 1967 e com a FAOP no ano seguinte. Simultaneamente, figuras de importância política e religiosa na cidade se sentiam incomodadas com o modo de vida boêmio da maioria desses artistas. Algumas perseguições e prisões começaram a ser feitas na cidade e isso preocupou a comunidade artística, mas nunca a impediu de se reunir e de lutar pela liberdade de expressão.

Durante a ditadura e mesmo depois dela, não havia incentivos no campo da arte no Brasil. Depois do golpe, a cultura e o entretenimento passaram a ser utilizados como mecanismos de controle de massas, através dos meios de comunicação. Isso fez com que as manifestações culturais inovadoras citadas anteriormente sofressem diversos tipos de

retaliação. Além da censura e da falta de recursos, muitos artistas e músicos, vistos como transgressores e supostos comunistas, foram presos ou exilados.

Posteriormente, mesmo com o fim do regime militar a criação do Ministério da Cultura, os incentivos públicos ainda eram muito restritos e o governo preferia tratar os campos culturais através de medidas paliativas (PONTES, 1991). Nesta época, diversas escolas de arte passaram por uma grande crise e com a FAOP não foi diferente. Por ser a única fundação pública que não se encontrava numa capital, a falta de investimento que recaía sobre ela a afetou em todos os sentidos. Houve atraso nos salários, o fez com que o quadro de docentes diminuísse e, conseqüentemente, turmas de diversos cursos foram fechadas. A falta de dinheiro também afetou a compra de materiais para o exercício das aulas de Pintura, Gravura, Restauo e outras. Segundo relatos, a situação era de calamidade e tristeza, pois toda comunidade era afetada.

Só muito tempo depois, o governo passou a investir na cultura vê-la como um setor econômico rentável e, mesmo se os investimentos ainda não foram suficientes, a melhora em relação aos anos setenta, oitenta e noventa foi bem perceptível. A partir desse novo ponto de vista da cultura, passou-se a utilizar o termo Economia da Cultura. O conceito abrange a interação do mercado com a economia e como isso influencia na geração de emprego e renda, tanto a nível local, como é o caso da FAOP na comunidade de Ouro Preto, quanto a nível nacional.

O mercado cultural global movimenta, cada vez mais, grande volume de recursos e alguns economistas se arriscam dizer que através da Economia da Cultura ou da Economia Criativa é possível até diminuir a recessão de um país. A questão é que a produção cultural também se baseia em um sistema produtivo, com investimento, produção, distribuição e consumo, constituindo uma atividade econômica baseada, do ponto de vista imaterial, em recursos renováveis e que podem ser multiplicados (reproduzidos) pelo uso (ao invés de esgotados como muitos recursos naturais). Além disso, a Economia da Cultura e, mais amplamente, a Economia Criativa, abrange áreas como turismo e instituições culturais, expressões artísticas, patrimônios materiais e imateriais, a indústria midiática e a criativa, como arquitetura, moda, design, etc. (CAMPOS, 2015).

Atualmente no Brasil, os profissionais da área ainda são mal remunerados e desvalorizados. O consumo das atividades culturais citadas acima se concentra ainda nas mãos dos poucos que podem sustentar economicamente o entretenimento cultural enquanto os muitos que estão historicamente ligados às expressões artísticas e ao patrimônio, continuam

marginalizados. A falta de democratização no acesso e operação de equipamentos e manifestações culturais ainda é um problema.

Acreditamos que o conceito de Comunidades de Prática pode ajudar a entender manifestações e as instituições culturais, como a FAOP. Aquelas são caracterizadas por Agyris (1980) como comunidades democráticas, voltadas para o bem estar de seus membros, que dialogam livremente e trocam informações sobre a prática de atividades, tendo compromisso com a aprendizagem dessa prática. Este conceito muito nos lembra a proposta pedagógica da FAOP, tanto em sua criação, quanto em sua atual estrutura. Fundada por artistas que procuravam um ambiente confiável para a prática e a difusão da arte, a estruturação da instituição como também sua união com a EARMFA e sua proposta de ensino livre, a fim de melhorar a propagação das informações, de conhecimentos e do aperfeiçoamento através da prática, o que se encaixa muito na definição de Mendes (2012).

Outro ponto a ser observado e que vamos abordar mais adiante é como a trajetória de vida de membros de comunidades ou instituições, no caso a FAOP, e também sua passagem por outros grupos ou até mesmo outras comunidades, influenciaram a forma como a fundação se estruturou a partir das relações pessoais e profissionais de seus membros, tanto dentro do ambiente institucional quanto na cidade de Ouro Preto em si.

## 2 CULTURA, ANOS SESSENTA, OURO PRETO E A FAOP

### 2.1 O Ambiente Cultural dos Anos 60 <sup>1</sup>

A década de sessenta no Brasil é considerada um período de ouro quando se trata de movimentos culturais. A emergência de um fenômeno iniciado pela juventude brasileira, a partir da reinterpretação da cultura estrangeira, articulada a ideologias de resistência à política repressiva então dominantes no país, trouxe uma reviravolta sociocultural que ainda gera muita discussão sobre seu caráter e sobre suas consequências.

Para entender o fenômeno brasileiro é preciso primeiro observar o contexto mundial da época. Os países europeus enfrentavam guerras de independência em suas colônias na África desde o final dos anos cinquenta e, nos Estados Unidos, os protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã só ganhavam mais força. A atenção volta-se para Cuba, para as ideologias de esquerda e para a revolução cultural na China. As inovações tecnológicas e a introdução da televisão no cotidiano, democratizando um pouco mais os meios de comunicação e a troca de informações, completavam o cenário. Todos estes acontecimentos históricos, quando vistos pelo ângulo social, revelam uma mudança no comportamento e na forma de pensar das pessoas, que cansadas de serem exploradas para enriquecer terceiros, ou insatisfeitas com as injustiças cometidas pelos governos opressores, deram início ao que, eventualmente, chama-se identidade coletiva.

A juventude e as minorias destes países começaram a ganhar voz e mais espaço na sociedade. Os movimentos de contracultura não se restringiam a determinadas classes sociais ou ideologias políticas, uma nova consciência social se revelava e batia de frente com o padrão de “ser” imposto até então pelas instituições dominantes. Inspirada pela reviravolta que ocorria lá fora, a juventude brasileira, juntamente com intelectuais e artistas, toma consciência da desigualdade social ignorada e abafada pelo governo e se une para lutar contra ela, fazendo da arte uma forma de resistência. Esse processo foi de tal magnitude, que o fenômeno cultural que aflorou no Brasil nos anos sessenta também teve influência nos acontecimentos internacionais e, depois disso, os movimentos que surgiram estiveram ligados ao debate político. Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro “Impressões de Viagem” trata deste assunto com muita precisão:

(...) a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em

---

<sup>1</sup> Nesta seção nos apoiamos no trabalho de Hollanda (2004), salvo referência em contrário.

traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 2004, p. 21).

Um dos primeiros grupos a surgir foi o Centro Popular de Cultura (**CPC**). Criado pela União Nacional dos Estudantes em 1962 tinha o objetivo de reproduzir a chamada arte popular revolucionária, que abordava o coletivismo unido ao caráter político em suas produções. O Manifesto cepecista redigido por Carlos Estevam Martins traz uma série de discussões acerca das diretrizes ideológicas do movimento, as quais foram caracterizadas pela filósofa Marilena Chauí como “dogmática e panfletária” em seu livro ‘Seminários sobre o nacional e o popular na cultura brasileira’ (CHAUÍ, 1984). Segundo a última autora, a produção cultural nacional-popular tinha como objetivo a formação de uma identidade do grupo cepecista, que pretendia ser o único representante do povo e, com isso, a cultura de massa acabava sendo massacrada e substituída pelo próprio Manifesto.

O CPC organizava-se em diversos módulos de produção cultural, como o módulo Documentos ao qual pertencia a maior parte dos textos; o Cinema Novo no módulo Filmes e, no módulo Áudio, as cinco músicas do long-play *O povo canta* merecem destaque e dão certa ideia do espírito cepecista, que resgatava o nacionalismo e uma identidade popular. A título de exemplo, temos a canção “João da Silva”,

“Movido a Esso vai/ Em frente pro batente/ De elevador Otis/ E outros sobe-e-desce/ Ele é nacionalista/ De um modo diferente/ Pois toma rum com Coca-cola/E tudo esquece/ Vai com Madame ver/ Um bom Cinemascope/ Ela usa nylon/ Ele casimira inglesa /Entorna whisky em vez de chopp/ Paga royalty dormindo/ Quando esquece a luz acesa.”<sup>2</sup>

Ainda no que diz respeito à organização do CPC, o teatro era o módulo principal em relação às demais artes e a exibição de peças como o *Auto dos 99%* e *Eles não usam Black-tie*, no teatro Arena no RJ, teve grande reconhecimento e repercussão.

O CPC representava o engajamento estudantil na política no período pré golpe e, mesmo com todas as contradições existentes no movimento, é inegável movimentação cultural que essa geração trouxe – a começar pela autenticidade dos agentes políticos que divergiam dos então existentes e pela conexão cultural antes nunca vista entre as diferentes classes, mesmo se, posteriormente, o movimento teria se tornado refém do mesmo Estado com qual batia de frente. O CPC é até hoje um dos movimentos mais lembrados justamente

---

<sup>2</sup> Samba João da Silva, escrita em 1963 por Billy Blanco, gravada no compacto o povo canta. A canção representaria o afastamento da ‘música engajada’ e a transição para a ‘canção de protesto’ pelo CPC.

por seu caráter inovador e radical e devido à participação de jovens engajados, como Ferreira Gullar (ideologia e poesia), Armando Costa, Vianinha, Carlos Miranda, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Os dois últimos, intimamente ligados à Bossa Nova, escreveram em 1963 “A nossa mensagem de coragem é que traz um canto de esperança” imortalizando a militância estudantil da época no hino da UNE <sup>3</sup> (BORGES, 2011). Segundo Miliandre Garcia de Souza:

(...) No final dos anos 1950 e início de 1960, acentuar as diferenças, e não as semelhanças, entre a bossa nova e o jazz tinha como objetivo resgatar os vínculos com a tradição da música popular brasileira e precaver-se contra as críticas que a consideravam elitista, sem conteúdo e voltada para o consumo externo. Nesse contexto, podemos considerar o diálogo entre tradição e modernidade como uma das tentativas de politização e popularização da bossa nova por músicos que integravam o CPC, a exemplo de Carlos Lyra (SOUZA, 2007, p. 60).

O golpe militar de 1964 surpreendeu todos e acabou pondo por terra todo plano de transformação social que os cepecistas tinham talhado. Porém, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, o efeito do golpe não implicou, num primeiro momento, o fim da circulação cultural e artística de esquerda - que acontecia nos primeiros anos ainda que com menor abrangência. Mas, a perda cada vez maior das relações políticas com o povo e a falta de uma autocrítica sobre os eventuais equívocos da militância cepecista teriam restringido a experiência à classe média. Ademais, em abril de 1964, todos os CPC's foram fechados e a sede da União Nacional de Estudantes na Praia do Flamengo incendiada. Apesar destes acontecimentos, alguns membros do movimento como Armando Costa, Gullar e Teresa Aragão, ainda motivados pelo CPC, procuraram novos caminhos de atuação na sociedade e, em dezembro de 1964, é criado o grupo Opinião.

Como primeira tentativa de responder ao golpe, Opinião mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes. Seus autores falam em “unidade e integrações nacionais”, uma expressão que mais tarde irá transformar-se numa espécie de emblema ideológico do próprio regime militar (HOLLANDA, 2004, p.33).

Na apresentação musical organizada pelo grupo, um público jovem assistia atento e cantava junto a “Marcha de Quarta Feira de Cinzas” de Vinicius de Moraes, que ganhava desta vez um significado de resistência e transição. Tal transição pode ser vista nos quatro

---

<sup>3</sup> “União Nacional dos Estudantes/ Mocidade brasileira/ Nosso hino é nossa bandeira/ De pé a jovem guarda/ A classe estudantil/ Sempre na vanguarda/ Trabalha pelo Brasil/ A nossa mensagem de coragem/É que traz um canto de esperança/Num Brasil em paz/ A UNE reúne futuro e tradição/ A UNE, a UNE, a UNE é união/ A UNE, a UNE, a UNE somos nós/ A UNE, a UNE, a UNE é nossa voz” (UNE, 2018)

anos que se sucederam o golpe de 64, em que a produção cultural ainda continha traços populistas<sup>4</sup>, mas a voz principal vinha da resistência estudantil.

A **vanguarda cultural** foi outro movimento que teve muito engajamento político. A ideia do movimento remete à mudanças, transformações à frente do presente e rompimento com o que é tradicional, evitando sempre bater na mesma tecla e em busca da originalidade. Uma nova linguagem poética passa a ser produzida com traços marcantes de subversão de gêneros, carnavalização, coloquialismo e manifestação do cotidiano por meio da arte. Diferentemente do que ocorreu no resto da América Latina, o florescimento da vanguarda brasileira se deu com a preocupação principal de se chegar a uma "expressão nacional" (SCHARTWZ, 1985). Mesmo que estas características tenham sido vistas em outros momentos no passado, principalmente no período de ascensão burguesa iluminista no século XVIII, o termo vanguarda só passou a ser utilizado no século XX, sendo perceptível primeiramente no campo musical (GULLAR, 1969).

O ambiente instaurado no país depois da promulgação do AI-5 em 1968 levou todos os grupos de militância a uma nova estratégia dentro de seus projetos, pois, além de outras dimensões da repressão, a censura política no campo cultural aumentava cada vez mais. Um episódio marcante, mesmo antes do AI-5, foi a retirada de algumas obras da exposição "Propostas 65", expostas tanto no *I Salão de Ouro Preto* quanto no *IV Salão de Arte do Distrito Federal* em 1967, mesmo antes de serem julgadas<sup>5</sup>.

Nos anos sessenta, a postura alternativa de resistência das **neovanguardas** colocava em pauta não só a política ditatorial como também o projeto modernista no Brasil, inaugurando outra dinâmica entre política e cultura que via importância nas inovações tecnológicas e na cultura de massa. A proposta do movimento era difundir o conhecimento de todos os problemas existentes na sociedade capitalista e uma experimentação utópica da combinação do moderno com o pós-moderno, mas que acabou sendo sucateada durante os anos 70.

---

<sup>4</sup> Diversas interações, principalmente na América Latina, entre a esquerda política e cultura popular passam a ser abordadas por comunidades marginalizadas como os gays, os negros, mulheres e punks. Os traços populistas da cultura politizaram os problemas do cotidiano e se elevaram a um tipo de contraestrutura livre de pressões do padrão hegemônico tanto de classes sociais, do sexo e da subordinação sexual (GADEA, 2016).

<sup>5</sup> Não podemos ignorar a emblemática semelhança com o ocorrido em 2017 com a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre, a mostra foi cancelada pelo banco depois de inúmeros protestos políticos e religiosos nas redes sociais. A exposição reunia quase 300 trabalhos da metade do século XX, inclusive de artistas internacionalmente ilustres como Portinari, Andrea Varejão, Lygia Clark e Leonilson. O conteúdo da mostra tratava de questões de gênero, LGBT e diversidade sexual. O MBL<sup>5</sup>, que curiosamente se define como um movimento republicano liberal, foi o líder dos protestos a favor da censura e da intolerância, dizendo que a mostra fazia apologia à zoofilia e à pedofilia.

As neovanguardas - heranças tardias das vanguardas históricas do início do século XX foram impulsionadas pelos discursos direcionados para uma ação programática provocativa que visava o questionamento do status quo e a construção de uma nova ordem estética, política e social (FABRIS, 1987).

O período de **vanguardas contemporâneas** ou **neovanguardas poéticas**, que teria se estendido de 1956 a 1968 no Brasil, agrupou diferentes vertentes estéticas: o **concretismo**, o **neoconcretismo**, a **tendência**, a **práxis**, o **violão de rua**, o **poema processo** e, por último, a **tropicália**<sup>6</sup>. Todos estes grupos tinham como objetivo a superação do(s) grupo(s) imediatamente anterior(es). De acordo com autora de *Impressões de Viagem*, estas vertentes “Guardam, todavia, diferenças quanto aos caminhos que a poesia deve tomar para alcançar essa eficácia” (HOLLANDA, 2004, p. 48). O **concretismo**, primeira vanguarda contemporânea, criticava duramente a geração de 1945, vertente estética anterior. O **neoconcretismo** criticava o **concretismo**, a **práxis** através de Mario Chamie<sup>7</sup>, seu principal teórico, criticava tanto o primeiro quanto o segundo e nesta linha, os outros grupos se constituíam e este era o principal papel do movimento, como caracteriza o poeta mexicano Octavio Paz:

O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma. Disse que o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente (PAZ, 1984, p. 20).

Já a **tropicália**, movimento musical que poderia ser datado com a apresentação de "Alegria, Alegria" de Caetano Veloso e de "Domingo no Parque" de Gilberto Gil com arranjos experimentais concretos de Julio Medaglia e Rogério Duprat no terceiro Festival de MPB em outubro de 1967, veio ao encontro dos grupos anteriores com uma vertente de inclusão, indo além da superação do que já havia sido feito e trazendo à tona a crítica aos hábitos conservadores e ao cenário político no país, além de introduzir um som inovador muito próximo da cultura pop. No auge do movimento, Gilberto Gil afirma o que nos parece ser o melhor significado para o **tropicalismo**: “Existem várias formas de se fazer música popular.

<sup>6</sup> Os termos indicados em negrito ao longo da monografia são brevemente conceituados em um glossário anexo à monografia.

<sup>7</sup> Poeta e crítico brasileiro, enquanto Secretário Municipal da Cultura do Estado de São Paulo, entre 1979 e 1983, criou a Pinacoteca Municipal, o Museu da Cidade de São Paulo e o Centro Cultural São Paulo. Em 1961, fundou o Poema-Práxis e a Revista Práxis, voltada às vanguardas pós-concretistas. Quando ministrou aulas em Harvard, deu aula para Jim Morrison (ESCRITAS, 2018).

Eu prefiro todas” (NAVES, 2001, p. 54). O músico se refere a um movimento de som universal unido a uma nova forma musical de canção popular, mais abrangente e sem estilo pré-definido, reunindo artistas e intelectuais de todas as áreas até a interrupção promovida pela repressão que se seguiu ao AI-5.

## 2.2 O movimento cultural em Minas Gerais: Ouro Preto e a criação da FAOP

Apesar de suas inúmeras diferenças, tanto o CPC quanto as chamadas **vanguardas contemporâneas** possuíam a mesma fé no poder revolucionário da poesia e a forte militância de seus integrantes, que, na maioria das vezes, tinham passado por situações de forte repressão. A sede da maioria dos movimentos culturais do Brasil, no século XX, foi o Rio de Janeiro. Mas, no período das **vanguardas contemporâneas**, se observou uma intensa efervescência artística em Belo Horizonte. A capital de Minas Gerais foi palco de inúmeras manifestações que ocorriam em festivais, nas universidades e nas ruas, lideradas por figuras como Márcio Sampaio, Frederico de Moraes, Nello Nuno, Murilo Rubião entre outros. As **ações neovanguardistas** em BH ganham visibilidade após um evento na Reitoria da UFMG em 1966 que acabou em alvoroço entre o público e as autoridades. Após este episódio, o contato entre artistas cariocas e mineiros aumentou, atraindo cada vez mais adeptos da atuação cultural para capital mineira.

Os movimentos de **contracultura** no país tinham como objetivo acabar com os valores tradicionais pregados pela sociedade através de concepções não artísticas e artísticas. Pregavam a liberdade de todas as formas, o autoconhecimento, o hedonismo e o lema “faça você mesmo”. O **tropicalismo** e **arte vanguardista** são considerados exemplos do movimento de **contracultura**, que através da **antropofagia** produziam arte ou música nacional com fortes influências estrangeiras.

No Brasil, as ideias contra culturais foram difundidas por pequenos grupos, em sua maior parte, composto por jovens da classe média e intelectuais entre outros, ‘curiosos’ e ‘anteados’ com os movimentos libertários provenientes de outros lugares do mundo. Apesar das iniciativas desse pequeno grupo, a difusão dessas ideias, não conseguiu atingir um grande número de pessoas. Transmitiam-se as informações contra culturais comumente através de informações orais, no ‘boca-a-boca’, o que gerava interpretações diversas, algumas até bizarras e exóticas (BARROS, 2004, p.35).

Em Belo Horizonte, a contracultura teve episódios notáveis motivadas pela aspiração de atender a demanda de seus participantes e, por mais que tentassem fugir da

mídia, esses protagonistas acabavam chamando a atenção de veículos de comunicação que não recebiam o movimento de forma amistosa. O Festival de Inverno de Ouro Preto foi, inclusive, um dos maiores palcos de trocas culturais no período. Criado em 1967, era visto como um espaço de liberdade de expressão artística da **neovanguarda** e mesmo sendo ligado a um órgão federal, no caso a UFMG, havia ainda muita liberdade e resistência da educação dentro da universidade.

(...) Diferia de outros festivais por não se dedicar somente a uma forma de expressão artística. O Festival de Inverno congregava em um único evento diversas práticas culturais e artísticas, como a música erudita, as artes plásticas, a literatura, o cinema e o teatro" (KAMINSKI, 2016).

A ideia do festival veio de músicos da Fundação de Educação Artística (FEA) junto com artistas plásticos da UFMG, dois grupos notáveis de Belo Horizonte. Ambos tinham o objetivo de ir além do **experimentalismo artístico**, incorporando às suas instituições, meios mais informais de ensino em que a troca entre professor e aluno se tornasse mais profunda e democrática. Já a parte financeira partiu do governo estadual que também tinha grande interesse em impulsionar o turismo na cidade histórica (PIMENTA, 1984, apud KAMINSKI, 2016, p.322).

Ouro Preto foi intitulada a “Cidade dos Jovens” pela Revista Veja em 1972. A matéria em si retratava a cidade como um ambiente tanto de cultura quando de festa, ali o festival possuía dois perfis de participantes. O primeiro era o dos “obedientes”, que estavam inscritos corretamente no evento e faziam parte do festival de arte; e o segundo era formado por aqueles que iam para aproveitar Ouro Preto (festival paralelo), ou seja, a boemia rebelde, sinônimo de transgressão e resistência (KAMINSKI, 2016). Todo simbolismo estudantil juntamente com sua arquitetura colonial, faziam da cidade um ponto de referência da ebulição cultural e de acolhimento de muitos artistas como Elisabeth Bishop, Carlos Scliar, Domitila do Amaral, Nello Nuno, Ivan Marquetti e Anna Amélia Lopes. Estes três últimos muito ligados aos movimentos belo-horizontinos.

Foi nesta mesma época que, em Ouro Preto, fugindo da repressão do governo Costa e Silva, Vinicius de Moraes hospeda-se na casa de Heraldo Lima, médico do Hospital Vera Cruz da capital mineira e amigo de muitos escritores mineiros que residiram no Rio de Janeiro, que conhecera ainda nos tempos de estudante de medicina<sup>8</sup>. O então governador de Minas Gerais, Israel Pinheiro, também ex-aluno da Escola de Minas, pediu ao poeta que

---

<sup>8</sup> Segundo testemunho de Luis Antonio de Matos Macedo a José Artur Ferreira em outubro de 2018

realizasse um projeto para a conservação e a valorização da cidade. Este, com a ajuda da atriz Domitila do Amaral, formula um projeto para a viabilização de uma fundação de arte em Ouro Preto. A tarefa de dar forma ao projeto foi designada ao escritor Murilo Rubião – sempre lembrado pela criação do Suplemento Literário do Diário Oficial de Minas Gerais e responsável pela grande atuação do governo mineiro no âmbito cultural. Com participação de Rui Mourão e do historiador Affonso Ávila, foram formulados os estatutos e o projeto de lei nº 5038 de 25 de novembro de 1968 (substituído posteriormente pelo Decreto nº 11.656 de 11 de fevereiro de 1969). Desta forma, nascia a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP, 2016).

### 3 FAOP: CRIAÇÃO E PRIMEIROS ANOS – ACASO E VONTADE I

#### 3.1 A Consolidação da FAOP durante o período militar

Em 11 de fevereiro de 1969 era inaugurada a Fundação de Arte de Ouro Preto. Paralelamente à criação da FAOP, outros intelectuais já atentavam para a necessidade muito forte de se desenvolver a área de conservação do patrimônio histórico e artístico no país. Atento a esta demanda, Jair Afonso Inácio, apontado como um dos pioneiros na preservação do patrimônio artístico nacional cria, em 1971, o curso de Restauração de Obras de Arte, que ainda se encontra em atividade na Escola Rodrigo Melo Franco de Andrade e é considerada referência em todo país. Pouco tempo depois, também é criado o curso de Iniciação Artística para adultos, por Anna Amélia Lopes e Nello Nuno (NÓBREGA, 1997).

Segundo Ana Amélia Lopes, foi na Casa da Opera que ocorreu a primeira aula do curso de Restauo, em 71. Nas aulas não eram tratadas somente as técnicas de restauro, mas também a história da arte, a história de Ouro Preto e algumas vezes, até química<sup>9</sup>. As técnicas de restauro de hoje em dia se aperfeiçoaram muito desde então devido a novos instrumentos e também à melhores condições financeiras da instituição. Márcia Valadares, ex-aluna de Jair Inácio na FAOP, recorda:

O Padre Simões, da Igreja Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, arrumou umas peças para a gente fixar, limpar e reentelar, umas telas velhas, muito antigas. Foi o meu primeiro reentelamento, adorei, me apaixonei... Engraçado, quando eu vou ao Museu do Carmo, vejo meu primeiro trabalho de restauração: uma bandeira de congado, do século XVIII. Ela veio em uma caixa toda retalhada. Nessa época, a gente fazia um reentelamento bem primitivo, não é esse reentelamento com mesa térmica de hoje; era com medida: pesando a cera, pesando o breu, pesando a carnaúba, pesando a parafina; o ferro a gente tinha que pedir emprestado (ferro de passar roupa)... eu roubava o ferro da minha mãe para levar à escola; voltava com ele imundo (NÓBREGA, 1997, p.63).

No segundo ano do curso, as aulas se transferiram para o atual Museu da Inconfidência, onde os alunos restauravam as peças do local. O diretor na época era Orlandino Seitas Fernandes, que saiu do Rio de Janeiro rumo a Ouro Preto para atuar como conservador no Museu no início da década de cinquenta. Orlandino foi um dos muitos intelectuais perseguidos pela ditadura naquela época, era uma figura forte na comunidade, que assim como Jair, lutava pela preservação do patrimônio, principalmente, o barroco. Márcia Valadares conta que ela mesma estava presente no dia em que Orlandino foi levado a interrogatório. Estavam eles e mais alguns amigos no Restaurante Tóffolo, quando dois

---

<sup>9</sup> Cf. Entrevista nº3.

homens chegaram e lhe perguntaram se era perito em barroco, o que ele confirmou. Os homens queriam saber se ele poderia dar uma olhada em algumas peças que estavam num carro estacionado próximo ao cinema. Segundo Márcia Valadares, Orlandino se despediu e acompanhou os outros dois. Depois disso, dias se passaram e o Diretor do Museu não retornou. Somente uma semana depois, Orlandino apareceu procurando o amigo Maurílio Torres e lhe contou que havia sido preso e torturado por agentes da polícia federal, que queriam saber se ele tinha participado do roubo de algumas peças da Igreja do Pilar que havia acontecido um pouco antes. Maurílio Torres, que trabalhava no Jornal do Brasil em 1972, levou a história a seus chefes. A matéria foi publicada e teve grande repercussão, Orlandino prestou depoimento, mas nada aconteceu. O Diretor veio a falecer pouco tempo depois. Em seguida, devido ao ocorrido, o museu da Inconfidência ficou fechado e as aulas de restauro passaram a ser ministradas no prédio da FAOP à Rua Getúlio Vargas (NÓBREGA, 1997).

O que é preciso entender neste ponto, em paralelo com os movimentos culturais de resistência que vimos anteriormente, é que o Brasil como um todo se encontrava em extrema censura e em Ouro Preto não era diferente. Segundo Schwartz, o autoritarismo e as políticas culturais estavam associados durante a ditadura, mas tal ligação se diferenciou durante três fases do período militar.

No primeiro momento, de 1964 a 1968, o regime atinge os setores mais populares envolvidos com a cultura. Mesmo com a censura ainda não sendo sistêmica, além das manifestações políticas, tem lugar formações culturais de esquerda ligadas à classe média (SCHWARZ, 1978).

Além disso, era possível observar que o regime estimulava a transferência do cenário cultural do ambiente estudantil para o midiático, onde teve controle. O investimento em infraestruturas de telecomunicações como a criação da Embratel e da Telebrás não teve somente como o objetivo desenvolvimento e a integração nacional, mas também era imbuído de uma lógica de controle dos meios audiovisuais (RUBIM, 2004). Outro ponto a ser lembrado é que não eram os intelectuais militantes que se encontravam no Conselho Federal de Cultura, criado em 1966, o que dificultava ainda mais a expressão e a luta através da cultura.

A segunda fase, que vai do AI-5 (1968) até 1974, sem dúvidas é o período mais cruel da ditadura. Marcada por extrema violência, torturas, assassinatos e prisões, todo movimento cultural até então foi imobilizado. A imposição da mídia, que reproduzia uma ideologia padrão e “sofisticada” por utilizar a televisão, trouxe uma época de grande hiato

cultural. Em Ouro Preto mesmo, foi confirmada a existência de um núcleo da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)<sup>10</sup>, criado em 1960 com o objetivo de combater qualquer suposto sinal de socialismo existente na cidade (MAIA et al, 2017). Com isto, inúmeras escolas e diversas pessoas da UFOP sofreram perseguições. Ser acusado de comunista, delinquente ou imoral e ser punido por isso era uma realidade na cidade.

Se formou em Ouro Preto, tanto na área estudantil quanto na área da cidade, um grupo de pessoas conservadoras que usava uma ferramenta muito dura na época, que era denúncia; então você tem vários casos de pessoas denunciadas como subversivas e que na verdade elas nem tinham uma ação política, na verdade eram desafetos dessas pessoas, está entendendo? Então se usava isso como instrumento de intimidação, de desqualificar pessoas, e que os motivos não eram propriamente políticos (MAIA *et. al.*, 2017).

Assessorias de Segurança e Informação (ASI) foram instauradas na cidade e completavam o ambiente de censura e bloqueio cultural de uma geração na cidade histórica. Mesmo havendo uma relação entre o movimento estudantil e as organizações trabalhistas de oposição, também havia um grande apoio à ditadura em uma parcela da comunidade ouro-preтана que queria eliminar qualquer traço supostamente comunista na cidade. Quando as perseguições se iniciaram, o foco principal recaiu sobre políticos, professores, trabalhadores e estudantes, que já eram conhecidos na cidade por seu posicionamento forte em busca de transformações (MAIA *et. al.*, 2017). Orlandino Seitas Fernandes era uma daquelas lideranças expressivas.

Em contraposição, o cenário internacional era marcado pelo movimento hippie e pela libertação da mulher, principalmente nos EUA. Assim como a juventude militante da época, os alunos da FAOP adotaram o estilo de vida hippie e as ideias do movimento, que ganhou mais força a partir de 1971, quando a instituição passou por uma reforma e as aulas foram transferidas para o antigo Colégio Baeta, mesmo lugar onde a companhia de teatro norte-americana Living Theatre ensaiava (NÓBREGA, 1997). O grupo, liderado por Judith Malina e Julian Beck, gostava de interagir com a comunidade das cidades por onde passava e fazia da arte um instrumento de instrução coletiva com o objetivo de libertação da consciência

---

<sup>10</sup> Fundada em 1960, pelo advogado Plínio Corrêa de Oliveira, um dos principais líderes do catolicismo tradicional no Brasil na época, a TFP foi uma entidade conservadora que visava lutar contra questões como o divórcio, o aborto, a reforma agrária e o suposto avanço comunista no país. No final dos anos 90, o TFP ainda possuía mais de 1500 membros efetivos. Hoje em dia, depois de passar por diversas mudanças internas e inclusive expulsar membros mais antigos que concentravam todo o poder, a entidade alega que atua na vivência da religião e não na defesa desta publicamente, mas mantém sua atuação política ultraconservadora, tendo participado de comícios nas últimas eleições presidenciais defendendo esse tipo de mensagem. (ISTOÉ, 2016)

política e social através da arte. Os alunos da FAOP passaram a assistir os ensaios e, assim, uma grande troca de ideias e pensamentos marcou a passagem do teatro por Ouro Preto. O grupo também atuava na escola René Giannetti, localizada no Bairro Saramenha, e ensinava tanto para os alunos quanto para seus familiares. A forte presença libertária do Living Theatre acabou incomodando muitas pessoas de grande influência política em Ouro Preto, principalmente no período de maior repressão da ditadura. Assim, não demorou muito para que boatos contra o grupo começassem a surgir<sup>11</sup>. Prestes a se apresentarem no quinto Festival de Inverno, os integrantes foram presos e levados a Belo Horizonte, sob a alegação de uso de drogas. Várias manifestações, inclusive internacionais, e abaixo assinados contra a prisão foram feitas. O medo da pressão externa e o fato de ser um grupo estrangeiro fizeram Médici assinar um decreto expulsando o grupo do país.

Segundo Kaminski (2012), muitos dos acontecimentos na cidade tinham relação com os Festivais de Inverno, evento cultural que acontece até os dias de hoje durante o mês de julho<sup>12</sup>. Mesmo sendo considerado um ambiente onde os perseguidos pelo regime poderiam se afirmar através da experimentação e do ensino, o fato de ser patrocinado por uma instituição pública durante um governo ditatorial também teria tido implicações para o festival.

O Festival de Inverno construía-se como um espaço de liberdade, de experimentalismo estético e didático, embora houvesse suas contradições, como veremos adiante. Num período em que a experiência histórica é marcada pela metáfora do sufoco, o Festival de Inverno seria, para alguns, um local no qual se podia respirar, ao menos por um mês" (KAMINSKI, 2012, p. 333-334).

A produção cultural que se concentrava na FAOP naquela época também era muito intensa e estava ligada ao Festival. Além de incentivar a produção livre de seus alunos e professores, a instituição também tinha o objetivo de transformar a cidade de Ouro Preto em um pólo cultural. As duas décadas que se seguiram foram marcadas por conferências, exposições, espetáculos, concursos e também, pela presença constante de figuras notáveis do meio artístico, como por exemplo, os escultores Amílcar de Castro e Myrian Ribeiro, a última, especialista em **barroco**.

Não demorou muito até o comportamento dos participantes do Festival de Inverno

---

<sup>11</sup> Cf. Entrevista nº3.

<sup>12</sup> Inicialmente organizado pela UFMG em Ouro Preto, nos seus tempos áureos aqui descritos, o Festival foi, posteriormente, transferido para Diamantina pela mesma Universidade. Retornado em Ouro Preto pela UNIBH, um instituição privada de ensino, mais recentemente, a partir da implantação do programa REUNI e da expansão da UFOP, passou a ser organizado pela UFOP.

começar a incomodar a comunidade conservadora e as autoridades da cidade. Algumas ações repressivas foram justificadas pelo combate às drogas e, a partir dos anos 70, prisões começaram a serem feitas durante o evento. Contudo, o evento crescia cada vez mais e se tornou um dos mais prestigiados do país, já que não beneficiava apenas a cultura, mas a economia e a política também.

Ainda segundo Schwartz, a terceira fase da relação entre o autoritarismo e as políticas culturais inicia-se em 1974. Este período foi caracterizado pelos generais-presidentes como momento de distensão lenta, gradual e de abertura, ou seja, um período ambíguo cheio de progressos e retrocessos<sup>13</sup>. De fato, a repressão violenta diminui e iniciativas políticas e culturais entram em cena, já que para conduzir a transição sob sua hegemonia, o regime busca integrar profissionais da cultura através de investimentos (ORTIZ, 1985). Em 1975, um Plano Nacional de Cultura é posto em ação e instituições como a Fundação Nacional de Artes, o Conselho Nacional de Cinema e a o Centro Nacional de Cultura são criados. A transição para a cultura midiática, baseada nos padrões de mercado, causou um buraco gigantesco entre a dinâmica cultural existente no país e as políticas culturais. Porém, com o fim da ditadura era esperada a criação de um Ministério da Cultura, como consequência das instituições criadas em 1975, juntamente com o movimento da classe artística e intelectual que lutava pelo reconhecimento da cultura como espaço social de pleno direito, que só viria com o fim da ditadura civil-militar.

### 3.2 A FAOP e o Período Democrático

O momento de transição para a democracia que vai do governo de José Sarney (1985-1989) até o de Itamar Franco (1992-1994) foi um período ambíguo para o âmbito cultural. Mesmo com a criação do Ministério da Cultura, a instabilidade dominante na política, tanto nesses dois governos quanto no período do governo Collor, se refletiu no organismo nacional de cultura e, principalmente, por não haver continuidade alguma nos representantes deste ministério durante estes governos, com uma média, de um ministro a cada ano (RUBIM, 2004). A ambiguidade começava com a **Lei Sarney**, de 1986, que direcionava incentivos fiscais para o financiamento da cultura, mesma com toda inconstância

---

<sup>13</sup> A recente liberação para consulta pública de documentos do governo dos EUA indica que a repressão, todavia, continuou e a execução de opositores à ditadura passou a ser, inclusive, controlada diretamente pelos generais-presidentes.

existente. Com a lei, o Estado não visava o financiamento direto, mas sim, a busca deste no mercado, ou seja, teoricamente as atividades culturais se desenvolveriam através destes financiamentos (no fundo públicos), mas quem controlaria todo o jogo de captação de investimento seria o mercado. Em resumo, ensaiar-se-ia no período, uma grande desresponsabilidade do Estado em relação às atividades culturais.

Neste contexto, perto de completar seus 20 anos, a situação financeira da FAOP começou a piorar. Com toda turbulência política que se encontrava o Brasil, uma forte crise se alastra pelas instituições estaduais e acaba afetando a FAOP, que era o único órgão de caráter cultural fomentado pelo Estado que não se encontrava na capital mineira. Como consequência, alguns cursos tiveram que ser minimizados e alguns outros extintos, principalmente os mais recentes e os voltados para o público infantil. A título de exemplo, os atrasos nos salários se tornaram muito frequentes a partir de 1986. Para Anna Amélia Lopes, que na época era diretora da fundação, a questão mais significativa era manter o quadro de docentes (**ENTREVISTA 1**), que já havia sido desfalcado desde o começo dos anos oitenta, com a saída de Myriam Ribeiro, Amílcar de Castro e Moacir Laterza, como foi registrado em entrevista com Anna Amélia Lopes para o Jornal Galilé em 1994 (**ENTREVISTA 2**). O atraso nos salários causava desânimo nos professores que acabavam pagando para trabalhar, já que muitos nem residiam em Ouro Preto. A falta de recursos também retirava a motivação dos alunos e se refletia na dinâmica dos cursos, enfim, a situação era de calamidade.

No governo Collor e seu experimentalismo neoliberal, a área de cultura na esfera da administração federal é praticamente suprimida. O ministério é fechado e reduzido a uma secretaria, diversas instituições como a Funarte são extintas, a cultura no Brasil se torna um instrumento de mercado (PONTES, 1991). A lógica que inspirou a lei Sarney, que se tornou uma fórmula geral do financiamento da cultura no país, passou a ser utilizada em outras leis federais posteriores e também em leis municipais e estaduais semelhantes. Um exemplo é a **Lei Rouanet**, sancionada em 1991, pelo secretário de cultura Sérgio Paulo Rouanet, que substituiu a Lei Sarney. A Lei de Incentivo à Cultura prevê o financiamento de obras ou eventos de três maneiras: o Fundo Nacional de Cultura, o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (que não saiu do papel) e os mecenas, ou seja, os patrocinadores das artes, de onde vem a maior parte dos recursos. No caso do mecenato, ao patrocinarem atividades culturais, o valor do investimento pode ser deduzido do IR sendo o limite de 4% para empresas e de 6% para pessoas físicas. Mesmo deixando de arrecadar um grande valor com esse modelo de financiamento via isenção fiscal, para o governo acabaria compensando já que a renúncia

fiscal em outras áreas seria ainda maior. Já o Fundo Nacional de Cultura foi criado para apoiar movimentos culturais mais fragmentados e também para balancear as disfunções causadas pelo mecenato. Ele é dividido entre órgãos responsáveis por cada setor, como o de arte, cinema, música, etc. (SUPERINTERESSANTE, 2018).

Figura 1. Recorte de jornal com entrevista de Anna Amélia Lopes para Sidney Lopes (ENTREVISTA 3)



Fonte: Acervo de Recortes de Anna Amélia Lopes

A crítica à aquela lógica é que ela diminui o domínio do Estado sobre as políticas culturais e aumenta o do mercado, sem que haja o uso dos recursos privados na mesma medida (RUBIM, 2004).

## 4 A PRODUÇÃO CULTURAL, COMUNIDADES DE PRÁTICA E A FAOP

### 4.1 A Economia da Cultura, a Educação Patrimonial e a FAOP

O conceito Economia da Cultura passou a ser utilizado a partir da interação do mercado com a cultura e suas consequências na geração de emprego e renda, principalmente a partir dos anos 90. Até então, a cultura só era reconhecida por seu valor educativo e simbólico, e sua contribuição para a economia era subestimada. Segundo Benhamou (2007), pensar na cultura e nas artes economicamente não significa igualar as formas de expressar e de criar do ser humano aos bens produtivos, mas enxergar uma lógica de interesse, principalmente econômico, que não é desenvolvida devido à uma relutância existente nas instituições (BENHAMOU, 2007). Do lado econômico, caracteriza-se como conjunto de atividades econômicas ligadas à cultura e do ponto de vista da cultura, identifica-se o conjunto de ações culturais que gere valores econômicos, tanto direta ou indiretamente, além de impacto cultural. Assim, a cultura seria uma mercadoria distinta com duplo valor, que não só pode ser mensurada, como deve. O mercado global cultural movimentou em 2005 cerca de US\$ 1,3 trilhão, incluindo nesta estatística, a indústria musical, editorial e audiovisual (LEITÃO, 2016).

Tais setores se estruturam como cadeias produtivas. Basicamente, dizem respeito à criação, produção, distribuição e consumo de conteúdos e experiências culturais. Mas há também as atividades econômicas relacionadas à cultura que se estruturam como arranjos ou sistemas produtivos locais. E as de caráter individual, associativo e institucional (LEITÃO, 2016).

A economia da cultura possui diversas vertentes que muitas vezes abrangem uma conotação política. Além dos segmentos citados acima, o campo também abrange o turismo cultural, expressões artísticas, instituições culturais (cultura popular, patrimônios, exposições, museus, etc.), a indústria midiática (radio e TV) e a área criativa (moda, publicidade, arquitetura). Não é por acaso que é o setor que mais cresce e gera valor agregado, baseado em insumos renováveis que consome menos recursos naturais<sup>14</sup>, gerando capital humano, bem-estar, reconhecimento histórico e identidade cultural (LEITÃO, 2016). Na verdade, é interessante observar que no caso de muitos bens culturais, sobretudo os chamados bens

---

<sup>14</sup> No caso dos recursos naturais, teríamos os não renováveis e os renováveis. Mesmo no caso dos últimos, grosso modo, as condições de acesso podem ou não permitir sua renovação, isto é, o acesso pode ser predatório (ameaçando a reprodução dos recursos devido à competição entre os usuários), regulado pelo Estado (a princípio com o intuito de assegurar acesso e reprodução dos recursos naturais) e gerido como um bem comum (assegurando acesso e reprodução a determinada comunidade que regula o uso daqueles recursos naturais).

imateriais ou que são produzidos e/ou difundidos sobre um suporte imaterial, o uso, ao invés de ameaçar a reprodução do recurso, faz justamente o contrário, ou seja, garante sua reprodução.

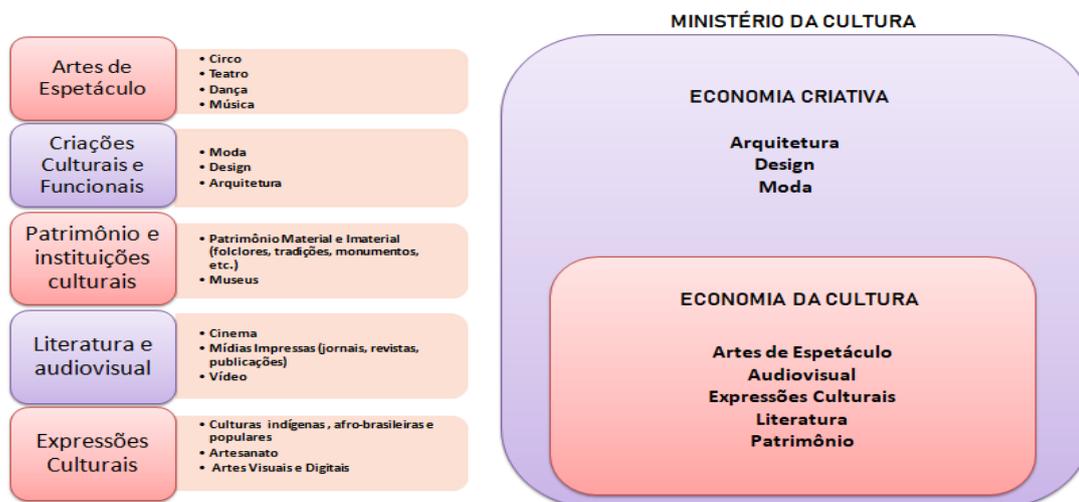
O ambiente de trabalho cultural continua muito precário no Brasil, ainda que o nível médio de instrução dos ocupados no setor seja 17% mais alto que o nível médio de outros setores econômicos, a remuneração é mais baixa que a do total dos ocupados (LINS, 2008). Justiça seja feita, há uma luta por parte dos profissionais da área por maior organização e reconhecimento. A título de exemplo, cursos superiores focados em projetos de extensão vêm aumentando e ganhando notoriedade através da autogestão, mas ainda há muito para ser aprimorado.

Economia da cultura é a utilização metodológica dos instrumentos e do aprendizado da economia a favor da cultura. O que significa que se trabalha a cultura de forma diferente do ponto de vista antropológico, por exemplo. É claro que existem várias manifestações e expressões culturais que efetivamente acabam não tendo impacto no mercado (SECRGS, 2012).

O Plano Nacional de Cultura feito pelo Ministério da Cultura em 2012 define a cultura em três perspectivas: a cidadã, a simbólica e a econômica. A cidadã trata a cultura como um direito básico; a simbólica como as práticas culturais e a econômica trata a cultura como um potencial de lucro e emprego nas diversas cadeias produtivas de atividades em que pessoas utilizam de sua imaginação aproveitando seu valor econômico, ou seja, o que corresponderia, grosso modo, à Economia Criativa (CAMPOS, 2015).

O termo Economia Criativa passou a ser mais utilizado no fim dos anos 90 com a identificação de alguns setores que poderiam ajudar na recuperação da economia inglesa à época. Esses setores foram chamados de indústrias criativas e abrangeriam as áreas de arquitetura, publicidade, rádio, cinema, TV, música, moda e outras. Até 2011, no Brasil, o Ministério da Cultura tratava somente de setores como patrimônio, literatura e expressões culturais, o que foi ampliado desde então e passou a abranger setores da chamada Economia Criativa (Ministério da Cultura, 2011). Segue abaixo um esquema com as atividades da Economia Criativa e da Economia da Cultura e suas áreas correlacionadas:

Figura 2. Esquema dos setores da Economia Criativa e da Economia da Cultura



Fonte: Elaboração própria a partir dos dados da FGV projetos

Há parcerias educativas tanto públicas quanto privadas voltadas para a integração sociocultural. Um exemplo de parceria privada é o Museu Vale, patrocinado pela Fundação Vale que procura, segundo essa fundação, colaborar para um crescimento e desenvolvimento econômico integrado socialmente e com consciência ambiental nos lugares que a mineradora atua. Em 2005, a empresa introduziu o Programa Aprendiz que tem por finalidade a capacitação de jovens em ofícios como marcenaria, serralheria, cenografia e outros, também como contrapartida dos incentivos fiscais (VALE, 2018).

De acordo com o “Global Entertainment & Media Outlook 2006-2010”, da consultora PriceWaterhouseCoopers, o setor cultural crescerá cerca de 20 bilhões dólares entre 2005 e 2010 na América Latina. Segundo a PwC, o Brasil possui uma das maiores participações neste crescimento devido à políticas públicas diversificadas, à riqueza, à diversidade da nossa cultura e ao nosso mercado interno expressivo; um diferencial competitivo que deve ser explorado. Além disso, deve-se levar em conta todo o potencial não explorado que pode se transformar em geração de emprego, aumento de renda e inclusão social. As políticas públicas voltadas para a cultura podem caracterizar uma engrenagem para o crescimento do país, se eficientemente conduzidas, e devem ser pensadas como políticas de desenvolvimento (LEITÃO, 2016).

Outro ponto a ser abordado é a generalização das ações culturais educativas no Brasil, que constitui uma barreira ao acesso a cultura. De acordo com uma pesquisa do IPEA, em 2007, as classes sociais A e B gastavam em média duas vezes mais com cultura do que as

classes C e D (BARBOSA, 2007). Sob o ponto de vista do consumo das famílias brasileiras, o setor cultural é um alicerce que permite a comunicação social, enquanto o dinamismo cultural aponta as diferenças sociais que depende de políticas públicas para tornar o setor mais acessível.

Na economia, a cultura possui efeitos *spillover*, ou seja, de transbordamento em diversos outros campos econômicos. Em ambientes competitivos, o capital humano baseado na propriedade em ideias, a inserção de elementos culturais gera resultados de diferenciação de produto e de inovação, em sentido amplo, o que leva as firmas em questão a se destacarem no mercado. Além disto, essas variáveis teriam relações proporcionais, quanto maior a riqueza cultural em um processo produtivo, maior sua vantagem comparativa. Consequentemente, isso pode elevar o nível de emprego, de renda, de bem-estar social e de inclusão de minorias no mercado de trabalho, impulsionando o desenvolvimento regional de maneira sustentável, como apontamos acima, já que não se utiliza apenas de recursos naturais, mas também de recursos humanos (conhecimento). A Preservação Cultural tem ligação direta com o desenvolvimento local, pois a partir da atuação de profissionais especializados, nos museus, nos monumentos e nas tradições culturais, se desencadeia um transbordamento e uma atratividade fomentando o turismo e o comércio. Isto acontece em Ouro Preto e com seu patrimônio histórico material e imaterial, como no caso do artesanato.

Além disso, o foco está, além da própria conservação, no usufruto daquele patrimônio pela comunidade, considerando-se seus benefícios econômicos, sociais, urbanos, históricos ou turísticos. Por isso, é tão importante que instituições de preservação como a FAOP, que não atuam somente no campo de restauro, mas também incentivam práticas econômicas derivadas do patrimônio como a capacitação técnica e cultural da população local, continuem existindo e continuem desempenhando seu papel de matriz de preservação histórica e cultural com influência direta na comunidade local (GORGULHO, 2018). Atualmente, a Economia da Cultura representaria cerca de 800 mil empregos e 2,6% do PIB brasileiro (FIRJAN, 2015).

A educação preservacionista passou a receber mais atenção depois do lançamento do Guia Básico de Educação Patrimonial no ano de 1996, quando a necessidade do exercício de uma educação patrimonial tomou o lugar da educação no IPHAN e começou a ser institucionalizada, mesmo que só viesse a se consolidar por completo na década seguinte com sua estruturação administrativa. Até então, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) não possuía um serviço voltado especificamente para esta área de

educação mesmo que ela sempre tivesse sido um instrumento primordial na aproximação, por meio da conscientização da população sobre a importância do patrimônio cultural (FERNANDES, 2017).

A partir da estruturação de um setor específico, a Gerência de Educação e Projetos, abriu-se a pauta sobre a importância real da educação patrimonial para a sociedade. Em Ouro Preto, por exemplo, a partir de 1979 uma nova vertente foi introduzida sob o comando de Aloísio Magalhães, então presidente do IPHAN. Este novo projeto chamado Seminário Ouro Preto tinha como objetivo estimular iniciativas educacionais e a revitalização dos patrimônios tombados da cidade, através do diálogo entre a comunidade local e o governo, dando voz e assistência aos grupos sociais existentes que participassem. Pensando no desenvolvimento local e no papel das tradições culturais, o Estado passou a enxergar a cidade com outros olhos, não apenas como um lugar de contemplação e memória nacional. Porém, para que aquelas mudanças se consolidassem seria necessária uma transformação institucional baseada em novos mecanismos de diálogo, o que não ocorreu e fez com que o programa fosse interrompido em 1981 (FERNANDES, 2017).

Mesmo que o programa tenha falhado, sua iniciativa abriu margem para a introdução de outros. Pouco tempo depois, foi criado o Projeto de Interação, que fortalecia o ambiente necessário para se trabalhar e reproduzir a dinâmica cultural. A questão principal deste segundo projeto, que funcionou até 1986, era entender que a escola não era a única educadora cultural dentro da sociedade local, mas que a comunidade também tinha um papel primordial na educação cultural e na forma como era trabalhado isso nas escolas. Ou seja, uma relação dinâmica, prática e estruturada da comunidade com a educação.

A necessidade de promover uma relação sólida entre aquele órgão público e a comunidade foi detectado em inúmeras cidades onde o instituto atuava. A questão era sempre a mesma, a educação patrimonial só poderia ser realizada de forma eficiente se uma mudança estratégica fosse introduzida, criando melhores oportunidades e reestruturando os ambientes educacionais (OLIVEIRA, 2011). Haveria, no entanto, uma espécie de **apartheid cultural** em Ouro Preto. A baixa interação e consciência patrimonial dos moradores da cidade refletiria uma vergonha, vinda principalmente de moradores de áreas mais afastadas, por não se sentirem parte da beleza histórica da cidade, completamente marginalizados principalmente devido a negligência dos governos em relação aos espaços onde vivem. A economia da cultura, neste caso, atua de forma hierarquizada e gera externalidades negativas para aqueles que não se concentram no centro urbano, mas que da mesma forma possuem tradições e

heranças históricas riquíssimas (FERNANDES, 2017).

Cultura é desenvolvimento, é instrumento que possui esfera econômica, cidadã e histórica, e, além de importante fonte de trabalho e renda, possui um alto potencial de transformação social. Com a globalização, é necessário valorizar a diversidade e as identidades culturais que se desenvolveram ao longo da história, tanto pela memória de uma nação quanto para questões como a melhoria da qualidade de vida e a redução das desigualdades. Políticas culturais não devem ser estratégias de governos ou de empresas, mas sim algo de direito e de acesso à toda população. O artigo 27 da Declaração dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas diz que “toda pessoa tem o direito de integrar-se livremente na vida cultural da comunidade, de usufruir das artes e de participar do progresso científico e dos benefícios que dele resultam” (ASSEMBLÉIA GERAL DA ONU, 1948). Ou seja, promover a cultura é uma responsabilidade pública.

Outra finalidade, sem ser a econômica, é a capacidade que a cultura tem de revolucionar pensamentos e atitudes, mobilizando através da emoção, do choque, da conscientização, de tradições e também da desconstrução de padrões. Os bens culturais são produzidos todos os dias na vida cotidiana, é o lado puramente humano da cultura, que não possui distinção social e nos faz compreender a sociedade em que vivemos, sua evolução e suas disfunções. A multiplicidade da identidade cultural no Brasil deve ser o reflexo de nossa sociedade, superando preconceitos e nos distanciando de dogmas xenofóbicos, através do respeito e da valorização (BARBOSA, 2007). É importante que a diversidade seja abordada na formação e na educação nos mais diversos níveis, deixando para trás formas ortodoxas de ensino que só concorrem para um conhecimento histórico superficial e distorcido. A inclinação que as instituições culturais, como por exemplo, a Fundação de Artes de Ouro Preto, possuem para desenvolver e instigar o pensamento social em suas diversas áreas, inclusive no restauro, com o objetivo de formar indivíduos que pensem além do “politicamente correto” e para além das classes privilegiadas, deveria ser colocada em maior evidência. Isso é produção e democratização de cultura.

#### **4.2 A FAOP e as Comunidades de Prática**

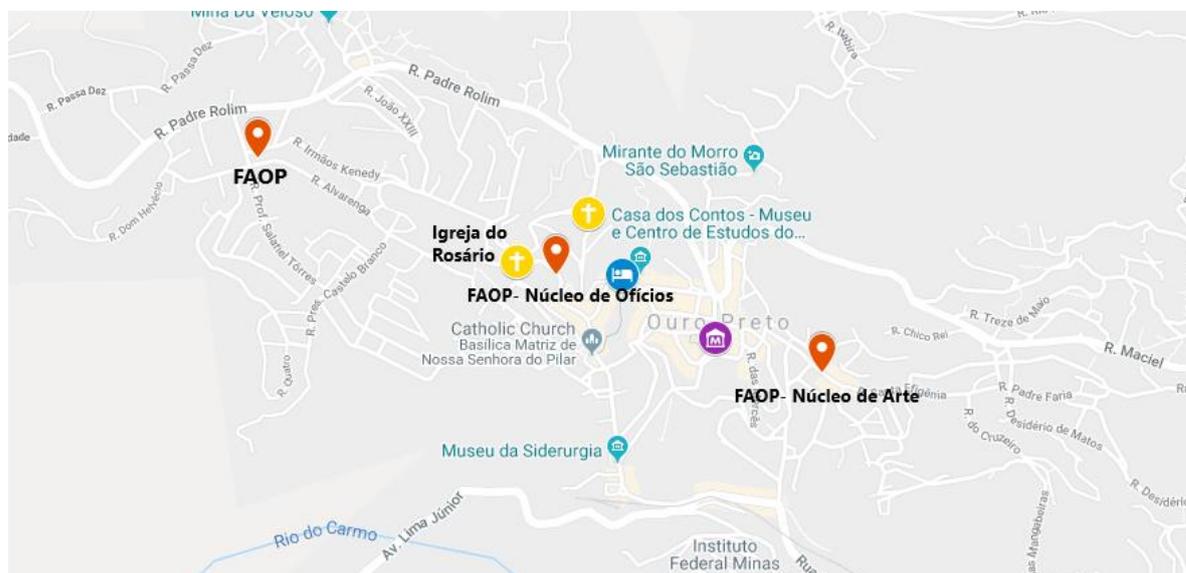
Segundo FAOP (2016), o objetivo principal da fundação é incentivar a criação, a liberdade de expressão e o respeito às diferentes identidades culturais, através de uma proposta mais heterodoxa de ensino, em que a relação entre o professor e o aluno seja mais

democrática e não apenas pautada na didática tradicional, fazendo da arte e da cultura mecanismos de transformação social.

Atuando em diversos municípios do estado de Minas Gerais para a manutenção do patrimônio histórico e cultural do país, através da colaboração com ONGs e instituições públicas, a Fundação tem um histórico de formação de profissionais qualificados para o mercado relacionado à arte, restauração, música e conservação. Também tem a missão de conscientizar por meio do ensino, sobre a importância cultural da região de Inconfidentes e de seu rico acervo histórico, principalmente o do ciclo do ouro. (FAOP, 2016).

A Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade (EARMFA) é formada por três núcleos, o Núcleo de Conservação e Restauração, o Núcleo de Arte e o Núcleo de Ofícios. O Núcleo Técnico de Conservação e Restauro da FAOP se iniciou na década de 1970 pelo restaurador Jair Afonso Inácio, mas só foi reconhecido pelo MEC e aprovado pelo Conselho Estadual de Educação em 2002, tem sido o precursor no ensino e na formação de especialistas na área de restauro (FAOP, 2017).

Figura 3: Mapa de Ouro Preto com as sedes da FAOP



Fonte: Google Maps

O Núcleo de Artes utiliza do diálogo entre técnicas e linguagens artísticas em seu ensino. Os cursos são abertos a crianças a partir dos sete anos, jovens e adultos, independente do conhecimento ou do nível de técnica. Cada aluno tem a liberdade de construir sua grade curricular, fazendo do ensino também um exercício de autonomia. O núcleo é formado por

cinco ciclos: o ciclo Primeira Idade, o ciclo Permanente, o ciclo Programa de Formação em Arte, Oficinas de Aderência, e também, o de Projetos Paralelos.

O primeiro ciclo trata do ensino a crianças e adolescentes para o desenvolvimento do pensamento crítico, da imaginação e da percepção do mundo através da produção e do contato artístico. O Ciclo Permanente envolve uma abordagem de elaboração, reflexão e proveito da arte para a formação de pessoas críticas, sensíveis e com consciência cultural. O Programa de Formação em Arte é voltado para o ensino tanto teórico quanto prático da natureza e das origens da arte, abrangendo sua interação com a sociedade contemporânea e desenvolvimento da linguagem artísticas. Já as Oficinas de Aderência são cursos complementares de pequena duração, voltadas para integrar questões como o valor da arte e seus conceitos na atualidade. Por sua vez, os Projetos Paralelos são projetos culturais voltados para as atividades de extensão da Fundação e da interação desta com a comunidade tanto da região de Ouro Preto quanto de outras regiões do estado (FAOP, 2017).

O Núcleo de Ofícios tem a função de resgatar e ensinar as técnicas tradicionais da área de preservação com ênfase em bens já construídos, qualificando profissionais para o mercado de trabalho e cidadãos conscientes da importância de seu trabalho para a preservação do patrimônio histórico-cultural e para a formação da identidade coletiva no país.

Instituições como a FAOP fazem parte de um novo cenário educacional em que o conhecimento é um dos principais mecanismos de desenvolvimento, ou seja, o capital intelectual. Já sua estrutura de formação na década de 1960 pode ser associada ao conceito de uma comunidade de prática (CdP), quando um grupo de artistas, formado por Anna Amélia Lopes, Nello Nuno, Jair Inácio, Amílcar de Castro e outros, se uniu para ensinar e transmitir seus conhecimentos de forma livre, garantindo aos seus alunos um diferencial e visando principalmente a coletividade. No caso do curso de restauro, este era voltado também para o mercado de trabalho.

Argyris (1980), citado em Valença & Associados (1995), caracteriza uma CdP como uma “comunidade justa”, que se baseia na democracia, na responsabilidade dos membros pelo bem-estar de todos, na promoção de um ambiente confiável onde profissionais de atividades comuns, dialogam e põe em prática seus conhecimentos de forma madura. Lave e Wenger (1998), os pioneiros do conceito de comunidade de prática, já reconheciam:

Uma comunidade de prática é uma intrínseca condição para a existência de conhecimento, não apenas porque ela providencia um suporte interpretativo necessário para dar sentido à sua herança. A participação na prática cultural na qual qualquer conhecimento ocorre é um princípio epistemológico de aprendizagem. A estrutura social de sua prática, suas relações de poder, e suas condições para legitimação definem possibilidades para a aprendizagem (LAVE e WENGER, 1998, p. 98).

Outra característica das CdP's é a existência de um fator comum entre seus membros, que além da atividade, é a paixão, o compromisso e a identificação com o aprendizado. Em entrevista para Sidney Lopes, Anna Amélia relata que durante a crise dos anos 1980 na FAOP, quando a maioria dos recursos estiveram escassos e os salários dos professores da instituição atrasados, o que a manteve em pé foi a paixão pela arte e pelo ensino, tanto que muitos professores não se demitiram mesmo com a situação de calamidade para que a escola não fechasse (ENTREVISTA 1).

Atualmente, um dos principais obstáculos de instituições como a FAOP, é ofertar ações que foquem no exercício de gestão do conhecimento. Para a realização de tal prática, é necessário instigar as pessoas a fazerem parte das organizações e consequentemente, estimular o processo criativo do conhecimento até sua transferência. Na mesma direção, as comunidades de prática constituem na união informal de pessoas que possuem interesses em comum no aprendizado, responsabilidade do processo e na prática do ensino (MENGALLI, 2004).

Retomando a definição de CdPs elaborada por Lave e Wenger em 1991, comunidades de prática podem ser pensadas como grupos de indivíduos com a mesma paixão por algo que realizam e, ao compartilharem seus conhecimentos, encontram uma forma ainda melhor e mais eficiente de realizar estas ações (TRIGO et al., 2006).

Acreditando que as comunidades de prática trazem benefícios como a melhor eficiência no fluxo de informações, lições práticas e a descoberta de novos conhecimentos (MENDES, 2012), alguns autores as relacionam com as incubadoras. O objetivo é proporcionar subsídios para que empresas, organizações ou até mercados se desenvolvam, respondendo à necessidade de inovações através da assistência que aperfeiçoe sua criação e sua socialização. Em suma, as incubadoras se beneficiam no desenvolvimento das comunidades de prática.

Há três elementos fundamentais para se identificar uma comunidade de prática. O primeiro se resume ao controle do conhecimento, partindo do ponto de que os indivíduos de

uma comunidade, através da troca de experiências entre si, conseguem evoluir e se aprimorar. O segundo elemento se baseia na prática, ou na tese, de que os indivíduos só desenvolverão o controle do conhecimento de fato se o colocarem em prática, a fim de difundirem suas experiências. Já o terceiro é a própria comunidade, na qual a prática e o compartilhamento do conhecimento se dão dentro de um âmbito social de indivíduos com ideias, expectativas, experiências e identidades parecidas. Sabe-se que a entrada nessas comunidades pode se dar de forma voluntária e informal, muitas vezes, a partir de um ‘convite’ tácito de um de seus membros. Finalmente, o conhecimento é o fator principal para se constituir o suporte para o desenvolvimento de sociedades, organizações e regiões (SOUZA-SILVA, 2009).

As comunidades de prática não poderiam ser consideradas uma equipe, muito menos uma força tarefa. Em equipes, os grupos são formados por um organizador que escolhe seus indivíduos de acordo com as habilidades e capacitação destes. Já numa força tarefa, os grupos se separam depois que o objetivo foi alcançado. Também não poderiam ser consideradas redes informais, já que nas redes, seus membros começam a se relacionar de forma aleatória, sem um objetivo final estipulado inicialmente. Também não podem ser confundidas com outros tipos de estruturas sociais como, por exemplo, times operacionais, departamentos e grupos de amigos. ‘Nas CdPs, há relações de amizade que traduzem confiança e geram incentivos a um maior compartilhamento de informações e conhecimentos, mas ainda assim, elas representam mais que um conjunto de relações entre pessoas próximas. Elas representam os laços criados por meio do interesse e da vontade em comum de desenvolver o domínio de algo que se possa compartilhar; um processo em que se atua em coletivo, estruturado por uma identidade partilhada pelos seus membros. Assim, estruturas sociais só podem ser comparadas às comunidades de prática se a dinâmica de seus participantes for espontânea e se houver uma troca de conhecimentos entre eles, não importando o tipo. Alguns exemplos são o de médicos se reunindo para ampliarem seus conhecimentos em alguma prática ou de professores se unindo para aprofundarem suas habilidades didático-pedagógicas.

Mesmo parecendo um conceito novo, as CdPs representam uma prática antiga muito presente ao longo da história. Na Idade Média, as comunidades de artesãos tinham uma orientação baseada no aprendizado através da prática, transmitida através da relação mestre-aprendiz. Isso pode ser visto nas atividades do núcleo de ofícios da FAOP, em que as técnicas tradicionais de construção e preservação foram partilhadas desta forma pelos indivíduos, mas, provavelmente, também nos cursos realizados nos demais Núcleos da Fundação.

## 5 HISTÓRIAS DE VIDA E A FAOP – ACASO E VONTADE II

### 5.1 Jair Afonso Inácio

Nascido em dois de agosto de 1932 no distrito de Antônio Pereira, em Ouro Preto, filho de Antônia Margarida de Souza e do ferreiro Gabriel de Paulo Inácio, Jair Inácio perde o pai ainda na infância, que, falecendo aos trinta e seis anos, deixa seis filhos e a esposa em condições financeiras não muito boas. Preocupada, a mãe de Jair Inácio decide se mudar com a família para Ouro Preto em busca de melhor qualidade de vida. Na cidade, a vida não era mais fácil. Passaram por algumas moradias até construírem seu barraco no Morro da Queimada com ajuda da comunidade. Antônia trabalhava com o que podia para sustentar sua família e mesmo novos, mas sem escolha, Jair e seus irmãos também começaram a trabalhar.

Jair estudou no colégio Dom Pedro II, mas concluiu o primário somente aos treze anos devido a necessidade de trabalhar e nunca cursou o ginásio. Mesmo com toda dificuldade, foi um aluno brilhante e com grande talento para línguas, um autodidata, aprendeu Inglês, Francês, Alemão, Italiano, Flamengo, Húngaro e Polonês ao longo da vida. Desde criança, já demonstrava seu interesse pelas artes e, com grande inspiração no ambiente colonial, começou pintando em aquarela. O sonho das artes plásticas foi aumentando aos poucos, sua primeira obra vendida foi uma aquarela da Igreja Francisco de Assis e assim conseguiu dinheiro para continuar a pintar, podendo comprar mais material para as próximas pinturas. Quando tinha 15 anos, uma francesa viu seus quadros e levou quinze destes para serem expostos em Paris, dos quais doze teriam sido vendidos (NOBREGA, 1997)

Em 1949, começa a trabalhar com aprendiz do pintor Estevão de Souza na restauração na Matriz Nossa Senhora da Conceição no bairro Antonio Dias, mas com a falta de verba para área, teve que voltar a trabalhar como ajudante de cozinha no Grande Hotel de Ouro Preto, onde, por saber muito bem inglês, logo foi promovido para recepcionista. Tempos depois, foi chamado para supervisionar a mesma obra na qual havia sido aprendiz e, em 1956, foi convidado para se especializar em Restauração de Obras de Arte e passar a restaurar obras do atual Museu da Inconfidência, que se encontravam no Rio de Janeiro (PROJETO CEVALE, 2014). Suas obras foram expostas novamente em Paris e ele continua trabalhando com o restauro de obras e igrejas. Graças à indicação de Rodrigo Mello Franco de Andrade consegue uma bolsa da Fundação Rockefeller e viaja para a Bélgica para cursar restauro em 1961, onde ganha habilidade técnica e reconhecimento internacional. Volta ao

Brasil um ano depois e consegue o cargo de restaurador-chefe responsável por Minas Gerais e por Goiás no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do DPHAN (depois IPHAN). Neste mesmo ano, se casa com Zenith Alves com quem já namorava antes de partir para Bélgica.

Os serviços de restauração aumentam, entre eles estavam: a restauração do teto da sacristia da Igreja do Pilar, que havia cedido em 1961; a Capela Bom Jesus de Matosinhos; a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem (Itabirito); uma parte da estrutura retábulo da Capela do antigo Palácio dos Governadores de Ouro Preto, atual Museu da Escola de Minas; a Igreja Matriz Nossa Senhora do Bonsucesso (Caeté) e o Passo da Ponte Seca. Ainda neste ano, passa a fazer parte do corpo de docentes do primeiro Curso de Pós-Graduação em Restauo, oferecido pela USP, juntamente com Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Edson Motta e outros.

Com a fundação da FAOP em 1968 e a integração à Fundação da chamada Escolinha de Arte (posteriormente Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade - EARMFA) no ano seguinte, Jair Inácio tem a ideia de organizar junto à escola a primeiro curso livre de formação profissional em Restauo e Conservação no país. A fase de estruturação do curso vai de 1971 a 1981. O Curso fundava-se no desenvolvimento da relação mestre e aluno, onde o primeiro a partir de seu acúmulo de conhecimento, passava seus ensinamentos para o segundo de forma tanto prática quanto teórica, ensinando a metodologia da conservação, as técnicas e a estética (ALVES, s/d). A relação desenvolvida no ambiente de estruturação do curso muito se assemelha ao conceito de comunidade de prática que vimos anteriormente. Depois de 1981, o curso foi dividido por disciplinas e voltado para a conservação de esculturas policromadas, pintura de cavalete e documentos gráficos, valorizando o ensino da técnica e principalmente, da formação histórica e cultural dos alunos (NÓBREGA, 1997). Nos doze anos sob a direção de Jair Inácio, diversos restauradores se formaram e se tornaram profissionais reconhecidos, o que deu cada vez mais visibilidade ao curso. Em 2002, passa a ser um curso técnico reconhecido pelo Ministério da Educação.

Mesmo voltado para a vida acadêmica e enfrentando dificuldades para obter financiamento para seu trabalho de restaurador, Jair Inácio nunca deixou a restauração de igrejas e obras. Era considerado um homem simples, dedicado e calmo, porém gostava muito de beber e o hábito se intensificou com o passar dos anos e com as dificuldades encontradas principalmente em seu trabalho no SPHAN, o que teria trazido dificuldades em relação a seu trabalho tanto na FAOP quanto na restauração segundo relato de Maurílio Torres, ex-aluno de línguas de Jair, amigo e diretor da Fundação na época:

Por volta de 1978, durante uma de suas embriaguezes, Jair 90 quase agride fisicamente uma moça na FAOP. Desejosos de vê-lo recuperado, alguns componentes da direção da FAOP levam-no ao Hospital Santa Maria, em Belo Horizonte (NÓBREGA, 1997, p. 89-90).

No entanto, depois da alta, seus problemas de saúde se agravam, vindo a falecer no dia três de agosto de 1982, um dia depois de completar cinquenta anos, deixando para trás uma rica história de vida e de conhecimento sobre história da arte, sobre Ouro Preto e sobre o ofício de restauração.

## **5.2 Anna Amélia Lopes e Nello Nuno**

Nascida em Nova Lima no ano de 1936, aos seis anos Anna Amélia foi para Belo Horizonte e sempre teve uma grande aptidão pelo desenho, o que sempre foi muito incentivado pela mãe que a inscreveu no vestibular de Belas Artes na Escola de Arquitetura quando mais velha. Passou, mas conflitos políticos na universidade ameaçaram a existência do curso pouco tempo depois. Anna Amélia e outros alunos continuaram a lutar para que o curso não fechasse e conseguiram que mais uma turma prestasse vestibular, saíram do prédio de arquitetura e se mudaram para outro, mas o risco ainda existia.

Com a criação do novo campus da UFMG na Pampulha, procuraram o Reitor para levar o curso para um dos galpões empregados na construção do campus, onde as aulas práticas poderiam ser ministradas com maior liberdade. Assim foi feito e até hoje é o local onde funciona o curso de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Anna Amélia é considerada uma das principais gravuristas contemporâneas e conheceu Nello Nuno durante a faculdade, tendo se casado com o pintor no seu último ano de curso.

Nascido em Viçosa em 1939, Nello Nuno de Moura Rangel foi um pintor autodidata brasileiro, muito influenciado desde cedo pela mãe que também era pintora. Mudou-se para Belo Horizonte quando seu pai começou a dar aulas na faculdade de medicina da UFMG e, nesta mesma época, passou a conviver com diversos outros artistas. Formou-se apenas lendo obras literárias de arte, se tornou pioneiro da estética neoexpressionista na pintura e é considerado uma lenda das artes de Minas Gerais.

Em entrevista com Anna Amélia, a artista conta que ela e Nello se casaram e se mudaram para Lagoa Santa, onde sobreviveram inicialmente de uma granja e de um atelier que mantinham. Um grande prejuízo fez com que passassem a viver da venda de quadros de

Nello, enquanto Anna Amélia se especializava em gravura para também ajudar na renda familiar. (ENTREVISTA 3):

Lembro que era tão raro naquela época vender obra de arte que saiu até no jornal. Nem meus professores tinham vendido ainda. Foi uma sensação (Ouro Preto Cultural, s/d).

Em 1965, alugam uma casa com alguns casais de amigos em Ouro Preto e se mudam para lá. Assim como outros artistas da época, se apaixonam pela cidade. Mesmo passando por muitas dificuldades, o casal não desistiu e com uma proposta moderna de arte passou a chamar a atenção de curiosos e de outros artistas do ramo que queriam aprender mais sobre o estilo da arte do casal. Em 1970, tiveram a ideia de criar um curso de artes que deu origem a uma escola de artes (também chamada por Anna Amélia de Escolinha de Artes), que e mais tarde se juntaria a Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Anna Amélia daria as aulas de gravura e desenho, Nello de pintura, Orlandino Seitas de história da arte e Jair Afonso Inácio de restauração. Sem lugar inicial para funcionar, os artistas souberam de um casarão abandonado que estava reformando e pertenceria a recém-criada FAOP, foram conversar com o então presidente da Fundação, Murilo Rubião, e explicaram a situação. Ele aceitou que as aulas fossem ministradas no casarão até o fim da obra. Mais tarde, dada a grande visibilidade da escola de arte, ela se tornou parte da FAOP oficialmente.

“Annamélia e Nello Nuno foram referências fundamentais para o meu crescimento como artista e como pessoa, num diálogo fraterno como professores e abrindo sua casa para nos receber e compartilhar conosco as “agruras” e alegrias de uma vida profissional como artistas. Eles eram também muito jovens e a criação de uma Escola livre de arte em Ouro Preto representava a continuidade do sonho plantado por Guignard em Minas nos anos 40, a consolidação de Ouro Preto como um polo contemporâneo de cultura no Estado, ao lado dos Festivais de Inverno da UFMG e de todo um corpo de artistas que passaram, então, a residir na cidade” (FORTES, 2018)

Figura 4. Vinícius de Moraes, Anna Amélia Lopes e Nello Nuno no Calabouço,  
Ouro Preto



Fonte: Ouro Preto Cultural

Nello Nuno e Anna Amélia tiveram cinco filhos e, inicialmente, passaram por dificuldades em sua trajetória por Ouro Preto. Quando suas obras começaram a ser reconhecidas e expostas em diversas exposições, a qualidade de vida do casal foi melhorando aos poucos. Além de lecionar na FAOP, Nello também lecionou na Escola Guignard e era grande amigo do artista. Em 1975, compraram uma casa no Centro Histórico e Nello recebeu uma grande encomenda que o deixou preocupado e cansado. Resolveu passar algum tempo em Lagoa Santa para descansar junto com os amigos Rodrigo Toffolo e Amilcar de Castro, mas no primeiro dia já passou mal. Foi atendido por seu pai e mesmo recebendo toda assistência, falece devido ao botulismo causado por um patê. A morte do pintor chocou muito o meio artístico mineiro na época.

Anna Amélia e Nello foram casados por 14 anos, durante a ditadura militar abrigaram diversas pessoas perseguidas pelo governo. Depois da morte do esposo, a artista continuou morando em Ouro Preto e continua produzindo diversas obras de arte e fazendo exposições, também foi diretora da FAOP e continuou dando aulas na instituição até se aposentar em 1996. A história de vida do casal reflete muito o cenário de ebulição cultural no

qual se encontrava Ouro Preto nos anos 60-70, as dificuldades e a repressão causadas pela ditadura e a modernização da arte nacional em seus diversos aspectos.

### 5.3 Amílcar de Castro

Amílcar Augusto Pereira de Castro nasceu em Paraisópolis, cidade do sul de Minas Gerais, no dia 8 de junho de 1920. Mudou-se para a capital mineira em 1935 e se formou no curso de Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais dez anos depois, mas logo abandonou a carreira. Neste período, frequentou o curso livre de pintura e desenho com Guignard na Escola de Belas Artes da mesma Universidade.

Nos anos cinquenta, se muda para o Rio de Janeiro onde vai trabalhar como diagramador em diversos jornais, mas se destaca principalmente no Jornal do Brasil pela reforma do design gráfico que introduz no periódico e que se espalha em todos os outros jornais do país. Muito ligado a estética concretista, assina o Manifesto Neoconcreto em 1959 ao lado de Ferreira Gullar, Lygia Clark, Franz Weissmann e outros (ITAÚ CULTURAL, 2018)

O **neoconcretismo** defendia a liberdade da subjetividade, a experimentação e a expressão, se opondo ao estilo racional das estéticas anteriores. A superação dos padrões geométricos pode ser vista nas esculturas de Amílcar de Castro, principalmente em suas obras feitas de ferro que resistiam à ação do homem mantendo a matéria pura em suas esculturas, quando a arte neoconcreta se tornou um marco importante na arte moderna brasileira. Nos anos 70, volta a Belo Horizonte, se torna diretor da Escola Guignard (1974-77) e passa a lecionar Escultura na Fundação de Arte de Ouro Preto (1979). Porém, com a grave crise que se alastrou pela FAOP nos anos oitenta, teve que abandonar suas aulas e se tornou professor na Escola de Belas Artes da UFMG, onde ficou até se aposentar em 1990 e se dedicar mais à arte (REVISTA SAGARANA, 2018). Amílcar de Castro faleceu em 21 de novembro de 2002, vítima de insuficiência cardíaca e respiratória. É considerado um dos mais representativos escultores da arte contemporânea no Brasil, mas ele se considerava antes de tudo, um desenhista.

### 5.4 Rui Mourão

Escritor e Romancista, diretor por 43 anos do Museu da Inconfidência, Rui

Mourão nasceu em 1929 na cidade de Bambuí, Minas Gerais. Assim como a maioria dos jovens naquela época, aos dezoito anos se muda para Belo Horizonte para trabalhar e sustentar seus estudos. Ao longo de sua vida, exerceu diversas funções: formou-se em direito pela UFMG, foi diretor do Museu da Inconfidência, editor do Suplemento Literário de Minas Gerais, fundador da revista *Tendência* junto com Affonso Ávila, além de autor de diversas obras literárias premiadas (REVISTA GERMINA, 2018).

Seu primeiro contato com Ouro Preto foi em 1970, quando fugia da perseguição do regime militar que o considerava subversivo e teve que deixar o cargo de editor no Suplemento Literário por ordem do general Gentil Marcondes Filho. Foi, então, convidado por Murilo Rubião para ocupar o cargo de primeiro diretor da Fundação de Artes de Ouro Preto (COELHO, 2004). Recebeu diversas condecorações por sua atuação na área cultural, como a Medalha da Inconfidência (1958), a Medalha de Sesquicentenário da Independência (1972), a Medalha do Aleijadinho (1981) entre outras condecorações.

Em 1974, se tornou diretor do Museu da Inconfidência e, três anos depois, se tornou simultaneamente coordenador do grupo de Museus e Casas Históricas de MG e também do Programa Nacional de Museus. Para o escritor, Ouro Preto era núcleo urbano de desenvolvimento artístico, ambiente de conspiração política e de importância histórica tanto nacional quanto internacional. Acredita que todos os cargos administrativos que ocupou lhe trouxeram uma consciência profunda em relação ao patrimônio artístico e histórico brasileiro. Na administração do museu, passou por diversas dificuldades em questões financeiras e de projetos, mas soube marcar sua passagem por Ouro Preto tanto em seus longos anos como Diretor quanto como personalidade de Vila Rica, dando conselhos nas políticas públicas e organizando movimentos. Em 2017, depois de 43 anos a frente do museu encerra suas atividades e passa seu cargo para a restauradora Deise Lutosa.

## **5.5 Murilo Rubião**

Filho de escritores e formado em Direito pela UFMG em 1942, sua carreira como escritor começou com a publicação de poemas, mas sempre se interessou pelo jornalismo e se tornou mais tarde diretor da Radio Inconfidência e redator da Folha de Minas. Entrou na vida política em 1946 e, em seguida, se tornou chefe de gabinete de Juscelino Kubitschek quando este era governador de Minas. Em 1966, foi designado pelo governador Israel Pinheiro para fundar o Suplemento Literário de Minas Gerais, que se tornou um dos maiores veículos de

imprensa do país. Dedicou-se a escrever contos, ficando mais conhecido por suas obras na década de 1970 (COMPANHIA DAS LETRAS, 2018). Instalado o cenário repressivo na área cultural, principalmente no meio literário, Murilo Rubião juntamente com a atriz Domitila Amaral, Vinicius de Moraes e Affonso Ávila, idealizaram a Fundação de Artes de Ouro Preto, com o objetivo de introduzir em Vila Rica, um local seguro onde, em meio à comunidade ouro-pretana, houvesse liberdade para produzir e consumir arte. O governador Israel Pinheiro encarregou Murilo Rubião e Rui Mourão de introduzir o projeto na cidade, sendo Rubião o primeiro presidente da fundação, tendo anexado a Escola de Arte a FAOP um ano depois, com Anna Amélia Lopes e Nello Nuno (FAOP, 2016).

Figura 5. Recorte de jornal com entrevista de Murilo Rubião



Fonte: Anna Amélia Lopes

Mesmo sendo considerada uma personalidade reservada e tímida, Murilo Rubião sempre se posicionou fortemente contra o regime militar. Teve câncer e lutou contra ele por dois anos até melhorar, mas a doença trouxe mudanças permanentes na vida do escritor, principalmente na temática de suas obras. Faleceu em Belo Horizonte em 1991.

## 6 CONCLUSÃO

Através de um estudo da bibliografia sobre o tema e de entrevistas, foi possível reconhecer a importância da Fundação de Arte de Ouro na comunidade ouro-pretana e de que forma os movimentos culturais e políticos que afloraram nos anos sessenta tiveram influência em sua criação.

Voltada para comunidade, a instituição ofereceu ao longo de sua trajetória cursos livres para diferentes faixas etárias, se tornando um lugar de confiança e de formação de redes entre a população local. Atualmente, o Núcleo de Ofícios capacita a mão de obra local com as técnicas de conservação do patrimônio, enquanto o Núcleo de Restauro atua na formação de especialistas em Restauro com um curso de maior duração, sendo ambos importantíssimos para a qualificação e entrada no mercado de trabalho. Além disso, ainda despertam a consciência histórica, artística, social e cultural da preservação do patrimônio através da educação patrimonial e dos cursos livres.

Observamos que a Educação Patrimonial está voltada para a integração sociocultural com o objetivo de democratização da cultura e da consciência da importância da conservação do patrimônio, mas também do usufruto deste voltado para o benefício da comunidade, seja este social, econômico, urbano ou turístico. O incentivo à atividades econômicas derivadas do patrimônio desempenha um papel extremamente importante na questão da preservação, pois tende a impactar positivamente a comunidade local, quando realizado de forma consciente e eficiente. Devido a estes impactos através das atividades econômicas, a educação patrimonial está diretamente ligada ao conceito de Economia da Cultura. Tal termo se refere a estruturação dos setores culturais como uma sistema econômico, ou seja, na interação da cultura com o mercado e de que forma esta interação gera renda, consumo e emprego.

Abrangendo setores mais diversos, desde as expressões culturais até a produção audiovisual, o setor seria responsável por cerca de 800 mil empregos e 2,6% do PIB (FIRJAN, 2015). Porém, seu consumo ainda se concentra nas classes sociais mais altas enquanto as classes mais baixas, principalmente as que não se encontram nos centros urbanos, são excluídas e não usufruem dos benefícios que tal economia traz. Para esta questão, é necessária a atuação de órgãos como o Ministério da Cultura com a criação de políticas públicas para a democratização da cultura em todos os seus segmentos, ou então, com a criação de mais instituições como a FAOP que integrem de forma consciente a arte, a cultura e a história com a comunidade, através da educação.

Através do estudo da bibliografia sobre os movimentos sociais e culturais da década de sessenta e da sua influência na criação da Fundação, podemos compreender o grau de importância da criação de uma instituição do caráter da FAOP à época. Mesmo ligada a um órgão público num período de regime militar, o objetivo de sua criação era constituir um espaço de liberdade e confiança onde artistas de todo o país e a comunidade ouro-pretana pudessem expressar suas artes sem medo. A partir da união de diversos artistas e figuras relacionadas a arte e a cultura, a FAOP foi fundada e se estruturou. É relevante reconhecermos também que a trajetória de vida de cada um dos responsáveis é de extrema importância para a constituição das relações que permitiram e facilitaram a criação da Fundação, sejam elas políticas, profissionais ou pessoais, e também para a comunidade que surgiu a partir dela. Foi possível enxergar melhor estas ligações no capítulo quinto, quando, apresentando brevemente, a trajetória de vida de figuras importantes para a FAOP, observamos diversos caminhos sendo cruzados e as consequências desses encontros.

A partir da motivação em comum e focada no aprendizado e na expressão prática dos conhecimentos, conceituamos a Fundação de Arte de Ouro Preto como uma Comunidade de Prática a partir de Argyris (1980) em Valença e Associados (1995), que caracteriza uma CdP como uma comunidade democrática e confiável, voltada para o bem estar de seus membros e para a prática e ensino de conhecimentos comuns. Vimos anteriormente que elas podem ser identificadas através do controle do conhecimento, da prática deste conhecimento que aprimora este controle e do compartilhamento deste conhecimento. Inicialmente formada através do voluntarismo de seus membros que se uniram a partir de um objetivo em comum, outra característica das CdPS, a FAOP com o passar do tempo perdeu um pouco da característica do voluntarismo ao se tornar uma organização mais estruturada e legítima, que também enfrenta problemas e possibilidades, porém estes de outra natureza devido a inércia que substituiu sua característica inicial.

Assim como a trajetória de vida de seus fundadores tem importância na constituição da Fundação de Arte de Ouro Preto, é razoável reconhecermos que outras instituições também tiveram presença neste processo, mesmo que indiretamente. É o caso da Escola de Belas Artes da UFMG e da Escola Guignard, que foram palco de aprendizado e onde artistas como Anna Amélia Lopes, Amílcar de Castro e Nello Nuno tiveram seus primeiros encontros com a arte e entre si. Também foi da Escola de Belas Artes da UFMG e da Fundação de Educação Artística (FEA) de Belo Horizonte que saiu a ideia de criar um Festival de Inverno em Ouro Preto, o que trouxe muita visibilidade para a FAOP no decorrer dos anos, principalmente devido a toda movimentação artística e cultural que ocorria à cidade

no período de realização do evento. Além de todos estes pontos, a inspiração que estas instituições e outras causaram na vida profissional e pessoal destes artistas foi a maior influência para se criar uma instituição como a FAOP, em uma cidade que demandava muito a experiência educacional da arte e da cultura.

Deste modo, este trabalho demonstrou a importância da Fundação de Arte de Ouro Preto para o desenvolvimento e para a economia da comunidade local, através das suas ações educacionais de preservação, especialização e capacitação e também do respeito a diversidade cultural e social, através do ensino da arte. Também observamos a influência do cenário político e social na produção cultural, principalmente em momentos de censura como ocorreu no período pós-golpe, e a influência das políticas públicas de incentivo a cultura, ou a falta delas, para democratização do consumo cultural no Brasil.

Por fim, podemos afirmar que a Cultura é de extrema importância em diversas atividades, sejam elas econômicas, políticas, sociais ou educacionais e tanto a nível regional quanto nacional. Sendo ela um bem inesgotável, ela caracteriza nossa história e nossas tradições, com a capacidade de transformação e de desconstrução de padrões e tabus, com ela, compreendemos a sociedade em que vivemos. Sem distinção de cor, classe, gênero ou opção sexual, produzimos cultura todos os dias e justamente por isso, ela não pode servir somente a alguns, mas a todos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. (1986). “Sobre a música popular”. *In:* \_ COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas sociais).
- ALVES, H. H. D.; CARVALHO, C. T.; RANGEL, G. **Ensino de Arte, Restauro e Ofícios dentro da Escola de Arte Rodrigo Melo Franco de Andrade da Fundação de Arte de Ouro Preto**, Ouro Preto, FAOP. Disponível em "[http://aaesc.udesc.br/confaeb/comunicacoes/cesar\\_teixeira.pdf](http://aaesc.udesc.br/confaeb/comunicacoes/cesar_teixeira.pdf)", s/d.
- ANDRADE, R. M. F. (1987). **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro, SPHAN, Fundação Pró-Memória.
- ARATO, A.; COHEN, J. (1992). **Civil society and political theory**. Cambridge, MA, MIT Press.
- ASSEMBLEIA GERAL DA ONU (1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. (217 [III] A). Paris.
- BARBOSA, F. (2007). O consumo cultural das famílias brasileiras. *In:* \_ BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto de Pesquisas Econômicas. **Economia e política cultural**: acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura, p. 17-56. Cadernos de Políticas Culturais, v. 3, 2007.
- BARROS, P. M. (2003). A imprensa alternativa brasileira nos “anos de chumbo”. **Akrópolis**: Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, 11(2):63-66. Umuarama, jun. 2003.
- BENHAMOU, F. A Economia da cultura. Ateliê Editorial, Cotia-SP, 2007.
- BLOG PROJETO CEVALE (2014). Disponível em: < <http://projetocevale.blogspot.com/p/jair.html> > acesso em 29 de novembro de 2018.
- BORGES, A. E. (2010). **Vinícius de Moraes**: cultura musical e política (1950-1970). (Apresentação de Trabalho/Comunicação), Goiânia-GO.
- BRANT, F. (2003). Depoimento de Fernando Brant a Otávio Luiz Machado. *In:* \_ MACHADO, O. L. (ed.). **Ouro Preto**: Projeto “Estudantes, Universidade e a contribuição ao patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto”. Ouro Preto. Disponível em: < [WWW.fpa.org.br](http://WWW.fpa.org.br). > acesso em 31 de janeiro de 2018.
- CAMPOS, C. C. (2015). A Cultura na Economia Brasileira – Perfil Socioeconômico. **FGV Projetos**. n. 23. Rio de Janeiro.
- CANCIAN, A.; MALINI, F. (2017). **A nova cara da direita no Brasil**: um estudo sobre o grupo político MBL - Movimento Brasil Livre. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).
- CANONGIA, L. (2005). **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 94.
- CAPELLARI, M. A. (2007). **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel. São Paulo, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em História).

- CHAUÍ, M. (1984). **Seminários**. – São Paulo: 2ª edição. Editora Brasiliense.
- COELHO, H. R. (2004). **Coleção Encontro com Escritores Mineiros/ 6**: Rui Mourão. Belo Horizonte, FALE – UFMG.
- COMPANHIA DAS LETRAS(2018). **Murilo Rubião** Disponível em: < <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02300> >. Acesso em 28 de novembro de 2018.
- CULTURA E MERCADO (2018). **Lei Sarney**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/leirouanet/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2018.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (2017). **Murilo Rubião**. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6474/murilo-rubiao> > acesso em 29 de novembro de 2018.
- FABRIS, A. (1987). **Futurismo**: uma poética da Modernidade. São Paulo: Perspectiva – EDUSP.
- FAOP (2016). Disponível em <<http://www.faop.mg.gov.br/apresentacao.php>> acesso em 22 de janeiro de 2018
- FAOP (2017). **Projeto Pedagógico**. Ouro Preto-MG.
- FERNANDES, S. M. S. (2017). “Ações de Educação Patrimonial em Ouro Preto – Relato de Experiência”. In: **Revista Memora**e, v. 4, n. 1. p. 69-92 jan/abr, Tubarão-SC, 2017.
- FIRJAN (2016). **Mapeamento da indústria criativa no Brasil**. Disponível em: <<http://www.firjan.com.br/economicriativa/download/mapeamento-industriacriativa-sistema-firjan-2016.pdf>> cesso em 23 de outubro de 2018.
- GADEA, C. A. (2016). **Os Estudos Culturais e as narrativas populistas**: uma aproximação teórica e política. In: \_ 40º Encontro Anual da ANPOCS, 2016, Caxambu. 40º Encontro Anual da ANPOCS: ST 33 Teoria Social hoje: quais agendas? v. 1. p. 1-20.
- GARCIA, M. (2004). **A questão da cultura popular**: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127-162. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006) > acesso em 15 de dezembro de 2018
- GOMBRICH, E.H. (2013). **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC.
- GORGULHO, L. (1987). **A preservação do patrimônio cultural como âncora do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: BNDES.
- GORGULHO, L. (2017). Financiamento às Instituições Culturais sob a ótica da Sustentabilidade de Longo Prazo: o BNDES na Preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. **Revista Patrimônio**. n. 36. Rio de Janeiro: BNDES.
- GULLAR, F. (1989). **Indagações de Hoje**. José Olympio Editora.

- GULLAR, F. (1969). **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HOLLANDA, H. B. (2004). **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)**. Aeroplano, 5ed.
- HOLLANDA, H. B. (2007). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 6a ed.
- ISTOÉ (2016). **A nova TFP**. Disponível em <[https://istoe.com.br/337199\\_A+NOVA+TFP](https://istoe.com.br/337199_A+NOVA+TFP)> acesso em 21 de novembro de 2018.
- KAMINSKI, L. F. (2012). **Por entre a neblina: o Festival de Inverno de Ouro Preto (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana.
- KAMINSKI, L. F. (2016). **Teatro, liberdade e repressão nos Festivais de Inverno de Ouro Preto, 1967-1979**. Varia História, Belo Horizonte.
- LAVE, J.; WENGER, E. (1991). **Situated learning: legitimate peripheral participation**. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEITÃO, S. S. (2016). **Economia da Cultura e Desenvolvimento**. Palestra proferida no Seminário Internacional de Economia da Cultura promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, Recife, em julho de 2007. Revista Z Cultura.
- MAIA, M. *et. al.* (2017). **Relatório final do grupo de trabalho da UFOP criado em parceria com a Comissão da Verdade em Minas Gerais**. Mariana, ICSA/ICHS-UFOP.
- MELUC, A. (2001). **A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas**. Petrópolis, Vozes, p. 29.
- MENDES, Alexandre (2017). **O que são as comunidades de prática**. Disponível em: <<http://www.imasters.uol.com.br/.../intranet - o que sao comunidades de pratica>> acesso em 20 de maio de 2018.
- MENGALLI, N. M. (2004). **Conceitualização de comunidade de prática**. Disponível em: <<http://www.projeto.org.br/emanpbook>> acesso em 20 de maio de 2018.
- MINISTÉRIO DA CULTURA (2011). **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações - 2011 à 2014**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+DA+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.
- NAVES, S. C. (2004). **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 54.
- NOBREGA, I. C. (1997). **Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
- OLIVEIRA, C. A. P. (2011). **Educação patrimonial no Iphan**. (CGE/DFR/ENAP, Gestão

Pública, 2011) - Monografia de Especialização – Escola Nacional de Administração Pública/Diretoria de Formação Profissional, Brasília, DF.

- ORTIZ, R. (1985). **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense.
- PAES, M. H. S. (2004). **A década de 1960: rebeldia, contestação e repressão política**. 4a ed. São Paulo: Ática.
- PAZ, O. (1984) **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p. 20.
- PECCININI, Daisy.(1978). **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- PIMENTA, A. (1984). **Universidade: a destruição de uma experiência democrática**. Petrópolis: Vozes.
- PONTES, I. (1991). **Cultura e modernidade**. Brasília: Secretaria de Cultura.
- REVISTA GERMINA (2007). **A literatura e a vida de Rui Mourão**. Disponível em: < [http://www.germinaliteratura.com.br/literatura\\_dez2007\\_jabahia.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_dez2007_jabahia.htm) >. Acesso em 28 de novembro de 2018.
- REVISTA OURO PRETO CULTURAL (2018). Disponível em < <https://ouropretocultural.com.br/entrevista-annamelia-lopes> >. Acesso em 15 de setembro de 2018.
- REVISTA SAGARANA (2007). **Amílcar de Castro**. Disponível em:< <http://www.revistasagarana.com.br/revista30/amilcardecastro.htm>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.
- RIDENTI, M. (2000). **Em busca do Povo Brasileiro** – Rio de Janeiro: Record.
- RUBIM, A. A. C. (2007). Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**. n. 13, p. 101-113, jun. São Paulo, 2007
- RUBIM, L. (2004). Televisão e políticas culturais no Brasil. *In: \_ Revista USP*. São Paulo, (61)16-28, mar/mai. 2004.
- SANT'ANNA, Affonso R. De (1967). **Concretismo: conseqüências e perspectivas da poesia brasileira II**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 2, n. 42, p. 2, jun. 1967.
- SCHWARTZ, J. (1983). **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, p. 45.
- SCHWARZ, R. (1978). Cultura e política: 1964-1969. *In: \_ O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pg. 61-92.
- SECRGS – SECRETARIA DA CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL (2012). **Economia da cultura**: Entrevista com Ana Carla Fonseca Reis. Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2012/01/economia-da-cultura-entrevista-com-ana-carla-fonseca-reis/>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

- SOUZA, M. G. (2007). **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958 – 1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- SOUZA-SILVA, J. C. (2009) **Condições e desafios ao surgimento de comunidades de prática em organizações**. São Paulo. Disponível em: <<http://www.rae.com.br/artigos/5446.pdf>> acesso em 15 de junho de 2018.
- STARLING, H. (2004). Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: \_ REIS, Daniel Araújo; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, p.217-228.
- SUPERINTERESSANTE (2018). Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-a-lei-rouanet-como-ela-funciona>> acesso em 28 de setembro de 2018.
- TELES, Gilberto de Mendonça (1997). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes.
- TRIGO, M. R. *et. al.* (2006). **A organização em comunidades de prática com o objetivo de facilitar a implementação do planejamento estratégico numa instituição do ensino superior**. São Paulo. Disponível em: <[http://www.quoniam.univtln.fr/pdf/Articles/.../CONTECSI\\_3\\_2006\\_1925\\_1936.pdf](http://www.quoniam.univtln.fr/pdf/Articles/.../CONTECSI_3_2006_1925_1936.pdf)> acesso em 18 de maio de 2018.
- UNE (2011). Disponível em < <http://www.une.org.br/2011/08/hino-da-une/>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.
- VALE (2018). **Relatório de Sustentabilidade, 2017**. Disponível em < [http://www.vale.com/Style%20Library/RelatorioSustentabilidade17/PT/VALE\\_RelatorioSustentabilidade\\_2017.pdf](http://www.vale.com/Style%20Library/RelatorioSustentabilidade17/PT/VALE_RelatorioSustentabilidade_2017.pdf) >. Acesso em: 15 de outubro de 2018.
- VALENÇA & ASSOCIADOS (1995). **Consultores em ação: uma pesquisa sobre aprendizagem organizacional**. Recife: Bagaço.

## GLOSSÁRIO

**Antropofagia:** Sua definição original diz respeito as práticas sacrificais em algumas sociedades tribais que consistem em comer parte ou partes de um ser humano. O termo é usado metaforicamente pelo modernismo brasileiro para caracterizar uma atitude de assimilação de valores culturais estrangeiros para o Brasil (TROPICALIA, 2018).

**Apartheid cultural:** Divisão ou separação de parcela da população que participa da vida cultural do país e de outra parcela que fica alheia a esta participação (MINGAU DE AÇO, 2018)

**Arte vanguardista:** Conceito artístico que remete a ideia de estética inovadora, rompendo paradigmas tradicionais da sociedade para que algo novo seja criado (GULLAR, 1989)

**Barroco:** Estilo de arte que surgiu depois do Renascimento na Itália e se espalhou pela Europa e América Latina. Remete ao absurdo e ao grotesco, com características detalhistas, dramáticas e expressivas, contraste entre o claro e o escuro (GOMBRICH, 2013).

**Concretismo:** Movimento vanguardista literário que surge na década de 1950 fazendo oposição à Geração dos anos 40 do Modernismo, valorizando o imaginário no fazer poético e se aproximando mais da Geração de 22 com seu antiacademicismo (SANT'ANNA, 1967).

**Contracultura:** Movimento iniciado pela juventude dos anos 1960 que contestava o status quo e os valores tradicionais que regiam a sociedade na época, ruptura social por meio da subversão e questionamento da ordem nos diferentes campos artísticos (CAPELLARI, 2007).

**CPC:** Organização ligada à União Nacional de Estudantes criada em 1962 no Rio de Janeiro e extinta pelo Golpe Militar em 1964. Tinha o objetivo de divulgar a “arte popular revolucionária”, seus fundamentos foram baseados no Manifesto do CPC que inspirou a formação de grupos semelhantes no resto do país (GARCIA, 2004).

**Experimentalismo artístico:** Movimento artístico que desafiava convenções e métodos, relacionado à vanguarda e relacionado a experiência (PECCININI, 1978).

**Lei Sarney:** Foi a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, a primeira legislação federal voltada para o incentivo fiscal à cultura, no governo de José Sarney. Complementou o processo de valorização da cultura brasileira deflagrado com a criação do Ministério da Cultura, mesmo que de forma ineficiente (CULTURA E MERCADO, 2012).

**Lei Rouanet:** Nome popular da Lei nº 8.313 sancionada em 23 de dezembro de 1991 por Sergio Paulo Rouanet, prevendo três formas de financiamento e fomento a produção cultural, reestabelecendo os princípios da lei Sarney (SUPERINTERESSANTE, 2018).

**Neoconcretismo:** Movimento artístico-literário voltado para a crítica e superação do concretismo, superando a estética racional e trazendo subjetividade para o fazer artístico. Responsável pelas primeiras mudanças nas artes visuais no Brasil (GULLAR, 1969).

**Neovanguardas poéticas:** Movimento e geração poética iniciada em 1945 que se afasta do engajamento social que seus antecessores buscavam e volta-se para a busca pelo aspecto formal da poesia, introduzindo a forma poética na escrita. O concretismo e o neoconcretismo são vertentes desse movimento (TELES, 1997).

**Poema Processo:** Movimento artístico de vanguarda que aconteceu entre 1967 e 1972, visando uma nova forma de fazer poesia a partir de uma nova linguagem, rejeitando o uso principal das palavras e empregando também os símbolos e outras formas, se tornando uma vertente semiótica (CAPELLARI, 2007)

**Poema Práxis:** Chamada de vanguarda velha foi um movimento literário organizado por Mario Chamie que criticava o concretismo e tinha como características a rejeição ao formalismo e a maior valorização do conteúdo em detrimento da forma; poesia visual e social (GADEA, 2016).

**Spillover:** Transbordamento; situação ou sentimento que começa em um lugar e passa a ter efeito, após um tempo, em outro; efeito indireto sobre algo.

**Tendência:** Movimento literário relacionado à Poesia Práxis que explora as relações lógicas da linguagem verbal, também se opondo ao concretismo, com o objetivo de construir uma literatura em compasso com os problemas políticos e sociais brasileiros (GADEA, 2016).

**Tropicália:** Movimento vanguardista que surgiu no Brasil no final dos anos 1960, era inicialmente musical e espalhou por outros âmbitos culturais, teve grande influência da cultura pop internacional e dos movimentos de vanguardas anteriores, mesclando elementos tradicionais e elementos inovadores da cultura (NAVES, 2004).

**Violão de rua:** Movimento estético e social de vanguarda que reuniu intelectuais e artistas da classe média urbana identificada com o desejo de mudança estrutura baseado no discurso poético, vinculado ao CPC e criado em 1962 (GARCIA, 2004).

## DECLARAÇÃO

Certifico que a aluna  
Roguel Reis Rame Pinto, esta  
na do trabalho intitulado "Acaso  
e vontade na origem da Fun-  
doção de Arte de Ouro Preto",  
efetuou as correções sugeridas  
pela banca examinadora e  
que esteve de acordo com a  
versão final do trabalho.

Artur dos Santos Ferreira  
IRISÉ ARTUR dos SANTOS FERREIRA  
ORIENTADOR

Ouro Preto, 13 de janeiro de 2019.