

“De tudo que há no mundo, há na cultura popular”:
repensando a economia da cultura e a inovação em
contextos situados

*“Of everything in the world, there is popular culture”:
rethinking the economics of culture and innovation in
situated contexts*

Ítalo da Silva

Felipe dos Santos Mendes

Nelson da Cruz Monteiro Fernandes


Pâmela Karolina Dias


RESUMO


Com a temática: “repensar a economia da cultura e inovação em contextos situados”, o presente caso para ensino apresenta as especificidades, semelhanças e disparidades que demarcam as manifestações promovidas pelas organizações de “Afoxé”, “Artesanato em Barro”, “Banda de Pífano”, “Capoeira”, “Circo”, “Dança Popular”, “Literatura de Cordel” e “Teatro de Mamulengos” na cidade de Caruaru, agreste pernambucano. O dilema central do caso é baseado no personagem “João” que buscou analisar as organizações culturais, respeitando as características e os saberes populares de acordo com os preceitos da economia da cultura e criativa local. João se deparou com o seguinte dilema empírico: como compreender as características e os saberes populares das organizações culturais da cidade de Caruaru: (1) a partir da ideia de inovação condizente com a experiência da indústria cultural da produção em massa? ou (2) a partir da ideia de inovação alinhada às dimensões contextual e relacional da economia da cultura? A expectativa é trazer as experiências empíricas das culturas populares para mostrar a natureza situada da inovação no contexto da economia cultural. Assim, a criação de valores artísticos, os bens culturais e a vitalidade criativa que acontece nas organizações culturais podem ser compreendidos como inovação do cotidiano proveniente dos contextos sociais e relacionais em redes diversas de atores, justapondo o trabalho material com o trabalho imaterial, o saber com o fazer, a percepção de valor econômico com a percepção de valor simbólico. O caso para ensino possui como objetivo geral: repensar a economia da cultura e inovação a partir de contextos situados. Como objetivos específicos estabeleceu-se os seguintes: compreender a inovação a partir das assimetrias das organizações culturais; entender a dinâmica dos elementos materiais e simbólicos que caracterizam a produção das organizações culturais e


Recebido em: 15/05/2022

Aprovado em: 30/08/2022

Ítalo da Silva 
italo.freitas@ufpe.br
Mestrando
Universidade Federal de Pernambuco
Caruaru / PE – Brasil

Felipe dos Santos Mendes 
felipemendesipdf@hotmail.com
Mestrando
Universidade Federal de Pernambuco
Caruaru / PE – Brasil

Nelson da Cruz Monteiro Fernandes 
nelson.fernandes@ufpe.br
Doutor
Universidade Federal de Pernambuco
Caruaru / PE – Brasil

Pâmela Karolina Dias 
pamela_dias2009@hotmail.com
Mestra
Universidade Federal de Pernambuco
Caruaru / PE – Brasil

ABSTRACT

refletir acerca da lógica de produção na economia cultural e inovação. As principais contribuições do caso para ensino consistem em resgatar a descrição de agentes historicamente invisibilizados nos estudos organizacionais, além de contribuir para os discentes identificarem práticas inovadoras no contexto que envolve as organizações de cultura popular. O ineditismo do estudo, parte da falta de casos para ensino envolvendo a relação inovação e organizações de cultura popular no contexto do interior de Pernambuco.

Palavras-chave: Criatividade; Indústria Cultural; Cultura Popular; Economia Local.

With the theme: "rethinking the economy of culture and innovation in situated contexts", the present case for teaching presents the specificities, similarities and disparities that demarcate the manifestations promoted by the organizations of "Afoxé", "Clay handicrafts", "Pifano Band", "Capoeira", "Circus", "Popular Dance", "Cordel Literature" and "Theatre of Mamulengos" in the city of Caruaru, interior of Pernambuco. The central dilemma of the case is based on the character "João" who analyzed cultural organizations, respecting the characteristics and popular knowledge according to the precepts of the local cultural and creative economy. João was faced with the following empirical dilemma: how to understand the characteristics and popular knowledge of cultural organizations in the city of Caruaru: (1) from the idea of innovation consistent with the experience of the cultural industry of mass production? or (2) from the idea of innovation aligned with the contextual and relational dimensions of the cultural economy? The expectation is that the understanding of innovation is no longer contextualized only in terms of the experiences of industrial transformation of mass production, bringing the empirical experiences of popular cultures to show the situated nature of innovation in the context of the cultural economy. Thus, the work to create artistic values, cultural goods and the creative vitality that takes place in cultural organizations can be understood as everyday innovation arising from social and relational contexts in diverse networks of actors, bringing material work closer to immaterial work, knowledge with doing, the perception of economic value with the perception of symbolic value. The teaching case has the general objective: to rethink the economy of culture and innovation from situated contexts. As specific objectives, it was established the following: to understand innovation from the asymmetries of cultural organizations; understand the dynamics of material and symbolic elements that characterize the production of cultural organizations and reflect on the logic of production in the cultural economy and innovation. The main contributions of the case to teaching consist in rescuing the description of agents historically invisible in organizational studies, in addition to contributing for the students, they identified innovative practices in the context that involves popular culture organizations. The novelty of the study stems from the lack of teaching cases involving the relationship between innovation and popular culture organizations in the context of the interior of Pernambuco.

Keywords: Creativity; Cultural Industry; Popular Culture; Local Economy.

As Culturas Populares

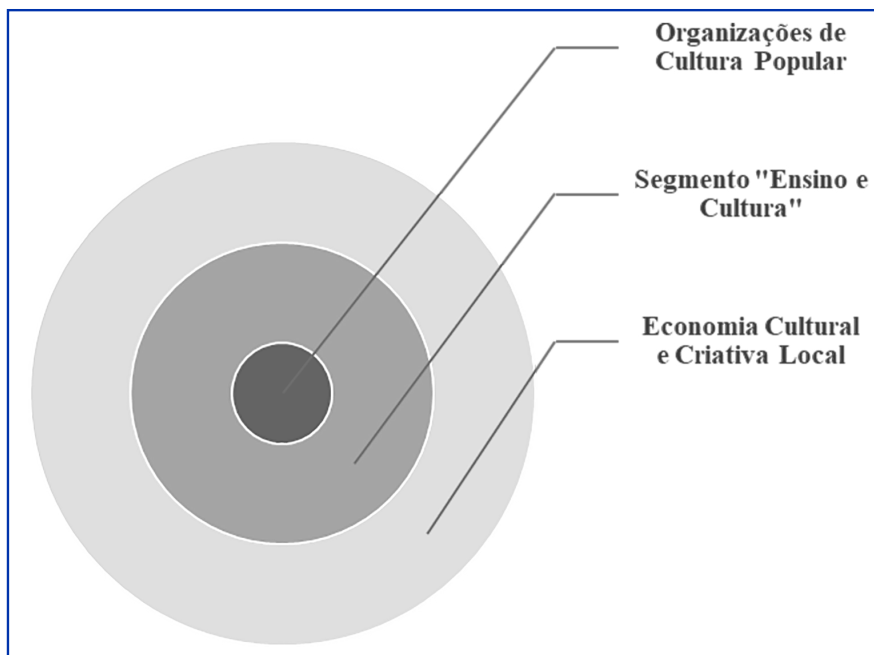
Cidade de Caruaru, Agreste do estado de Pernambuco, Brasil, 03 de março de 2020. João, jovem pesquisador associado ao Centro de Pesquisa sobre Economia Cultural e Criativa (CPECC) do município, recebeu a orientação para mapear as organizações de cultura local da cidade. Dentre tantos segmentos que compõem a economia cultural e criativa de Caruaru, João ficou responsável por compreender as organizações que trabalhavam diretamente com a cultura popular. A missão principal de João é entender a cultura local tanto pela ideia de inovação atrelada à experiência da indústria cultural da produção em massa, quanto também buscar compreender a ideia de inovação alinhada às dimensões contextual e relacional. O esforço está em melhor analisar a cultura local em sua especificidade.

O CPECC é um órgão vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Economia Criativa (SEDEEC) do Município. Desde 2012, políticas públicas disseminadas pela SEDEEC têm atuado no fortalecimento do setor cultural, criativo e artístico da cidade. O CPECC, por exemplo, foi inaugurado em meados de 2019 com a primeira missão de segmentar a Economia Cultural e Criativa da cidade. Os primeiros resultados das pesquisas realizadas pelo CPECC mostraram a dimensão quantitativa dos segmentos cultural e artístico da cidade. Doze setores foram mapeados ao todo, quais sejam: (1) arquitetura e design; (2) artes performáticas; (3) artes visuais, plásticas e artísticas; (4) audiovisual; (5) edição e impressão; (6) ensino e cultura; (7) informática; (8) publicidade e propaganda; (9) entretenimento; (10) esporte; (11) gastronomia; e (12) turismo. Os dados preliminares mostraram, aproximadamente, 5969 pessoas ocupadas formalmente com os setores mapeados.

Após a segmentação quantitativa dos setores, o próximo passo seria a aproximação qualitativa das organizações que atuavam nos segmentos existentes dentro de cada setor. João ficou responsável pelo segmento de "culturas populares" dentro do setor mais amplo de "ensino e cultura", como mostra a figura 1. De início, João recorreu ao levantamento feito pelo grupo de pesquisa sobre culturas populares atrelado a universidade pública federal com *campus* na cidade de Caruaru. A dimensão do trabalho com cultura popular foi demonstrada em 11 diferentes manifestações culturais. A figura 2 mostra os diferentes segmentos de manifestações

em que organizações podem atuar dentro da classificação de “culturas populares” proposta pela CPECC.

Figura 1 Setor e Segmento da Economia cultural e Criativa Local



Fonte: Elaborado pelos autores com base nos dados disponibilizados pelo SEDECC.

Recuperado de: <http://contextoeconomico.caruaru.pe.gov.br/>

Desse contexto, João contatou primeiro três mestres locais. “Boi bumbá”, “Literatura de cordel” e “Capoeira” eram os segmentos aos quais esses mestres faziam parte. Em conversas informais, a abrangência das organizações culturais da cidade de Caruaru e seus segmentos foram percebidas e o difícil acesso a tais grupos seria a principal tarefa a ser encarada. Em seguida mais oito organizações culturais foram acessadas e pertenciam aos segmentos do “Afoxé”, “Artesanato em Barro”, “Banda de Pífano”, “Capoeira”, “Circo”, “Dança Popular”, “Literatura de Cordel” e “Teatro de Mamulengos”. É dessa ambiência local que o contexto de existência das culturas populares apresenta distinções na forma como a organização e a gestão acontecem em suas práticas de vivência cotidiana. Assim, João

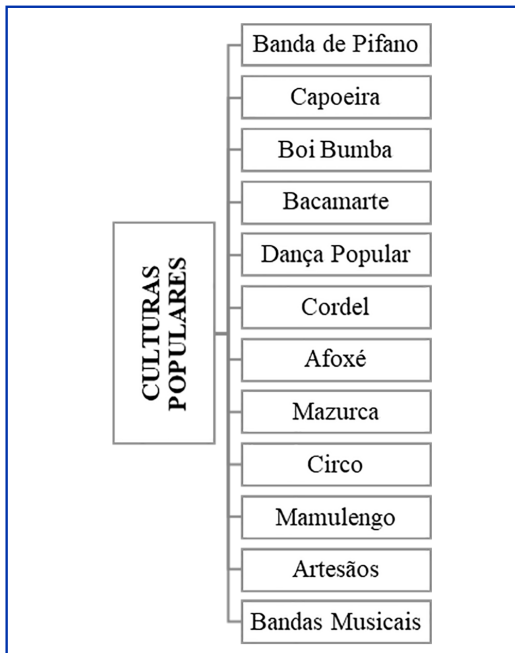
tem a difícil tarefa de compreender como a inovação acontece no contexto das organizações culturais apresentadas, podendo ser acionada a noção de inovação no contexto industrial de produção em massa ou a noção de inovação dentro da lógica da economia cultural em sua dimensão contextual e relacional.

O cotidiano prático e os elementos que constituem as organizações culturais, enquanto manifestações artísticas, serão apresentadas a partir das narrativas dos seus mestres. A Literatura de Cordel rimada parece ressoar as virtudes da vida feita na simplicidade do cotidiano e seus problemas corriqueiros. A filosofia da Capoeira busca expressar a sabedoria dos gestos, trejeitos e manias corporais ao som das músicas evocadas entre os gingados de pernas e o balançado dos braços. O Afoxé, assim como a Capoeira, por exemplo, guarda relações ancestrais com as crenças e as religiosidades de matriz africana. Esses coletivos culturais são um misto de sabedoria ancestral e conhecimento prático.

Na Dança Popular, o espetáculo acontece com o mergulho nas raízes da cultura local expressada pela musicalidade, figurinos, pessoas e palcos sincronizados. O artesanato em barro faz da matéria-prima tratada à mão sua fonte de trabalho que esculpe modelagens de desenhos variados e manifestam a criatividade. Na Banda de Pífano, a madeira contorna os sons que saem do instrumento ao tocar os ritmos musicais. O Teatro de Mamulengos é uma mistura de lúdico e lucidez que traz a graça e as histórias locais contadas por bonecos movidos pelas mãos nas cenas apresentadas. O Circo é uma epifania de risadas, arte e cultura demonstradas em palco.

Na sequência, essas expressões culturais terão suas práticas cotidianas detalhadas a partir de oito organizações que expressam a cultura popular. Distinções e aproximações demarcaram o contexto das culturas populares na região.

Figura 2 Segmentos das culturas populares



Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

A Capoeira

Segunda-feira, 08 de setembro de 2020, Seu Alex da Capoeira, como é bastante conhecido no ramo, estava numa sala improvisada para realizar mais uma aula de capoeira com os alunos quando João aparece no local para compreender como a cultura por lá acontece. A imagem 1 mostra a disposição dos objetos colocados na parede. Os instrumentos pendurados são importantes para a musicalidade dos movimentos dos corpos. Seu Alex gosta de se denominar “fazedor da cultura popular”, é assim que ele se apresenta a João, Ele também compreende que a capoeira é o berço de artes, música e cultura expressadas nos movimentos dos corpos. E são nos corpos dos capoeiristas que o conhecimento das danças, ritmos e gingados são materializados. Ou seja, é na expressão corporal que a filosofia da capoeira oferece ao trabalho da cultura popular uma maneira de contar histórias. Por vezes, essas his-

tórias são retiradas do cotidiano e as músicas cantam expressões de um saber oral que resulta das experiências que dão sentido à vida dos participantes da capoeira. O conhecimento tácito está presente e sedimentado nos corpos dos capoeiristas.

“Acho que cultura popular em geral é isso, essa liberdade de expressão, não pode ser uma parada metodológica”, explica Seu Alex a João. João escreve cada comentário e observação que faz no local em seu caderno de anotações. A percepção de aprendizado na capoeira está atrelada à coletividade que compõe a comunidade e as lições aprendidas no dia a dia. “Corrido” é a palavra utilizada para designar uma categoria de canto usada. Canta Seu Alex: “Angola, Angola tudo é diferente na Angola”, enquanto os corpos vão sendo alongados, os instrumentos tocados e a sala organizada para a aula começar. Os ensinamentos da capoeira são ancestrais, sendo repassado de geração para geração entre mestres e alunos. Os ensinamentos dos passos da capoeira e dos cantos são transmitidos oralmente a partir de gestos e gingados. João tenta registrar explicações orais como forma de preservar o saber cultural que faz as práticas da organização de capoeira acontecerem. Ao mesmo tempo, João percebe que a criatividade das músicas e movimentos dos corpos também surgem do improviso, da prática cotidiana.

Imagem 1 Disposição de instrumentos e fotos na parede.



Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

Os nomes dos instrumentos e as músicas cantadas remetem à ancestralidade em que a capoeira está inserida, ou seja, um retorno às suas origens africanas. A musicalidade, a letra do canto e a melodia são expressões da história do povo africano vivido. Os berimbaus são os instrumentos que dão o tom central da melodia. Existem alguns tipos de berimbaus: o berra boi e o gunga podem ser vistos na imagem 1 ao lado esquerdo dos pandeiros. Esses instrumentos variam de acordo com o tamanho e os sons emitidos.

O nome "berra boi" remete ao berrante do vaqueiro que orienta os animais cercados. Já o nome "gunga" é em referência a um animal mamífero da região africana. "Eu prefiro acreditar na parada mais ancestral, a organização da capoeira angola, vem de África, não tem muito o que falar sobre", conta Seu Alex a João. Outros instrumentos compõem o rito da capoeira, além dos berimbaus, como a viola, o pandeiro, a macumba, o reco reco e o agogô, por exemplo. Com esses instrumentos, a brincadeira e a vadiação acontecem na capoeira. São desses elementos que a composição da expressão cultural da capoeira ganha forma e representação da lógica de funcionamento.

O Afoxé

"[...] porque eu faço feito a história, eu tenho uma história dentro do candomblé, e pra mim isso é um orgulho, não tenho vergonha de andar paramentada, não tenho vergonha do que eu sou, tá entendendo? Nunca tive vergonha do que sou", começou explicando Dona Maria de lemanjá, como assim é conhecida na comunidade por trabalhar com a organização do Afoxé "Filhos de Oxalufã", ao jovem pesquisador João. Em 5 de maio de 2020, Dona Maria de lemanjá se encontrava no espaço destinado às atividades do afoxé quando João fez uma visita ao local para compreender como a criatividade e a inovação aconteciam nessa organização cultural. O espaço físico é usado para as aulas de histórias da cultura africana, e também há aulas de percussão em que é repassado os ensinamentos de tocar os instrumentos e suas representações em lemanjá, Oxalá, Ogum e Xangô, por exemplo. Os ensinamentos acontecem mediante exemplos práticos e através da explicação oral. A criatividade nas formas de contar as histórias dos ancestrais vem da vivência cotidiana da cultura afro-brasileira.

A misticidade e a ancestralidade são fatores importantes para a existência do afoxé que reconhece a África como referência religiosa e cultural, reconhece João a partir da fala inicial de Dona Maia do lemanjá. Os batuques de percussão também são ensinados. As crianças começam desde bem cedo a estudar e entender as crenças em torno da religiosidade presente no afoxé. Outras atividades do afoxé acontecem no “terreiro”, explica Dona Maria de lemanjá, local conhecido como ambiente de manifestações e culto aos orixás. A cada 15 dias acontecem os encontros com os “filhos do terreiro”, liderado por Dona Maria, que é lalorixá, popularmente conhecida como mãe de santo. Nesses encontros, há os cultos aos orixás e as festas acontecem em celebrações voltadas às especificidades, às carências e aos pedidos feitos pelos adeptos e brincantes.

Os dias da semana também possuem significados. O sábado é o dia voltado a lemanjá e a Oxum. As segundas-feiras é o dia voltado para representar Exu e Obaluaê. Já nas terças-feiras, Oxum e Ogum são representados. Lembra Dona Maria que nas quartas-feiras Xangô e Oyá são os orixás representados, e nas quintas-feiras tem a representação de Oxóssi. As cores das roupas variam em branco, azul, verde e amarelo, por exemplo, para cada dia da semana que podem ter o domínio de um ou dois orixás. As vestimentas são representações simbólicas importantes para as práticas que acontecem no afoxé e a explicação feita por Dona Maria faz com que João compreenda a importância do caráter religioso existente na prática cultural da organização que preserva os valores dos ancestrais.. Os colares e as roupas da baiana Dona Maria de lemanjá. As voltas dos colares possuem significados específicos. Mostrando os colares pendurados no pescoço, explica Dona Maria: “esse aqui é uma volta de meu pai Xangô, meu segundo orixá, essa volta daqui é para lemanjá, essa aqui é de lemanjá também [...] e a roupa é o axó esse pano que a gente usa aqui, a toalha da costa e o oxá esse pano da cabeça”.

Outras atividades mantêm a sobrevivência financeira do afoxé, como o jogo de búzios e os ebós. Dona Maria de lemanjá explica para João que os búzios são importantes para as pessoas conhecerem seus orixás com a intenção de melhorar sua relação espiritual diante das divindades. Os ebós são oferendas feitas aos orixás quando se está precisando de alguma ajuda espiritual na área do emprego, saúde, amor, relacionamentos pessoais etc. Os babalorixás, conhecidos como “pai de santo”, são os responsáveis por direcionar as ofertas e os pedidos. João percebe

que é dentro dessa lógica de ancestralidade que as atividades culturais e criativas do afoxé "Filhos de Oxalufã" acontecem. Assim, a característica do misticismo religioso pareceu ser algo surpreendente para João. Cada ação realizada, instrumento tocado e ensinamento repassado presente na organização de afoxé havia significado direto com ancestralidade africana e condicionava as práticas cotidianas dos seus adeptos. A criatividade pareceu ser para João resultado direto das relações místicas e sacras.

Artesanato em Barro

No espaço físico chamado de "Ateliê do Barro Alto" é onde Dona Angelita de Gonzaga, como é conhecida no meio cultural, faz toda sua produção de artesanato a partir do barro e recebe João para contar um pouco das atividades que acontecem no ateliê. Alguns equipamentos compõem o ambiente como o torno, as mesinhas, o forno a lenha, e a matéria-prima principal: o barro. Toda essa parte de produção das peças está localizada aos fundos da loja de vendas, no qual as peças são exibidas em prateleiras e vitrines para comercialização. A imagem 2 apresenta a entrada do ateliê com painéis de barro preto expostos na prateleira. A venda das peças é a única fonte de renda para o grupo família de Dona Angelita. Com ela no trabalho de artesanato com barro, João teve a oportunidade de conhecer os cinco filhos de Dona Angelita que seguem a profissão herdada da mãe, e que também foi repassada pelo avô. João, atento às atividades desempenhadas no Ateliê, percebeu como os filhos de Dona Angelita seguiam à risca os ensinamentos repassados pela mãe.

O carinho pelo trabalho com artesanato é falado com entusiasmo por Dona Angelita para João, "[...] eu acredito que a gente, todo ser humano nasce com um dom, basta desenvolvê-lo [...] Pra gente trabalhar tem que ter duas coisas: amor à arte acima de tudo, e segundo escolher realmente o que você quer fazer". A percepção de "dom" como forma intrínseca do entendimento do trabalho artesanal é percebido pelas gerações de artesãos na transmissão do conhecimento. "Peça que você pensar ele faz. Pedro tem um dom divino e eu nunca cheguei a ensinar a ele, não. Eu só eduquei e perguntei o que eles queriam, mas ensinar mesmo não", fala

Dona Angelita com muito orgulho do seu filho mais novo Pedro que é especialista em produção de peças decorativas de porte médio ou grande, como a peça da costureira na entrada do ateliê (ver imagem 2). João percebeu que constantemente as falas de Dona Angelita e seus filhos associavam o trabalho tácito com artesanato à misticidade e religiosidade em torno de algum dom que receberam como benção. Aparentemente, era assim que os artesãos se referiam ao seu trabalho manual ao moldar as peças e a sua criatividade de pensar os modelos.

Imagem 2 Entrada do Ateliê do Barro Alto.



Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

Sobre o processo de produção artesanal à mão, Dona Angelita fez questão de explicar a função do equipamento chamado de “torno” que é uma peça fundamental para garantir a forma das peças produzidas. A imagem 3 mostra o equipamento “torno” sendo utilizado na produção de pratos. “[...] o torno vem desde da época de cristo, viu? O torno é muito antigo e no torno faz peça, a panela que eu vendo aqui é feita no torno”, conta Dona Angelita. O trabalho manual de horas é necessário para que uma peça chegue ao formato ideal. João fica admirado com o tempo dedicado para a produção de cada peça. Os formatos em detalhes menores

em acabamento das peças são realizados em uma mesa auxiliar. Após ser realizada a modelagem das peças, a depender do seu tamanho e formato, a próxima etapa de produção é o cozimento no forno para endurecer o barro. Ao final, todos os detalhes de acabamento são realizados à mão, como por exemplo, as pinturas que são feitas nas peças. Após o processo de produção, as peças são disponibilizadas para venda. João faz questão de anotar todo o processo de produção de uma peça que é disponibilizada para venda, percebendo o trabalho manual e artesanal em todas as etapas do processo produtivo.

Imagem 3 Instrumento de produção “torno”.



Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

A Dança Popular

Há 11 anos, Cristina do Balé Popular, como é chamada no meio artístico, fundou o “Balé Popular Avelós”. Ela faz questão de lembrar a data exata da criação do balé quando recebe João na sede da organização: “dia cinco de novembro de dois mil e onze”. Ainda com apenas 37 anos de idade, Cristina lembra que desde criança,

por volta dos 8 ou 9 anos de idade, já estava envolvida com cultura popular apesar de todas as dificuldades enfrentadas. Embora na família não houvesse histórico de atuantes em cultura popular que fosse responsável por incentivar sua participação em manifestações culturais locais, a dança sempre chamou a atenção de Cristina, que de início começou a estudar o balé clássico e depois se especializou na dança do balé popular. Hoje, atuando como coordenadora do grupo de balé que fundou, Cristina enxerga o trabalho com cultura popular como uma forma de resistência à identidade cultural local.

“A gente meio que tem um trabalho de resistência, nós que trabalhamos com cultura popular porque a gente tenta é... reproduzir essas manifestações para que essa cultura que nós temos, que é uma identidade cultural, ela não morra. Que a gente não perca a nossa história”, explica com afinco Cristina para João. Sempre anotando em seu caderno, João percebe que a dança popular, coordenada por Cristina, tem a preocupação principal de manter a tradição cultural viva apesar das dificuldades de sobreviver à lógica cultural predominante. Para ela, o trabalho com cultura popular, e especificamente com a dança, por exemplo, representa uma tentativa de preservação da história que constitui a cultura local e suas manifestações artísticas. Por isso, Cristina tem uma preocupação de pesquisar e estudar a dança popular como cultura desde suas raízes mais antigas e clássicas que guardam o passado histórico da dança. Essa preocupação é refletida nos movimentos e coreografias das apresentações assim como na musicalidade que sincroniza os corpos dos praticantes. Ao conversar com Cristina, João percebeu que resgatar o passado da dança popular era algo importante tanto para a preservação da cultura popular, quanto para estimular a criatividade das atividades desenvolvidas pela organização. Assim, a criatividade das coreografias, figurinos e enredos das apresentações do Balé Popular guarda relação direta com o passado.

O trabalho de resistência da cultura popular é preservado pelo seu caráter geracional. As pessoas com idade mais avançada carregam a tradição que é repassada para as gerações futuras entre familiares, embora seja possível notar a difícil adesão das gerações mais jovens na manutenção e preservação da cultura. “E aí tem de toda idade. Tem pessoas bem idosas, tem jovens, tem adolescentes, crianças, mas a gente vê mais idosos”, conta Cristina. Mas apesar das dificuldades do trabalho com cultura popular, Cristina diz fazer sentido continuar repassando para

as gerações futuras a história da dança. João percebe que a dança popular exige comprometimento constante para se chegar à sincronia entre os dançantes que passam pelo estudo da consciência corporal e o domínio da musicalidade.

Cristina detalha a importância de entender o significado da dança: “[...] a gente faz um trabalho de estudo, porque eles têm que ter consciência dos movimentos, do porquê daqueles movimentos, como se deu aqueles movimentos, até porque isso dá um significado pra gente”. Essa consciência dos movimentos é refletida no conhecimento tácito que os dançantes vão assimilando ao corpo, e é na coletividade da dança que os movimentos vão evoluindo e se transformando com a criatividade. Assim, a dança ganha significado de coletividade e reprodução do cotidiano. A dança é aprendida mediante ensinamentos orais e reproduzida de acordo com aderência tácita da repetição dos movimentos. Assim, pensar em dança popular é entender que é vendo, ouvindo e repetindo que o conhecimento é repassado aos dançantes.

O Circo

“Eu preciso fazer teatro para me sentir bem. Todos nós, todo ser humano precisa acreditar em alguma coisa para viver, né? Eu acredito no teatro, eu acredito nas artes, talvez seja isso. Sou uma pessoa que gosta das artes”, é como Seu Val do “Circo Pernas Quebradas” se refere a arte circense que pratica. Atuante como professor na rede pública de ensino, Seu Val faz dos espetáculos que apresenta no circo seu segundo trabalho em que atua há mais de 25 anos. Dança, teatro, ilusionista, palhaço, professor, declamador de poesia, ou em resumo “peão das artes”, é como normalmente Seu Val enxerga sua profissão quando completa 55 anos de idade.

João passou sete dias acompanhando os ensaios e as apresentações que ocorriam no circo “Pernas quebradas”, e percebeu que o trabalho com as artes circenses é contínuo e cansativo. “Acordar e dormir pensando em arte” parece ser o lema de quem trabalha no Circo “Pernas Quebradas”. Elaborações de novos projetos e espetáculos, ensaios, coreografias, produções de cenários, vendas dos espetáculos, realizações das apresentações, entre outras atividades, por exemplo, compõem a rotina do circo. Embora o trabalho como artista de circo seja associado

às expressões pejorativas ou negativas que desvalorizam a atuação das atividades circenses, a jornada de trabalho entre 8 a 10 horas diárias tem garantido o sustento das pessoas envolvidas nos espetáculos do circo. João notou que as dificuldades com o sustento do circo parece comum as mesmas dificuldades do trabalho com cultura popular em geral: má remuneração e percepção de valor dada pelo público consumidor, desfavorecimento de políticas públicas voltadas ao ramo cultural, alta carga horária de jornadas de trabalho, pouco reconhecimento artístico, falta de materiais básicos para a manutenção física das instalações circenses etc. O circo também é local de ensino das artes que são apresentadas nos espetáculos para a geração futuras. Assim como no artesanato, capoeira, dança popular e afoxé, João tem notado que os ensinamentos repassados no circo são através da oralidade e representações tácitas que são reproduzidas pelos estudantes. Algo que parece ser comum na transmissão dos saberes populares no cotidiano.

No circo, também há aulas que são ministradas para o público que queiram aprender alguma arte circense. Sem um público bem definido, Seu Val ministra aulas para crianças, jovens, adolescentes, adultos e idosos que estejam dispostos a aprender a conviver com arte e suas diferentes expressões. "Ensinar e Aprender", sendo o aprender mais importante que o ensinar, explica Seu Val para João, o saber e o fazer das artes circenses é um constante aprendizado tanto para quem ensina, quanto para quem aprende. Os espaços físicos são usados para as aulas serem ministradas entre diferentes turmas e horários. "A gente, às vezes, acaba aprendendo mais quando tá ensinando com uma junção de saberes, tu sabe um pouco, ensina um pouco e a gente vai juntar e aí a gente consegue construir um conhecimento", comenta Seu Val a sua filosofia de aprendizado cotidiana. A criatividade e a mudança vêm da vivência cotidiana com representação da cultura popular.

Embora as dificuldades de manter o Circo "Pernas Quebradas" sejam diversas e em diferentes dimensões como a percepção econômica e simbólica de resistência cultural das artes circenses, para um significado comum aos artistas circenses de que a humanidade precisa da arte para se transformar. Seu Val comentou com João que a arte ensina a aprender a pensar o mundo e conviver nele como "grupos que são resistentes, persistentes e insistentes... Nesses que tão lá batalhando, com pau e pedra". Com isso, as artes circenses permanecem atuantes em respeito à preservação da cultura popular.

O Teatro de Mamulengos

Em 27 de outubro de 2017, Seu Tião dos bonecos de mão, como é conhecido no meio artístico, estava acompanhado por Ana, companheira de trabalho de longas datas, no salão da Companhia de Teatro Popular, quando João chega para conhecer as atividades culturais da organização. Os bonecos de mamulengo são feitos a partir do papel machê. Ana explica para João que o papel machê é uma mistura de materiais que incluem: papel higiênico, sabão líquido, detergente, sabão em pó, água, farinha de trigo e farinha de maisena. A mistura desses materiais forma uma massa de cor branca que é manuseada para criar a cabeça, feições e contornos dos bonecos. O papel machê é apropriado para fazer as pinturas necessárias na construção das expressões dos bonecos de mamulengos, passando um aspecto de vitalidade para as peças esculpidas à mão. A imagem 4 mostra os bonecos de mamulengos em construção. Na oportunidade da visita, João aprendeu a preparar o papel machê na prática com Seu Tião e Ana. A parte inferior do pescoço dos bonecos apresenta uma entrada circular que é importante para as mãos dos brincantes manusearem os bonecos no palco. As mãos ficam cobertas pelas roupas que são encaixadas nos pescoços dos bonecos. Para aprender a fazer os bonecos, um passo a passo é ensinado para que sejam reproduzidos e João seguiu os ensinamentos para criar o seu boneco de mamulengo a partir da observação.

Ao todo, a Companhia de Teatro Popular possui 15 integrantes, contando com Ana e Seu Tião. Apenas Ana e Seu Tião mantêm seu sustento material exclusivamente do trabalho com cultura popular. Os outros integrantes trabalham em outras atividades como professores, pintores, eletricitas, bancários, empregadas domésticas, entre outras profissões, para manterem seu sustento econômico. "Nós somos praticantes, nós vivemos de arte [...] diariamente, manhã, tarde, noite e madrugada, porque é uma pessoa que gosta da cultura e que quer desenvolver, quer aprender, quer sobreviver, em primeiro lugar, porque não se enrica", fala Seu Tião sobre a dificuldade de manter a sobrevivência a partir do trabalho com cultura popular. A companhia se mantém em atividade com a renda arrecadada nos espetáculos que acontecem aos finais de semana. Com venda dos ingressos e das comidas expostas na lanchonete da companhia, os espetáculos são abertos a todo o público de diferentes faixas etárias, com o predomínio do público infanto-juvenil.

Imagem 4 Produção de bonecos de mamulengos.



Fonte: Elaborado pelos autores.

A relação com o poder público municipal apresenta complicações. Seu Tião reclama da desvalorização de políticas públicas voltadas à cultura popular, e se indigna com os constantes atrasos de cachês pagos pela secretaria de cultura local às apresentações feitas pela Companhia de Teatro Popular nas escolas da rede pública municipal. Apesar das dificuldades, Ana explica para João um pouco da rotina do Teatro: “A gente ensaia, a gente treina, a gente faz novos diálogos, a gente faz conversação, faz leituras, tudo isso rola, porque apesar de ser improvisado, é um improvisado ensaiado, bem marcado [...]”. A percepção de trabalho está relacionada à prática cotidiana a partir das demandas que vão surgindo. Seu Tião e Ana têm a preocupação de passar às novas gerações a arte de criação, produção e manutenção dos bonecos de mamulengos. Aulas gratuitas são ofertadas ao público que se interessa apreender a saber-fazer a arte do teatro popular de mamulengos. Afinal, defende com veemência Seu Tião: “E se pratico bem, pratico para todos. Isso chama-se sabedoria popular. Isso chama-se querer fazer... Mamulengo no país é patrimônio vivo, é patrimônio histórico. Que possamos manter a cultura viva do nosso país”.

A Literatura de Cordel

Há, aproximadamente 25 anos, era formada a Academia Caruaruense de Literatura de Cordel, localizada em galpão no centro da cidade. A formação da academia surgiu da necessidade de juntar cordelistas com interesse de manter a cultura literária. Entre rimas poéticas e as estrofes escritas, os livretos de cordéis são expostos em mesas na entrada do espaço da academia, como mostra a imagem 5. Na visita à academia de cordéis, João consegue compreender que os cordéis são livretos com histórias rimadas sobre os mais variados temas. Atrelado à literatura escrita pelo povo, por muito tempo o cordel foi visto como uma produção cultural marginal e desvalorizada. Seu Dorival, membro da academia e escritor, comenta com João sobre o cordel no Brasil: “[...] o cordel, na verdade, você deve saber, ele se desenvolveu no Nordeste, né. É uma ideia que veio junto com os portugueses, em folhas soltas né, e aqui adaptou-se à região... principalmente em Pernambuco, Paraíba e Ceará”.

A percepção de conhecimento geracional é bem demarcada na experiência de Seu Dorival, quando lembra que aprendeu com seu avô a rimar as palavras e inventar as narrativas para os cordéis. João percebeu que essa relação familiar reverbera na percepção de Seu Dorival sobre os sentimentos que são colocados na elaboração da poesia: “[...] tenho uma poesia que eu fiz quando o meu avô morreu e nós tínhamos uma relação boa demais, era uma coisa fora do comum, então eu fiz uma poesia... escrevendo e as lágrimas caindo por cima”. As rimas poéticas expressam sentimento, afeto e inspiração. Como também, as rimas do cordel respeitam as regras de construção do poema. As métricas são importantes para garantir certo padrão de reprodução. João reconheceu que as métricas colocadas nos versos são importantes para a manutenção dos saberes e inspiração para os poemas. Essa inspiração e sentimentalidade pela arte literária popular é percebido como dom que passa de geração em geração: “Eu fui nascido num berço poético. Meus dois avôs, o avô materno e avô paterno eram repentistas... tá um pouco meio que nos genes da família”, lembra com saudosismo Seu Dorival.

Imagem 5 Literatura de cordel em exposição.



Fonte: Elaborado pelos autores.

A arte da literatura de cordel é um hobby, uma atividade de lazer, para Seu Dorival que trabalha como comerciante e professor. Sua renda não provém das vendas de cordéis ou dos livros de poesias que produziu. Com dois livros publicados, ele comenta que não gosta de “oferecer” suas poesias para serem vendidas. João tem percebido que a preocupação com a lucratividade não é uma preocupação comum das organizações culturais que têm visitado. “Eu acho que o artista, o que faz a coisa, alguém que gostou é quem procura o material... ele não deve ser oferecido, quem se interessa é quem deve procurar... eu não gosto de comercializar a arte, entendeu? Eu comercializo sapato que é de onde eu me mantenho”. Assim, muitos dos cordelistas da academia caruaruense fazem da sua produção de cordéis uma segunda atividade profissional por não conseguirem se manter só da literatura e da arte. Mas apesar das dificuldades, Seu Dorival faz questão de lembrar que a literatura de cordel: “[...] tem a questão assim da função social também, num é só a questão mercadológica, né? Eu acho que a poesia, a essência da poesia tá no sentimento”.

A Banda de Pífano

A Banda de Pífano "Três Luará" é comandada há 25 anos por três irmãos da família Barbosa. Família que é bastante conhecida na zona rural da cidade de Caruaru, localizada especificamente no sítio Riacho das Luas. O nome da banda é derivado da representação dos três irmãos, que foram responsáveis pela criação e manutenção da banda como prática da cultura popular através do pífano. Além da banda em si, os três irmãos mantêm um fabrico de criação, produção e venda dos instrumentos de pífanos e tambores. O fabrico leva o mesmo nome da banda, e se encontra em uma garagem improvisada ao lado da casa de Seu Zé do Pífano, o irmão mais velho de Zaqueu e Malaquias. Juntos, os três irmãos conseguem manter o sustento econômico de suas famílias através da venda dos instrumentos e das apresentações que a banda costuma realizar. "A gente fabrica os pífanos, os tambor, vende um tambor, vende um pife, vende uma coisa, manda prá lá, manda pra cá, é o nosso rendimento", comenta Seu Zé a João na sua primeira visita ao fabrico.

A imagem 6 mostra os instrumentos de pífanos sendo produzidos e apoiados sobre os tambores redondos finalizados para à venda. A "taboca" é uma espécie de madeira apropriada para a produção dos pífanos. É a matéria-prima principal que, segundo Seu Zé, está cada vez mais em falta no mercado. Assim como na produção do artesanato em barro de Dona Angelita, João notou que a produção artesanal dos instrumentos no fabrico "Três Luará" é bastante demorada. Zaqueu é o irmão especialista em produzir os pífanos, assim como Seu Zé que prefere trabalhar no acabamento final da peça. Zaqueu explica que o processo de produção de um pífano tem duração de aproximadamente 1 hora. O primeiro passo é cortar a vara maior da "taboca" em pedaços pequenos. Esse corte tem uma medição padrão. Após o corte, é realizado as pequenas perfurações na "taboca" por onde os sons são emitidos. Em sequência, os pífanos semi-acabados vão para o fogo onde as perfurações são melhores acabadas e definidas. A parte final da produção é reservada para lixar todo o instrumento de pífano que fornece um aspecto liso e brilhante.

Imagem 6 Produção de pífanos sobre os tambores.



Fonte: Elaborado pelos autores.

A produção de tambores é mais demorada. Os cortes na madeira e no aço são os mais difíceis de serem feitos. Malaquias explica para João que “[...] pra fazer uma peça dessa vai uma semana pra tá pronta. Pra deixar uma peça dessa pra tocar, botar os couros, botar tudo aí, às peles, pra tocar tudinho direitinho... começa hoje digamos, na segunda quando for no sábado, tá pronto, dá pra tocar, uma semana de trabalho numa peça só”. Tanto o processo de produção do pífano, quanto dos tambores, foi um aprendizado derivado do pai, avôs e bisavôs. Seu Mané e Seu Sebastião do Riacho eram os nomes do pai e do avô que ensinaram o processo de produção e toque dos instrumentos. João percebe que é um aprendizado com característica geracional. Seu Zé costuma dizer que “[...] já vem do meu avô e meus bisavôs, o pífano essa tradição, essa cultura correm na veia, vem de pai pra filho, isso vem de geração para geração, oia é uma coisa tão certa que passa de geração

pra geração que meus filhos hoje já é um grande mestre". O caráter geracional na transmissão dos saberes que sustentam a expressão cultural da banda de pífano e do fabrico "Três Luará" é presente. Similar ao que João tinha observado nas outras organizações culturais. A transmissão familiar entre bisavôs/avôs/pai/filhos/netos marca a manutenção da cultura local.

Dilema do Caso

O contexto situado das narrativas contadas sobre as 8 organizações culturais demonstra as especificidades, semelhanças e disparidades que demarcam a percepção de organização, economia e inovação atrelada à dimensão tácita e simbólica na concepção, distribuição e consumo das manifestações culturais. Assim, João se deparou com o seguinte dilema empírico: como compreender as características e os saberes populares das organizações culturais da cidade de Caruaru: (1) a partir da ideia de inovação condizente com a experiência da indústria cultural da produção em massa? ou (2) a partir da ideia de inovação alinhada às dimensões contextual e relacional da economia cultural? Essa foi a tarefa de reflexão que João buscou responder mediante o segmento das culturas populares como forma de (re)pensar o entendimento comum sobre inovação, levando em consideração as dimensões contextuais da economia cultural.

Notas de Ensino

OBJETIVOS EDUCACIONAIS

O objetivo geral deste caso para ensino é discutir as temáticas de economia cultural e inovação a partir das características dos saberes culturais presentes no cotidiano das organizações das culturas populares. Para isso, é indicado que a) o estudante reflita e compreenda o fenômeno da inovação dentro da discussão da economia cultural a partir das organizações de culturas populares; b) que contraponha assim ao debate tradicional sobre inovação associada à produção em massa dos setores da indústria; e c) que direcione o olhar sobre inovação para

a perspectiva relacional e situada que caracteriza a produção cultural local. Pretendemos deslocar a discussão do valor (cultural e econômico) de uma inovação como sendo moldada pelo contexto e agência, em vez de ser algo universal e desterritorializado. O caso pode ser direcionado para alunos do curso de Administração nas disciplinas como Introdução à Administração, Teoria Geral da Administração, Empreendedorismo Social, Estratégia Organizacional, Gestão Social e Macroanálise das Organizações. A aplicação do caso também pode ser direcionada às disciplinas em cursos de pós-graduação com temáticas específicas sobre Inovação, Criatividade, Ambientes de Inovação, Economia Cultural, Economia Criativa e Estudos Culturais.

FONTE DE INFORMAÇÕES

As narrativas contadas sobre as organizações pesquisadas foram elaboradas mediante as informações apuradas pelo projeto de pesquisa realizado durante os anos de 2017 até 2020. O principal objetivo deste projeto de pesquisa foi mapear as organizações culturais e compreender os saberes e as práticas que permitiam sua organização. Os resultados definitivos desse projeto de pesquisa permitiram chegar a um detalhamento mais apurado sobre o campo das culturas populares na cidade de Caruaru, Pernambuco, Brasil (SANTOS *et al.*, 2021a; SANTOS *et al.*, 2021b).

As informações levantadas durante o projeto foram coletadas a partir de observações participantes, entrevistas semi-estruturadas e análise documental. Para a construção particular deste caso para ensino, retornamos às informações coletadas durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa e elaboramos as oito narrativas apresentadas sobre as organizações culturais do "Afoxé", "Artesanato em Barro", "Banda de Pífano", "Capoeira", "Circo", "Dança Popular", "Literatura de Cordel" e "Teatro de Mamulengos". As narrativas são baseadas nas informações empíricas coletadas, entretanto, ressaltamos que parte das narrativas apresentam adaptações para melhor fluidez das histórias. Os nomes adotados nas narrativas são fictícios.

ASPECTOS PEDAGÓGICOS

O caso proposto tem o intuito de refletir sobre as características dos saberes populares que fundamentam as organizações culturais dentro do macro contexto

da economia cultural e da inovação. A expectativa é que a inovação deixe de ser contextualizada somente em termos das experiências de transformação industrial de produção em massa, trazendo, em vez disso, as experiências empíricas das culturas populares para mostrar a natureza situada da inovação no contexto da economia cultural. Para viabilizar a discussão em sala de aula, sugerimos as seguintes perguntas reflexivas:

1. O que significa cultura popular e como esse entendimento se aproxima ou se distancia da ambiência da economia cultural?
2. Contextualizada a economia cultural, como podemos pensar a inovação a partir das assimetrias das organizações culturais?
3. Quais os elementos materiais e simbólicos que caracterizam as organizações culturais no contexto de produção?
4. Como é possível pensar as organizações culturais enquanto lógica de produção no circuito da economia cultural e da inovação?
5. Do ponto de vista comercial, os saberes populares são valorizados por suas qualidades subjetivas e experienciais ou pelas suas qualidades funcionais?
6. Pensando a partir das políticas culturais, é possível viabilizar a produção cultural equilibrando a produção artística e a viabilidade comercial? Pensando na administração das organizações culturais e na gestão da produção cultural pode-se pensar algo específico sobre como organizações culturais podem ser administradas, quais são as suas características inovadoras, quem e como são seus objetivos, metas, funções?

Acreditamos que a utilização dessas perguntas consiga orientar na discussão do dilema do caso. Para auxiliar no embasamento teórico das questões aqui apresentadas sugerimos que o professor acrescente na ementa da aula anterior e na aula de aplicação do caso as referências bibliográficas de Abreu (2003), Canclini (2012) e Santos *et al.* (2021a; 2021b).

GUIA PARA APLICAÇÃO DO CASO

Quanto à aplicação do caso, recomendamos que seja aplicado em sala de aula após uma explanação teórica dos temas centrais debatidos: Economia Cultural, Inovação e Culturas Populares. Inicialmente, é preciso sensibilizar os alunos sobre as distinções e aproximações teóricas que podem viabilizar a resolução das questões propostas frente ao dilema apresentado. A aula de explanação teórica ajuda a orientar a leitura das narrativas das organizações culturais, captando aproximações e distanciamentos da discussão teórica diante das experiências empíricas abordadas. Sugerimos um tempo mínimo de uma semana entre a aula de explanação teórica e a aula de discussão das narrativas do caso para ensino.

Como sugestão para a discussão em sala, recomendamos que o(a) professor(a) oriente a divisão em grupos de até 5 alunos para a discussão e elaboração das respostas às perguntas sugeridas. A discussão e resolução das questões em grupo pelos estudantes podem ter uma duração aproximada de 1 hora até 1 hora e 30 minutos. Da discussão em grupo, é esperado a geração de relatórios com as respostas propostas pelo grupo frente às perguntas sugeridas. Esses relatórios são importantes para embasar os argumentos na discussão com toda a turma. A discussão entre os grupos sobre os relatórios com as respostas pode ter uma duração estimada de 1 hora e 30 minutos. Portanto, recomendamos que a duração mínima da aula seja entre 2 horas e 30 minutos ou 3 horas em seu total. Como critérios de avaliação podem ser utilizados: (1) a participação ativa dos estudantes nas aulas de exposição teórica e discussão do caso; (2) interação ativa dos estudantes na discussão da resolução da resposta com o seu grupo e com o debate geral com os outros grupos; e (3) o relatório final das respostas entregue em grupo. É possível que uma maior participação ativa dos estudantes ocorra com estímulo do(a) professor(a) responsável pela orientação do debate. Sugerimos que o(a) professor(a) escolha os estudantes mais introspectivos para realizarem a leitura das respostas elaboradas em grupo e estimular a opinião de outros estudantes. Para melhor o entendimento da aplicação do caso para ensino segue tabela 1 com todos os detalhes.

Tabela 1 Guia para aplicação do caso

1 ^a	Na aula anterior o(a) professor(a) deverá socializar a temática com os estudantes de forma que já esteja familiarizado sobre culturas populares e inovação ao receber o caso.
2 ^a	No dia da resolução do caso o(a) professor(a) deverá entregar apenas a narrativa e as questões pedagógicas. Os estudantes não deverão ter acesso ao guia teórico.
3 ^o	Na sequência, o(a) professor(a) deverá organizar pequenos grupos de estudantes com até 5 pessoas.
4 ^o	Os grupos deverão responder às questões propostas após a leitura da narrativa do caso.
5 ^o	Após a resolução das questões, cada grupo deverá socializar suas respostas para toda sala.
6 ^o	Por fim, cada grupo deverá entregar ao professor(a) um documento com as respostas registradas.
Tempo	Recomenda-se entre 2h30 e 3h para aplicação do caso.

Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

Ressaltamos que não há uma resposta correta ou errada diante do dilema do caso. Na verdade, as perguntas sugeridas para o debate são apenas pontos iniciais de uma discussão mais ampla sobre economia cultural, inovação e culturas populares.

Guia Teórico

ECONOMIA CULTURAL, INOVAÇÃO E CULTURAS POPULARES

Como sugestão de resolução para a questão 1 e 2 do caso para ensino apresentamos os seguintes fundamentos: A provocação inicial que incitamos é deslocar o “valor” percebido da inovação através das organizações culturais. Para isso, partimos do entendimento de economia cultural com o “valor” da inovação atrelado ao produto ou à prática organizacional naquilo que Pratt (2017, p. 230) colocou como a percepção de revalorizar as etapas do “processo de produção entre a ideação e o uso”. Dentro dessa lógica, sugerimos olhar para a inovação não apenas como um

fato natural ou universal, e, portanto, situarmos a inovação ao seu contexto sociocultural de produção (PRATT, 2017). A percepção de inovação que trabalhamos para a interpretação do caso para ensino proposto é que ela está profunda e diretamente envolvida com as questões culturais, sociais, econômicas e, em última análise, organizacionais. Leslie e Rantisi (2017) sugerem que criatividade é o surgimento de novas ideias que promovem a criação, e a inovação é o valor comercial atribuído aos produtos, serviços, processos ou experiências provenientes da criatividade. Assim, podemos entender as organizações culturais mediante o entendimento da inovação alinhada às dimensões contextual e relacional da economia cultural.

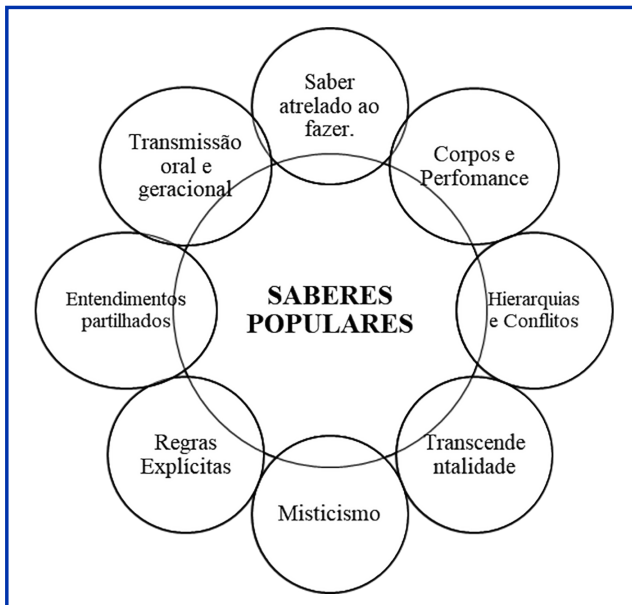
A noção de economia cultural traz justamente a percepção de diversidade do contexto social onde ocorre a inovação a partir da geração de conhecimento relacional, demonstrando valores econômicos e culturais moldados pela agência e seu contexto situado de produção (PRATT, 2017). Assim, o termo economia cultural é usado para capturar o sistema de produção como um todo conhecido como ecossistema cultural da inovação (PRATT, 2017). Na produção dos ensinamentos da capoeira, as atividades do afoxé, a confecção do artesanato em barro, a dança popular, a produção do espetáculo do circo e do teatro do mamulengo, a produção e venda da literatura do cordel e as práticas da banda de pífano representam ocupações culturais diversas das indústrias de massa tradicionais, e na qual, a inovação da produção cultural não pode ser negligenciada.

Desse modo, é importante situar o entendimento que adotamos aqui sobre "culturas populares", porque a depender da perspectiva mobilizada "o que é ou não" cultura popular pode variar. Por isso, entendemos que a denominação de culturas populares é utilizada no plural, como tem proposto Abreu (2003), uma vez que este é um campo de manifestações culturais marcado por uma forte disputa política que denota inclusões ou exclusões, visibilidades e invisibilidades. Até mesmo a conotação do termo popular é inconclusa se esta deriva ou não da palavra "povo" e bem como se é positiva ou negativa. Assim, ao tratarmos as culturas populares denominadas no plural, estamos considerando a diversidade e os tensionamentos do campo (Abreu, 2003), quando expressamos as oito narrativas mostradas no caso de ensino.

Como sugestão de resolução para a questão 3 do caso para ensino apresentamos os seguintes fundamentos: direcionamos que o(a) professor(a) use como orientação a discussão baseada nos trabalhos recentes de Santos *et al.* (2021a) e Santos *et al.* (2021b), no qual entendemos que saberes populares são o

conhecimento prático incorporada pelos integrantes das organizações culturais narradas, ou aquilo que compreendemos como “saber-fazer” inerente ao conhecimento tácito que sustentam as práticas cotidianas. Entendemos também que é a partir deste conhecimento prático presente no contexto das atividades corriqueiras das organizações culturais que a inovação acontece mediante a criatividade e o amálgama de saberes transversais. Como mostramos na figura 3, a noção de saberes populares, que sustentam as atividades das organizações culturais a partir do ponto de vista da inovação, podem ser caracterizados através do: (1) saber-fazer das culturas populares; (2) composto pela transmissão oral e geracional; (3) que sustentam relações intersubjetivas entre entendimentos compartilhados e regras explícitas, como na “fórmula” da Literatura de Cordel; (4) além disso, a compreensão dos saberes populares está relacionado às crenças místicas e transcendentais pelos participantes; (5) não ausente de hierarquias e conflitos; (6) no qual os saberes-populares são reelaborados ao longo do tempo, demarcando os corpos e suas performances.

Figura 3 Características dos saberes-populares que sustentam o contexto prático da inovação.



Fonte: Elaborada pelos autores baseado em Santos *et al.* (2021a) e Santos *et al.* (2021b).

Como sugestão de resolução para a questão 4 do caso para ensino apresentamos os seguintes fundamentos: solicitamos que o(a) professor(a) utilize os conceitos que apresentamos em sequência. Dentro do contexto da economia da cultura surgem a indústria criativa e a economia criativa, consistindo em produtos da “terceira revolução industrial” relacionados diretamente ao modelo de produção baseado na era pós-fordista, do conhecimento, da informação e do aprendizado (MIGUEZ, 2007). A expressão Indústria Cultural foi criada pelos teóricos da Escola de Frankfurt: Horkheimer e Adorno com o intuito de descrever o processo de consumo de produtos padronizados e popularizados. Para Rantisi (2013), a economia cultural e as indústrias que fomenta tal economia é resultado do processo de transição do modelo fordista de produção (fortemente baseado na produção padronizada de larga escala) para o modelo de produção pós-fordista - que se esforça para perceber o valor do conhecimento simbólico enquanto diferenciador do produto gerado a partir do trabalho criativo.

De acordo com a UNESCO (2008), a indústria cultural atua na produção e distribuição de bens e serviços culturais que, encarnam ou transmitem expressões culturais, quando consideradas do ponto de vista da qualidade, utilização ou finalidade. Para Castells (1999) as indústrias culturais podem ser vistas como um fenômeno econômico, ligado às políticas públicas que objetivam o desenvolvimento social e o crescimento econômico, e como um fenômeno cultural somando os novos valores gerados pela base intelectual da sociedade capitalista. Scott (2000) enfatiza que essas indústrias envolvem a produção de bens e serviços com conteúdo estético ou simbólico. Sendo esses produtos valorizados por suas características experienciais e subjetivas. Para Araújo e Davel (2011) os produtos e organizações artísticas são consumidos esteticamente, dessa forma os gestores devem agir de acordo com esse paradigma. Esses produtos orientados para arte são altamente estéticos em seus produtos e processos finais.

A importância econômica da indústria cultural é crescente, além de ser relacionada às políticas públicas de desenvolvimento e ao surgimento de novas indústrias, é responsável por uma transformação de valores sociais e culturais, chamada de virada cultural, sendo uma importante fonte de emprego e renda (BONNEL; HUNT, 1999; LESLIE; RANTISI, 2019). Assim, deslocamos o entendimento de inovação como resultado do conhecimento tácito e situado a partir do contexto

das organizações culturais que apresentam o saber e fazer atrelados ao seu trabalho criativo no dia a dia. Para Ibert (2007, p. 104), o conhecimento está associado ao saber-fazer decorrente das práticas cotidianas quando ocorrem em "lugares específicos" na geração da inovação percebida como ideias integrais mediante a organização socioespacial de sua produção. Sendo assim, a inovação é também percebida como coletiva e é proveniente do conhecimento tácito que lhe sustenta mediante status contextual de geração de valor.

Para Florida (2011), a economia criativa aborda atividades baseadas no conhecimento, na arte e na cultura compreendendo dimensões econômicas, culturais e sociais. Howkins (2007) enfatiza que a matéria-prima da economia criativa é o talento humano. A UNESCO (2008, 2010) coloca a economia criativa como forma de impulsionar o crescimento econômico e representa uma alternativa de desenvolvimento. Isso se deve ao fato de que a criatividade é a base para a Economia Criativa. Pratt (2017) complementa esse entendimento quando afirma que a Economia Cultural engloba uma diversidade de produtos, processos e contextos sociais em que se desenvolve. Isso pode ajudar compreender a diversidade criativa e de inovação existente nas organizações culturais demonstrada no dilema do caso para ensino, e, portanto, perceber a inovação como processo que engloba o trabalho imaterial e material, associando o "saber" do "fazer" proveniente do conhecimento encarnado e tácito na geração de valor social, cultural e relacional (RANTISI, 2013; PRATT, 2017). É desse entendimento que campo das culturas populares ajuda a (re) pensar o entendimento comum sobre inovação a partir das dimensões contextuais da economia cultural.

Sobre a relação da economia da cultura e inovação, Brandellero e Kloosterman (2010) enfatizam que a inovação e a criatividade não são apenas prerrogativas de empresas de alta tecnologia, mas também fazem parte de atividades de alto conceito como serviços ao consumidor e as indústrias culturais. As indústrias criativas em geral estão associadas a várias formas de 'inovação oculta', ou seja, inovação que não consegue ser captada por medições e indicadores tradicionais (MILES; GREEN, 2008). A essas inovações estão incluídos pesquisa e desenvolvimento de novos produtos, mudanças para o negócio, novas configurações e modelos para comunicação, marketing e mídia (BRANDELLERO; KLOOSTERMAN, 2010).

No que se refere a precariedade e a falta de estrutura, os mestres relatam dificuldades no trabalho com as organizações, as quais o professor pode resgatar com os estudantes e problematizar como a indústria criativa e a economia cultural, mesmo se apresentando como uma potência de crescimento econômica, têm na sua estrutura acesso diferentes. Alguns dos aspectos relatados foram: (a) a ausência de valorização da produção cultural, o que repercute diretamente na sustentabilidade das organizações culturais, (b) desfavorecimento de políticas públicas voltadas ao ramo cultural, (c) alta carga horária de jornadas de trabalho, (d) pouco reconhecimento artístico e (f) falta de materiais básicos para a manutenção física das instalações circenses. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, quando Dona Maria de Iemanjá relata sobre a invisibilidade do afoxé perante o poder público.

Podemos evidenciar também na literatura de cordel outro relato de dificuldade econômica que anda de mãos dadas com a falta de reconhecimento e valor pelo que é produzido nas organizações. E, fica nítido quando os cordelistas necessitam encontrar uma outra atividade profissional para ser sua fonte de sustento principal. E, diante disso, os mestres buscam, por meio da inovação e na significância de suas atividades, seja pela ancestralidade, por ser algo presente de geração em geração, pela religiosidade, afeto e identificação de formas de resistirem às dificuldades presentes no segmento de arte e cultura que mesmo pertencentes à economia criativa ocupam um espaço de atenção e investimento periférico.

Dentro do contexto da economia cultural surgem as culturas populares que são organizações localizadas numa posição distinta da chamada elite, e que são resultado de sua apropriação desigual do capital cultural, da constante (re)elaboração de suas condições de vida, e da sua relação conflituosa com a classe dominante (CANCLINI, 2013). As organizações apresentadas neste caso para ensino são exemplos de manifestações das culturas populares em que o trabalho material e imaterial se complementam. Leslie e Rantisi (2017) argumentam que as disposições materiais e imateriais dos processos criativos e inovadores presente no trabalho cultural são resultados de contextos sociais em redes diversas de atores, englobando o material com o imaterial, o saber com o fazer, o econômico com o simbólico. São atividades de inovação complexas provenientes da relacionalidade que o compõem.

No caso, os elementos materiais podem ser caracterizados através do berimbau na capoeira; os bonecos no teatro de mamulengos, os pífanos na banda, as

peças de barro do artesanato e nos livretos na literatura de cordel. Os elementos simbólicos e espirituais estão presentes, por exemplo, no afoxé com a ancestralidade, na dança do balé popular com o resgate e manutenção do saber-fazer, na capoeira com o caráter geracional, no artesanato a partir do entendimento que o saber é um "dom", no teatro de mamulengo, no circo e na literatura de cordel quando os mestres relatam sobre o papel social e transformador do artista e sua arte.

E, desta maneira, entendemos que o caso possibilita que seja aprofundado diversos aspectos sobre economia cultural, inovação e culturas populares. Sendo assim, destacamos alguns pontos reflexivos para discussão em sala de aula que podem instigar ainda mais o debate. Ou seja, queremos repensar a lógica tradicional de produção em massa como uma lógica não atinente às necessidades processuais de criação e inovação que as organizações culturais apresentam a partir das narrativas propostas. Distante da lógica de produção fordista em massa, e próximo de uma lógica de produção cultural que lhe são próprias, como podemos pensar em soluções para os problemas cotidianos que as organizações culturais resistem? E ainda, como podemos expandir o entendimento sobre culturas populares para outros contextos de produção cultural que reconheça a criatividade e a inovação como contextual e relacional com valores simbólicos e econômicos imbricados? Acreditamos que o guia teórico que fornecemos ajuda a iniciar as respostas para tais questões em sua complexidade interpretativa.

Como sugestão de resolução para a questão 5 do caso para ensino apresentamos os seguintes fundamentos: solicitamos que o(a) professor(a) a partir discussão realizada pelas questões de 1 a 4, seja questionado aos estudantes como reflexão. Não tem uma resposta única, a intencionalidade é que eles e elas possam se colocar no papel de administradores(as) e observem como os conhecimentos de processo decisório, estratégia, finanças se relacionam com a economia da cultura.

RECOMENDAÇÕES DE LEITURA

Para que os alunos aprendam os conceitos básicos de inovação e os meios para a sua operacionalização nas organizações, recomendamos os seguintes textos:

- "Gestão da inovação" de Tidd e Bessant (2015), com publicação pela Bookman Editora. É o livro de referência nos cursos de graduação e pós-

-graduação quando o assunto é inovação, gestão da inovação. Essa última edição trata das mais recentes discussões da área, diversos estudos de caso que facilitam a conexão da teoria com a prática.

- “Gestão da inovação: uma abordagem estratégica, organizacional e de gestão de conhecimento” de Paulo Tigre, com a última publicação em 2019. Analisa condicionantes e potencializadores da atividade inovadora, abordando questões como o avanço das novas tecnologias, propriedade intelectual e novos arranjos institucionais para a inovação. As principais teorias sobre inovação são retratadas no texto, mas como são baseadas nas realidades de outros países Tigre tenta enquadrar as análises às características do nosso país.
- Com Giglio, Wechsler e Bragotto (2018) temos o texto “Da criatividade à inovação” pela Papyrus Editora. Este trata a inovação como resultado de atividades criativas, que passa a ser um diferencial para o crescimento das pessoas e das organizações. Esses dois fenômenos são tratados nos seus aspectos teóricos e práticos, com reflexões e pesquisas relacionadas à educação e a cultura.

Para um entendimento da economia da cultura e cultura popular podem consultar:

- Em “Política Cultural e Economia da Cultura”, o Sociólogo José Carlos Durand (2013) traz ao estudante uma discussão política, econômica e social da cultura. Alerta para a necessidade de profissionalizar a gestão, estruturação de projetos culturais e a necessidade de produzir mais conhecimento sobre a produção cultural no país.

Para o melhor entendimento sobre Organizações Culturais e Cultura Popular, sugerimos a seguinte literatura:

- Em “Cultura Popular, um conceito e várias histórias”, Abreu (2003) apresenta o caráter político de como o conceito de cultura popular pode ser compreendido a partir de diferentes grupos sociais. Assim, entendemos

que é possível acionar o conceito de cultura popular a partir das narrativas apresentadas no caso para ensino.

- “Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade”, o sociólogo Canclini (2012) explica como as culturas populares são cooptadas pelo sistema econômico da modernidade. A leitura do texto ajuda compreender como as culturas populares podem ser percebidas dentro do circuito econômico e cultural
- Especificamente sobre organizações culturais, recomendamos a leitura dos textos: “Mapeando Dificuldades e Intervenções no Cotidiano das Organizações de Cultura Popular” e “Knowledge and Organizational Practices of Popular Cultures”, ambos produzidos por Santos *et al.* (2021a; 2021b). No primeiro texto sugerido, é possível compreender as principais dificuldades do ponto de vista operacional nas práticas de gestão das organizações culturais. Apesar das dificuldades apresentadas, as organizações de cultura popular permanecem em funcionamento. No segundo texto sugerido, os estudantes poderão compreender diferentes saberes e atividades que acontecem nas organizações culturais como *insight* para pensar a inovação a partir deste contexto.

Referências

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 83, 2003.

ARAÚJO, Bianca; DAVEL, Eduardo; RENTSCHLER, Ruth. Consumo estético na gestão de organizações orientadas para a arte: uma investigação autoetnográfica. **Estética Organizacional**, v. 9, n. 3, pág. 63-84, 2020.

BONNEL, Victoria E.; HUNT, Lynn; BIERNACKI, Richard. Beyond the cultural turn: New directions in the study of society and culture. **Berkeley: U of California**, p. 1999, 1999.

BRANDELLERO, Amanda MC; KLOOSTERMAN, Robert C. Mantendo o mercado à distância: explorando os loci da inovação nas indústrias culturais. **Revista das Indústrias Criativas**, v. 3, n. 1, pág. 61-77, 2010.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade; tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. **E. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo**, 2008.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

- DURAND, J. C. **Política Cultural e Economia da Cultura**. Edições Sesc SP, 2013.
- FLORIDA, R. **A ascensão da classe criativa**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GIGLIO, Z.; WECHSLER, S.; BRAGOTTO, D. **Da criatividade à inovação**. Papirus Editora, 2018.
- HOWKINS, John. **The creative economy: How people make money from ideas**. Penguin UK, 2007.
- IBERT, Oliver. Towards a geography of knowledge creation: the ambivalences between 'knowledge as an object' and 'knowing in practice'. **Regional Studies**, v. 41, n. 1, p. 103-114, 2007.
- LESLIE, Deborah; RANTISI, Norma. Deskillling in cultural industries: Corporatization, standardization and the erosion of creativity at the Cirque du Soleil. **Geoforum**, v. 99, p. 257-266, 2019.
- LESLIE, D.; RANTISI, N. M. Innovation and cultural industries. In: H. Batheldt, P. Cohendet, A. Henn & L. Simon (Eds.). **The Elgar companion to innovation and knowledge creation: A multi-disciplinary approach**, p. 244 – 257, 2017.
- MIGUEZ, P. Repertório de fontes sobre economia criativa. **Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2007.
- MILES, Ian; GREEN, Lawrence. **Hidden innovation in the creative industries**. 2008.
- PRATT, A. C. Innovation and the cultural economy. In: H. Batheldt, P. Cohendet, A. Henn & L. Simon (Eds.), **The Elgar Companion to innovation and knowledge creation: a multi-disciplinary approach**, p. 230-243, 2017.
- RANTISI, N. M. Revisiting the social basis of cultural production: who is privileged? Who is sidelined? What is at stake? **Geoforum**, v. 49, n. 3, p. R9-R11, 2013.
- SANTOS, E. C. DOS; SILVA, ÍTALO H. F. R.; DIAS, P. K.; MORAIS, W. M. Mapeando Dificuldades e Intervenções no Cotidiano das Organizações de Cultura Popular em Caruaru-PE. **Revista Interdisciplinar De Gestão Social**, v. 9, n. 2, p. 175-187, 2021a.
- SANTOS, E. C. DOS; SILVA, ÍTALO H. F. R.; DIAS, P. K.; MORAIS, W. M. Knowledge and Organizational Practices of Popular Cultures in the Municipality of Caruaru, Pernambuco, Brazil. **Organizações & Sociedade**, v. 28, p. 475-494, 2021b.
- SCOTT A. J. **The cultural economy of cities: Essays on the geography of image-producing industries**. London: Sage, 2000.
- TIDD, J.; BESSANT, J. **Gestão da inovação**. Bookman Editora, 2015.
- TIGRE, Paulo. **Gestão da inovação: uma abordagem estratégica, organizacional e de gestão de conhecimento**. Elsevier Brasil, 2014.
- UNESCO. **Creative economy report 2008: The challenge of assessing the creative economy: Towards informed policy-making** (No. UNCTAD/DITC/2008/2). Geneva: United Nations, 2008.
- UNESCO. **Creative economy report 2010: Creative economy: A feasible development option** (No. UNCTAD/DITC/TAB/2010/3). Geneva: United Nations, 2010.