

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC
BACHARELADO EM POLÍTICAS PÚBLICAS

LUCCA AMARAL TORI

**CULTURA VIVA: Política Cultural como base para o
Empoderamento Social**

Casos de Pontos de Cultura do ABCD Paulista

São Bernardo do Campo

2014

LUCCA AMARAL TORI

**CULTURA VIVA: Política Cultural como base para o
Empoderamento Social**

Casos de Pontos de Cultura do Grande ABCD Paulista

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no
Bacharelado em Políticas Públicas da Universidade
Federal do ABC para obtenção de grau.

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Helena Passarelli

São Bernardo do Campo

2014

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus pais, meus irmãos, avós e avôs e toda família pelo incentivo aos estudos, pela ajuda constante tanto na minha formação quanto na dos meus irmãos, e pela importância na formação da pessoa que sou atualmente.

Agradeço também à Luana Homma e toda sua família pela ajuda constante durante todo o processo de trabalho, tanto em discussões sobre o tema ou áreas próximas, quanto nas questões técnicas e de transporte até os locais de entrevista, sem contar na ajuda e na minha formação como pessoa.

Não poderia deixar de agradecer a Professora Dra. Silvia Passarelli que aceitou me orientar mesmo não me conhecendo, mas me ajudando desde o início para a formulação do objeto de pesquisa que tanto me interessava, no incentivo de pensar além das discussões teóricas, nos importantes contatos passados, na paciência e na discussão do trabalho como um todo.

Aos entrevistados, William Figueiredo e Neri Silvestre, por terem aceitado o convite para entrevista e por terem dado diferentes visões de quem realmente participa do processo e de quem é atingido diretamente.

À Professora Dra. Andrea Paula dos Santos, que me ajudou, ao longo da minha graduação, a ter uma outra perspectiva das questões universitárias e culturais e que se não fosse por suas aulas não teria me interessado tanto pela temática. E por ter aceitado contribuir e avaliar o produto final do meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Ao Professor Dr. Gerardo Alberto Silva por ter sido meu primeiro orientador de Iniciação Científica, dar as bases para a produção de trabalhos científicos e pela disciplina ministrada sobre Políticas Culturais que me aprofundou na temática sobre o Programa Cultura Viva, nos incentivou a entrevistar um Ponto de Cultura e me fez começar a pensar em produzir um trabalho de conclusão de curso na área.

À todo o corpo docente do Bacharelado em Ciências & Humanidades e do Bacharelado em Políticas Públicas, e também dos funcionários e colegas da Universidade Federal do ABC que me mostraram a importância e o orgulho de ter passado por essa instituição.

E a todos amigos, familiares e colegas que de alguma maneira ou de outra me ajudaram a chegar nesse momento do curso e da minha vida.

Resumo

Esse trabalho consiste na avaliação das Políticas Culturais no Brasil a partir da década de 1990 e suas diferenças com as políticas posteriores do período a partir de 2003 com o ministério de Gilberto Gil e a passagem de uma conceituação de cultura menos unidirecional, elitista e tradicional para um conceito mais amplo, antropológico e que tente abarcar as distintas culturas nacionais. Dessa forma, pretende-se fazer uma análise mais aprofundada do Programa Cultura Viva (2004) e mais precisamente os Pontos de Cultura dentro de seu tripé conceitual de “autonomia, protagonismo e empoderamento”, focando mais no último aspecto para observar a política como base, mas não interventora direta na forma de cultura das comunidades, sendo assim esse poder dos próprios organizadores. O trabalho consistira em fazer uma análise mais aprofundada dos diversos significados de ‘cultura’; as formas de participação social com base em políticas “de baixo para cima” e uma breve análise do histórico da política cultural no Brasil fazendo uma análise mais concreta de pontos de cultura na região do ABCD Paulista, entrevistando-os para observar o processo de empoderamento social vinda com o surgimento dessa política

Palavras Chave: Políticas Culturais; Pontos de Cultura; Empoderamento; Políticas Públicas;

Sumário

2. O Que é a Cultura? (uma breve introdução ao debate).....	4
3. A Cultura de Massas e a Cultura Popular	8
3.1 A Cultura Popular e o Folclore.....	8
3.1.1. A questão da “superioridade” da arte de elite em relação a arte popular.....	12
3.2. A cultura de massas e a indústria cultural	13
4. Culturas Híbridas; Cibercultura e Sociedade em Rede.....	18
4.1. Cultura na Era da Globalização – Rupturas com a modernidade.....	18
4.2. Cultura em Rede – O papel da Internet	20
5. Como funcionam as Políticas Culturais? Básico histórico das Políticas Culturais no Brasil	23
5.1. A política cultural até 1985	28
5.2. Política cultural nos governos de redemocratização política	30
5.3. Política Cultural na Era Lula (Período Gilberto Gil).	32
6. Empoderamento (“Empowerment”) como base para política cultural.....	35
7. O caso do programa Cultura Viva.....	39
8. Estudo de Caso	43
Bibliografia	52

1. Introdução

Este presente trabalho trata-se de uma análise das políticas culturais ao longo da história do Brasil, principalmente analisando as diferentes percepções do que era incentivado e qual a ideia principal de cultura – cultura mais tradicional e fechada ou um cultura ampla, antropológica. A passagem de um incentivo a cultura como mecenas para políticas mais concretas; as percepções de conflito entre as culturas “eruditas” e culturas “populares”, mas focando na década de 1990 e para a passagem do Governo Lula (2003) ao lado do Ministério nas mãos de Gilberto Gil e a partir daí uma diferente concepção da cultura e o incentivo para as distintas culturas; maiores investimentos por parte do Estado e uma diminuição na prática comum dos anos 1990 que eram as isenções fiscais deixando a cultura nas mãos das grandes empresas.

A Cultura no Brasil só passou a ter um Ministério específico no ano de 1985, antes disso ela fazia parte do Ministério da Educação. Ter um próprio Ministério já começou a mostrar a necessidade de uma maior importância ao assunto para o desenvolvimento e construção do país em seus aspectos culturais. Mesmo com um Ministério específico, o orçamento sempre foi bastante baixo em relação aos outros Ministérios, e suas ações por muito tempo eram voltadas àquelas perspectivas colocadas por Chauí (apud SILVA, 2013) de perspectiva liberal; perspectiva do Estado Autoritário; a populista; a neoliberal, essa última muito forte com as Leis de Incentivos Fiscais e o financiamento principal em Cultura nas mãos de empresas privadas. Com a entrada do Ministro Gilberto Gil, logo de início, o termo cultura foi ampliado para bases mais antropológicas, trazendo para dentro todo o tipo de cultura nacional, inclusive as das periferias, dos índios e do interior do país. Fortalecendo isso, o Programa Cultura Viva – mais precisamente os Pontos de Cultura – reconheceram essas distintas culturas, incentivaram seu crescimento e não interferiram em suas ações, dando bases de financiamento e potencializando diversos grupos culturais do país a crescerem e terem o seu próprio poder de decisão e organização (empoderamento).

A diferença das políticas culturais a partir da gestão de Gilberto Gil se deu por uma visão mais ampla e antropológica da cultura, reconhecendo a imensa diversidade cultural do país e incentivando as mais variadas formas de cultura, dando muita força às vindas de baixo. Os Pontos de Cultura fazem parte da principal política que tenta incentivar as mais diversas culturas das diferentes comunidades, mas sem interferi-las e sim dando poder aos

organizadores para geri-las. Dessa forma, o problema principal da pesquisa foi: Como uma política pública cultural – caso do Programa Cultura Viva - trás o empoderamento social/cultural de grupos e comunidades não hegemônicas?

A partir de uma análise teórica e histórica das questões culturais, os conflitos entre as concepções de cultura erudita e popular; as culturas de massa; as culturas híbridas dos nossos tempos atuais relacionadas com as tecnologias de informação e comunicação (Internet principalmente); analisando o histórico da política cultural no país e analisando alguns estudos sobre o termo “empoderamento”, o trabalho tem como importante complemento uma análise qualitativa – a partir de entrevistas- com dois participantes de Pontos de Cultura (Diadema; Santo André) e suas percepções sobre o programa, pontos positivos e negativos, potencialidades e problemas que poderiam melhorar, a questão do empoderamento para cada um, entre outras coisas.

2. O Que é a Cultura? (uma breve introdução ao debate)

Cultura é um conceito pouco estável, e com diversas concepções dentro das diversas áreas que tentam aborda-la, concepções essas que se modificam, entram em conflito e se contradizem ao longo do tempo. Segundo Teixeira Coelho (p.103; 2004), a cultura pode caracterizar o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global ou até mesmo totalizante, ou, num sentido mais estrito, pode designar o processo de cultivo da mente ou do espírito, segundo Raymond Willians (apud. COELHO, 2004); Para Coelho, então, este conceito pode abordar tanto um estado espiritual ou mental desenvolvido; o processo que conduz esse estado ou os próprios instrumentos desse processo; demonstrando, dessa forma, a complexidade desse conceito. Dentro de uma concepção mais ampla de cultura, podemos considera-la nos aspectos antropológicos, ou seja, de que a cultura é “tudo o que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, p.74, 2001). Podemos fazer uma relação dessa concepção de cultura antropológica com a visão de Canclini (1982) onde coloca que:

“Foram consideradas como parte integrante da cultura todas as atividades humanas, materiais e ideais, inclusive aquelas práticas ou crenças anteriormente qualificadas como manifestações de ignorância (superstições e sacrifícios humanos), as normas sociais e as técnicas simples daqueles que vivem nus na selva, sujeitos aos ritmos e aos perigos da natureza. Todas as culturas, por mais rudimentares que sejam, são dotadas de estrutura, possuem no seu interior coerência e sentido” (p.19).

Outra possível concepção bastante conhecida sobre Cultura é a concepção sociológica, que segundo Botelho (2001) está constituída no plano especializado, numa produção elaborada com intenção de atingir determinados sentidos e públicos específicos, uma visão mais institucionalizada da cultura, circuitos organizacionais de produção, circulação e consumo de bens simbólicos acabando por ser parte da visão de cultura do senso comum (BOTELHO, 2001).

Dentro dos aspectos conflituosos da cultura, é possível observar as relações dos componentes culturais e o controle sobre eles exercido, trazendo a tona a identificação de quatro modalidades de cultura, colocadas por Coelho (2004) como: Cultura autônoma, Cultura imposta, Cultura alienada e Cultura apropriada. E é dentro desse sistema conflituoso que podemos ver a ideia de Walter Benjamin de que nenhuma cultura é isenta de barbárie, a

barbárie seria a cultura que foi dominada, aquela diferente e oposta da dominante; é o que podíamos ver por muito tempo na relação entre a cultura popular (barbárie) e a erudita consagrada (COELHO, 2004). É possível perceber que nessa visão de Benjamin sobre cultura isenta de barbárie, uma visão de progresso e continuidade das culturas, algo que visto a partir das ideias do antropólogo Lévy-Strauss (apud. CANCLINI, 1982) não seria tão certo, pois para ele o progresso (na visão cultural) não é nem necessário e nem contínuo e na realidade ocorre através de saltos que não caminham sempre na mesma direção.

Marilena Chauí (1982) também tem uma visão mais abrangente da cultura, segundo a filósofa a própria noção de cultura é avessa à unificação. Chauí (1982) vê a cultura então como plural e nunca unificável ou homogênea, como pretendem os dominantes na concepção de uma cultura de massas. A partir do momento em que as economias e as comunicações se globalizaram numa velocidade cada vez maior, toda a complexidade da cultura e sua pluralidade também aumentaram, dificultando ainda mais a possibilidade de um conceito comum (COELHO, 2004). Mas algo importante das culturas vistas como plurais, colocado por Canclini (1982) é a de como delinear uma política adequada à cultura quando a situação de interdependência já existia e uma certa homogeneização planetária alcançadas pelas políticas imperialistas dominavam o campo, levando esse pluralidade apenas ao respeito voluntarista mas indiferente as causas concretas de diversidade e desigualdade das culturas (p.25).

O que se pretendeu nesse capítulo breve sobre os conceitos de cultura foi demonstrar um pouco da complexidade do termo, seus conflitos e contradições ao longo das áreas de estudo, do tempo e de seus autores. Tentar demonstrar como a cultura é por natureza maleável e instável, desde as visões antropológicas até a sociológica, passando pelas culturas plurais colocadas por Chauí e as complicações em potência desse conceito trazidas na globalização com ajuda das novas tecnologias da Informação e Comunicação (NTICs), e a partir daí começar a mostrar a complicação de trazer todas essas questões para as instituições políticas concretas e suas ações, não esquecendo um importante aspecto de que “é só a cultura que está presente em tudo e em todos” (TURINO, p. 196, 2010).

3. A Cultura de Massas e a Cultura Popular

3.1 A Cultura Popular e o Folclore

Quando se fala em “Cultura Popular” ou em “Folclore”, muitas vezes o tema é abordado dentro de uma visão tida como “romântica”, ou seja, imaginam de maneira sentimental comunidades puras, sem ligação com o desenvolvimento capitalista; colocando a cultura popular como uma que não recebe ou absorve ideologias dominantes ou até contradições das próprias classes oprimidas (CANCLINI, 1982, p. 11). Canclini (1982) coloca que o mercado também tem um forte poder na construção de um entendimento sobre a “cultura popular” ou “tradicional”, colocando essa arte como de produção pré-capitalista, ou seja “O popular é o outro nome do primitivo (...)” (p.11), para o Mercado. Dentro dessas concepções podemos encontrar o importante papel do folclore, que já era visto como algo em constante movimento mesmo por antropólogos como Édison Carneiro (apud. BELTRÃO, 1971, p.11), pois “(...) sob pressão da vida social o povo se atualiza, reinterpreta e readapta, constantemente, os seus modos de sentir, pensar e agir em relação aos fatos da sociedade e os dados culturais do tempo, fazendo-o através do folclore (...)”.

O Folclore é fortemente relacionado à cultura popular, por isso muitas vezes os confundem, mas o folclore especificamente pode ser colocado como a constituição de bens e formas culturais tradicionais, em grande parte de caráter oral e local; dessa forma é considerado como a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país (CANCLINI, 2013, p. 213-14). Teixeira Coelho (2004, p. 177) concorda com Canclini quando diz que característica predominante do folclore é o conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local e sendo o núcleo central do patrimônio cultural, mas ele chega a dizer em seu livro que esses aspectos da cultura tradicional não mais representam a cultura popular, pois essa hoje transborda para outras fontes não mais somente tradicionais. Para Coelho, o folclore atual passou por tantas mudanças que hoje sofre influências diretas até de modos culturais elitistas.

É importante a constatação dada por Canclini (1982) sobre o fato de que a cultura popular não pode ser vista como uma “expressão” da personalidade do povo, pois essa personalidade não é dada *a priori*, e sim como o produto de interação das relações sociais,

algo fortemente verificado nas características dinâmicas do folclore colocados anteriormente e feitas por Beltrão (1971). Segundo Néstor García Canclini:

“As culturas populares (...) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida” (1982, p.42)

Tanto a cultura popular no geral e o folclore (tradicional) especificamente, são formas de cultura contra alguma visão vigente, ou pelo menos foram durante um bom tempo, ao mesmo tempo em que também são influenciadas por elas. Desde o período colonial no Brasil, por exemplo, quando os indígenas já manifestavam sucessão de culturas desde pescadores primitivos usando utensílios de pedra talhada, até o nível de cultivadores e oleiros (BELTRÃO, 1971, p.18), houve uma “cisão cultural” (COELHO, 2004, p.93) onde a cultura do colonizador era colocada como superior a qualquer outra que já existia na colônia, e essa superioridade era forma de dominar e também de tentar trazer a “civilização” (COELHO, 2004, p. 94). A “cisão cultural” existe até hoje nas tidas culturas “superiores” – ou “centrais”, nos termos de Teixeira Coelho (2004) - (principalmente pela força da globalização) que tentam negar as culturas populares autóctones; e essas culturas populares são influenciadas - podendo perder o seu ritmo ou potencial, segundo Luiz Beltrão (1971) - , mas sempre lutam contra essa dominação sobrevivendo e crescendo ao longo dos séculos, décadas e anos “com filhos e netos de escravos, com pais-de-santo, com gentes das nações africanas e das tribos indígenas, que se mantêm vivas e atuantes nos maracatus e nos caboclinhos do riquíssimo carnaval recifense” (BELTRÃO, 1971, p. 13), por exemplo.

A força da cultura popular e principalmente do folclore pode ser vista a partir da identidade de um povo, mas, como sabiamente Canclini coloca em sua obra “A Socialização da Arte” (1984), desde o momento em que os colonizadores nos obrigaram a entregar-lhes todas nossas riquezas, esquecermos nossas línguas (o caso dos indígenas), vestir o que vinha da Europa e imitar a sua arte “cultura”, além das diversas outras “colonizações” subsequentes, conseguiram nos fazer sempre ficarmos em dúvida sobre nossas próprias identidades, em parte essa dúvida se dá pelo fato de termos enormes fusões raciais ou étnicas denominadas “mestiçagem” (CANCLINI, 2013), essa, que segundo o autor, é um processo fundacional das sociedades do chamando Novo Mundo com seus cruzamentos genéticos, nas misturas de hábitos, crenças e formas de pensamento tanto do europeu quanto dos originários das sociedades americanas (CANCLINI, 2013, p XXVII). Segundo Teixeira Coelho (2004), a

identidade cultural é um sistema de representação de relação entre indivíduos e grupos e destes com o seu território de reprodução e produção, ou seja, seu meio, espaço e tempo, dessa forma surgindo muito da tradição oral, a religião, comportamentos coletivos formalizados e diversas manifestações artísticas (p.201). Como vimos, então, dentro dessa concepção, a identidade cultural e as culturas populares, possuem fortes vínculos com o território, esse sendo determinante essencial a identidade cultural segundo Coelho (2004), sendo o espaço da convivência, da sensação de pertencimento de um conjunto maior de signos definidor da identidade, como coloca Coelho.

As identidades construídas no país após a colonização e firmadas em costumes e práticas vindas de antepassados conseguiram ser conservadas pela tradição oral e pelo admirável instinto de preservação das raças sujeitas ou desprezadas, nas palavras de Beltrão (1971), e que “Encobertas pelos disfarces necessários à sua sobrevivência, pelo sincretismo que os seus portadores adotavam defensivamente ao contato com outra cultura. Pertenciam agora, ao folclore (...)” (BELTRÃO, 1971, p. 14). É dessa forma, segundo Beltrão (1971), que as classes populares começaram a ter os seus meios próprios de expressão e somente através deles é que podiam entender e se fazerem entender, então o folclore servia de tribuna, um comício em que o povo se fazia ouvir para as classes “superiores” (BELTRÃO, 1971. p.41).

Ao lembrarmos a concepção romântica refutada por Canclini (1982) em que o povo seria uma totalidade homogênea e autônoma, sendo sua criatividade espontânea a mais alta expressão dos valores humanos, diante desse debate complexo, dinâmico, e repleto de dominações, é possível entender como desde a época da publicação do livro “As Culturas Populares no Capitalismo” de Néstor García Canclini (1982), quase mais nenhum cientista se atrevia a incorrer no erro da idealização romântica, mas algo que ainda pode ser encontrado em discursos políticos nacionalistas (p.44).

Em sua obra de 1982, Canclini tenta ter uma compreensão global das diversas manifestações da cultura popular uma vez que essa é dispersa, além disso ele coloca a questão de que pela cultura popular ocorrer no interior de um sistema capitalista, deveria se encontrar uma maneira de compreendê-las juntas. Dentre essas diversas concepções da cultura popular, e sabendo de sua complexidade e disparidade, existem algumas mais específicas chamadas de dedutivistas e indutivistas; a primeira coloca a cultura popular sem autonomia, ou seja, subordinada por uma cultura de classe dominante; enquanto que para os indutivistas é o contrário, a cultura popular tem suas características próprias, inerente às classes subalternas

com criatividade específica e características muitas vezes de resistência (COELHO, 2004, p. 120). “Nessa concepção, a cultura popular não se apresenta como uma cultura à parte da cultura erudita ou dominante mas como um modo no interior de outro com o qual dialoga (ou não) em diferentes comprimentos de onda” (COELHO, 2004, p. 120), e essa característica parece ser a que Néstor Canclini (1982) mais se aproxima, e dentro disso enxergamos o porque a cultura popular não é somente o tradicional ou folclore.

A especificidade das culturas populares não deriva apenas pelo fato de que sua apropriação do que a sociedade possui é menor e diferente, mas também pelo motivo do povo produzir no trabalho e na vida formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais (CANCLINI, 1982, p.43). Para a filósofa Marilena Chauí (1982), melhor que a concepção de “cultura popular”, seria a de “cultura do povo” que dentro dessa visão de múltiplos e diferenças em culturas, a “cultura do povo” contempla um número bastante grande da população, não só o operariado urbano e rural, assalariados de serviços mas também uma pequena burguesia; essa concepção de Chauí é colocada como “(...) manifestação de diferença, oposição e luta de classes, uma vez que não se fala apenas em povo e elite, mas em cultura do povo (o que pressupõe uma cultura de elite) e, portanto, em formas diferenciadas de representar e interpretar a relação com a natureza e com os homens” (p. 43), mais importante ainda seria o fato de que a cultura sendo do povo, não estaria simplesmente no povo mas seria produzida por ele (CHAUÍ, 1982).

Toda a complexidade e multiplicidade das culturas populares (ou cultura do povo na concepção de Marilena Chauí), segundo Canclini (1984) mostra que fica difícil, muitas vezes, tentar decidir sobre o caráter popular de uma prática artística utilizando somente o sistema biclassista de burguesia/proletariado, por isso, em sua obra de 1982, Canclini diz que a concepção do relativismo cultural naufraga, pois fica apoiado somente numa concepção atomizada e ingênua de poder imaginando que uma cultura existe sem ter relação alguma com outras (p.26), sendo que o que se vê na realidade – e muito mais forte atualmente - é o contrário, como por exemplo o que Ecléa Bosi já escreveu no fim de sua obra “Cultura de Massa e Cultura Popular” (1972), concluindo o seu trabalho que consistia em entrevistar diversas operárias nos seus aspectos culturais e que diz: “Ontem, o operário teve sua cultura de *folk* como lavrador; amanhã vai se integrar na cultura urbana; hoje pode viver uma fusão das duas coisas” (p.166); e que hoje podemos ver com ainda mais intensidade. De qualquer forma, diante de todo esse debate: “Não basta reconhecer a especificidade de cada cultura; deve-se admitir o direito de toda nação ou classe oprimida acentuar sua particularidade, no

processo de libertação, para definir sua fisionomia cultural de acordo com suas necessidades” (CANCLINI, 1984, p. 80).

3.1.1. A questão da “superioridade” da arte de elite em relação a arte popular

Ao se analisar as culturas populares, por muito tempo passou-se por um preconceito, ainda existente em alguns casos, de que estas são culturas “menores” ou culturas “pobres”, ou até como barbárie, segundo Teixeira Coelho (2004), em relação à cultura de “elite” (“cultura verdadeira”). Essa questão de cultura melhor que outra aparece desde quando os europeus colonizaram o país e a conseqüente necessidade de trazer a “civilização” e crescente sentimento de que a cultura nobre era a europeia, culta e de qualidade. Brandão (1971) diz sobre o que a elite imaginava da cultura “interiorana” (ou popular) do país, que para eles: “(...) eram gentes de ‘outra nação’, que pareciam ‘falar outra língua’, que não compreendiam as mensagens dos letrados, que acreditavam, apenas, ‘nos seus catimbós’” (p.11), ou seja, eram claras as visões de superioridade e oposição entre as culturas na visão da elite. Segundo Ecléa Bosi, para Antonio Gramsci essas distinções aparecem em termos de estruturas ideológicas da sociedade, onde a cultura erudita é a transmitida nas escolas e sancionada pelas instituições, enquanto que existe uma outra criada pela povo – concepção de mundo de vida em contraposição aos esquemas oficiais (BOSI, 1977, p.53-54). Essa cultura erudita, podendo ser a “Cultura Oficial”, de certa forma não sufoca modos culturais alternativos, mas acaba os colocando em guetos (COELHO, 2004, p. 115).

Os que tendem a ver essas oposições e hierarquizações de cultura acabam tendo uma visão limitada, pois:

“Ao falar dos setores populares, sustenta que se guiam por ‘uma estética pragmática e funcionalista’, imposta ‘por uma necessidade econômica que condena as pessoas ‘simples’ e ‘modestas’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’; o gosto popular se oporia ao burguês e moderno por ser incapaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso, as práticas populares são definidas, e desvalorizadas, mesmo por esses setores subalternos, tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante (...)” (CANCLINI, 2013, p.42).

O que acaba se vendo nas culturas populares, então, é uma elaboração específica das suas condições de vida, mas sempre numa interação conflituosa com os setores hegemônicos, como diz Canclini (1984). Muitos desses conflitos, que contribuíram e ainda contribuem para a desvalorização da cultura do povo, está vinculado a idéia de “competência” (de quem detém

o “saber”) vinda da cultura de elite (autoritária, segundo Marilena Chauí), ou seja, na ideia de que “não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa a qualquer outro em qualquer ocasião e em qualquer lugar” (CHAUI, 1981, p.2), uma tentativa, segundo a filósofa, da cultura de elite tentar abater a cultura do povo para anulá-la. Dessa forma, as culturas populares acabaram sendo associadas por muitas vezes ao pré-moderno ou subsidiário (CANCLINI, 2013, p.205).

A visão de superioridade entre culturas hoje em dia no meio de estudos culturais é praticamente inexistente, mas ainda é bastante presente na sociedade e até em partidos políticos ou programas políticos como algo natural, o que acaba sendo problemático para a cultura no geral, mas esse tratamento normatizado que grande parte da sociedade para as “Belas Artes”, para Canclini (1984), não é uma concepção de arte, e sim resultado das condições de produção instauradas pelo capitalismo (p.95). Como Célio Turino afirma (2010), a diversidade da cultura é demasiada, mas ainda muito se silencia, de qualquer forma, “Os silenciados querem ser vistos e se fazer ouvir”.

3.2. A cultura de massas e a indústria cultural

A partir da metade do século XX, um tipo de cultura começou a ser predominante em quase todas as partes do mundo, essa era uma cultura totalmente envolvida com uma Indústria Cultural e com os meios de comunicação de massas (CANCLINI, 1982) concentrada nos Estados Unidos da América (e outros países centrais) e que seria conhecida como cultura de massas, ou cultura pop; uma cultura que dentro de todos os padrões do capitalismo expansionista e da globalização e novas tecnologias de comunicação atingia todo o planeta e acabava deixando cada vez mais de lado os diferentes tipos de cultura. Podiam até não acabar com as ditas culturas populares, mas inclusive se apropriaram delas para chegarem mais longe, como afirma Canclini (1982), mas segundo o mesmo autor, esse desenvolvimento capitalista da indústria cultural tinha como finalidade integrar as classes populares nesse desenvolvimento, e assim desestruturaram as suas distintas culturas (étnicas; nacionais; de classe; etc.) trazendo a todas um sistema unificado de produção simbólica (CANCLINI, 1982, p.13). Canclini (1984) também diz, a esse respeito, que as classes dominantes que excluía as subalternas tanto na produção quanto no consumo, continuaram excluindo o povo da produção cultural, mas modificaram sua ideologia parcialmente ao admitir o consumo cultural por parte dos vastos setores da população para expansão de suas vendas.

Até hoje, segundo Teixeira Coelho (2004), a cultura é um produto que chega mediante um complexo de operações bem definidas pelo sistema de produção econômica geral. Para

Emir Sader (na Introdução do livro de Célio Turino (2010) “Ponto de Cultura”), a cultura foi uma vítima privilegiada da globalização fazendo a mercantilização do mundo invadir a esfera cultural de maneira avassaladora e dessa forma a cultura foi vítima de visões redutivas. Para Marilena Chauí (1982): “(...) essa imagem de plena comunicação e da absoluta transparência dos produtos da cultura é o que permite sua banalização pelos meios de comunicação de massa.” (p.2).

É possível ver, a partir da força das culturas de massa vindas provenientes dos Estados Unidos da América (e outros países centrais), mais um caso de “cisão cultural” (COELHO, 2004), pela imposição cultural à população de diversos países subdesenvolvidos, numa diferente concepção de imperialismo cultural fortemente ampliado pela globalização (p. 93), que junto de sua dominação econômica, impuseram sua concepção estética a quase todas as culturas contemporâneas (CANCLINI, 1984, p.8). Para Edgar Morin :

“(...) depois de um século de colonização política e geográfica, as potências industriais teriam começado a colonizar ‘a grande reserva que é a alma humana’. Os novos domínios seriam a inteligência, a vontade, o sentimento e a imaginação de centenas de milhares de seres humanos que veem cinema, ouvem rádio, veem e ouvem televisão (...) desse hibridismo advém uma realidade social nova que caracteriza como nenhuma outra o mundo contemporâneo: a cultura de massa.” (apud. BÓSI, 1977, p.41).

A Indústria Cultural, que têm enorme importância para o advento da cultura de massas e a cultura dentro de seus aspectos econômicos, segundo Teixeira Coelho (2004) tinha na década de 1990 um rótulo onde suas principais atividades seriam: a) publicação, a distribuição ou venda de livros, revistas ou jornais impressos; b) produção, distribuição, venda ou exibição de vídeos e filmes; c) produção, distribuição, venda ou exibição de gravações musicais em áudio e vídeo; comunicação radiofônica ou televisiva; entre outros (p.216). Para Coelho (2004) a matéria prima dessa indústria é a cultura que não é mais vista como instrumento de livre expressão e de conhecimento e sim como produto quantificável pelo capital e consumível como qualquer outro produto (p.217). Um problema também colocado por Coelho é o da frequente associação entre indústria cultural e meios de comunicação de massa, que muitas vezes estão juntos, mas que não são necessariamente um sinônimo, pois a indústria não requer sempre de um veículo de comunicação de massa, como por exemplo no campo de produção erudita (que ainda consegue se safar da “massa”).

A forte introdução dos processos de indústria cultural acabou “criando” um modelo estrutural para sua criação, praticamente acabando com a “autonomia” das obras artísticas,

esse modelo estrutural que se tornou cada vez mais forte, segundo Canclini (1984) seria: *Artista -> obra -> intermediário -> público*. “Assinalar a importância desses quatro momentos na formação do fato estético é útil para superar as pretensões de autonomia absoluta das obras e a suposição de que nelas se concentra o artístico, quando, na realidade, só sintetizam um complexo de relações sociais” (CANCLINI, 1984, p. 63). A questão da originalidade, juntamente da autonomia, das culturas e da arte são limitadas pela cultura de massa e não pela carência de talentos artísticos, mas pela força da organização industrial, usando “padrões-modelo”, tendendo a reproduzir certos padrões ao invés de criar novos (BÓSI, 1977, p.42-43). Dessa forma podemos observar que: “A organização neocapitalista da produção e do consumo permite que os jogos cinéticos e **pop** cheguem a milhões de usuários e que as formas se renovem com a periodicidade exigida pela multiplicação dos lucros” (CANCLINI, 1984, p.121).

Com o aumento dessa produção cultural baseada no mercado capitalista, existe uma reorganização monopolista e transnacional que tende a integrar todos os países e todas as regiões num sistema homogêneo com produtos industriais padronizados (CANCLINI, 1982, p.65). Essa cultura de massas, fortemente relacionada com a comunicação de massas, já se via em constante relacionamento de todo público operário feminino, entrevistado, a partir de uma pesquisa feita por Ecléa Bosi já em 1972. Dessa forma, os bens culturais se multiplicavam e a televisão os divulgava, atualizando a informação e os gostos dos consumidores (CANCLINI, 2003, p.257). Essa atualização constante pode acabar mudando nossas percepções sobre a realidade em que vivemos (BOSI, 1972).

Algo importante para se colocar é que a base que sustenta a indústria cultural é o público – receptor (BOSI, 1972, p.45), “(...) é um sistema que não se articula a partir do consumidor (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um público-massa, abstrato, porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem mensagens” (BOSI, 1972, p.49). A autora ainda complementa dizendo que essa cultura não nasce espontaneamente, na realidade essas mensagens de TV ou impressas são fabricadas mediante certos planos, como um produtos qualquer, e visam o máximo de consumo possível, resultando dessa forma numa espécie de caricatura de tendências do público (BOSI, 1972).

De certa forma, essa cultura de massa, a partir de tecnologias da comunicação, como a TV, trouxe muito ao debate a questão da “ideologia da passividade” (CANCLINI, 1982).

Podemos ver a partir da “ideologia da passividade” e da economicização da cultura trazida com mais força a partir das culturas de massa, algo que Ecléa Bosi (1972) colocou sobre a pessoa que deixa seu papel de criador e renovador da cultura para o de consumidor. Chauí (1982) coloca que:

“Para os pensadores da Teoria Crítica, a cultura dita de “massa” é a negação de uma cultura democrática, pois em uma democracia não há massa; nela, o aglutinado amorfo de seres humanos sem rosto e sem vontade é algo que tende a desaparecer para dar lugar a sujeitos sociais e políticos válidos”(p.8).

Essa concepção da Teoria Crítica de cultura de massas, colocadas pela filósofa Marilena Chauí, de certa forma vista até como radical, de seres aglutinados e amorfos, guarda certa relação com a concepção colocada pela “Ideologia da passividade”. Segundo Hannah Arendt (apud. BOSI, 1972) a absorção de todas as camadas da população na sociedade é o que constitui o processo formador da sociedade de massas, e dentro dessa sociedade, para Arendt, a imagem que fica é a de um consumidor que nada mais pode produzir de autêntico em virtude da impossibilidade de expressar sua existência (apud. BOSI, 1972, p.51).

A comunicação de massas, grande instrumento para o crescimento da cultura de massas, tem como os seus principais motivos, segundo Wright (Apud. BOSI, 1972, p.24), 1. Detecção prévia do meio-ambiente; 2. Interpretação e Orientação; 3. Transmissão de Cultura e 4. Entretenimento. A junção desses 4 fatores trouxeram forças enormes na influência do cotidiano das populações no geral pelo mundo, tendo essas 4 atividades tanto *funções* como *disfunções* (BOSI, 1972, p.25).

Segundo Theodor W. Adorno (apud. BOSI, 1972) a Indústria cultural seria a integração deliberada de consumidores em seu mais alto nível, tendo tanta força que consegue integrar – por força – até domínios historicamente separados como a arte “superior” e a “inferior”, e para Adorno essa integração acaba sendo negativa para ambas. Esse acesso maciço ao consumo da arte, e sua extensão de criatividade para atividades comerciais, tornaram insustentáveis a defesa de autonomia e genialidade excepcional dos criadores; a cultura de massas a partir do capitalismo trouxe uma contradição entre forças produtivas, provocando a erosão da ideologia burguesa do modo de conceber arte (CANCLINI, 1984, p.10). Outro fator importante colocado por Ecléa Bosi (1972) sobre a cultura popular a partir da indústria cultural, é que esta substituiu o folclore – comum nas culturas populares – a procura de dar aos seus produtos uma aura populista ou popularesca.

A visão dos artistas ditos cultos tornou-se cada vez mais elitista a partir do fortalecimento da cultura de massas, e até mesmo na questão de democratização da cultura, para boa parte dos escritores de formação clássica, segundo Ecléa Bosi (1972), a democratização e arte para as massas começaram a parecer disfuncionais e massificantes. A arte “popular” da cultura de massas era necessariamente diferente das experiências da “alta cultura” (BOSI, 1972); esse “popular massivo”, nas palavras de Canclini (2013), não consiste no que o povo é ou tem, mas no que é acessível a ele, dessa forma o popular é dado de fora ao povo. Mas, Canclini, em 1984, tinha uma concepção um pouco distinta dessa elitista dos artistas cultos, segundo ele a distinção entre arte de elites, para as massas e popular era somente formal, pois na realidade esses três níveis não funcionam de forma separada e se influenciam reciprocamente (p.50). Canclini (2013) coloca que “o culto passou a ser uma área cultivada por facções da burguesia e dos setores médios, enquanto a maior parte das classes altas e médias, e a quase totalidade das classes populares, ia sendo submetida à programação massiva da indústria cultura” (p.88).

Como foi possível observar, a questão sobre cultura de massas é bastante complexa pois está relacionada fortemente a indústria cultural que cresceu muito desde meados do Século XX; o aumento das tecnologias de comunicação e ainda acabou tornando mais complexa a discussão entre cultura erudita e cultura popular, quando faz uso dos dois tipos e o populariza a partir de tecnologias de comunicação de massas com intenção de vender um produto, acabando por diminuir as diferenças e complicar as distinções entre as diferentes culturas; além disso, uma questão complicada é a dos pequenos grupos de artistas ditos cultos que acabam radicalizando ainda mais sua visão elitista de cultura por conta da cultura produzida para as massas, as vezes chegando na confusão de colocar a cultura de massas como cultura popular.

4. Culturas Híbridas; Cibercultura e Sociedade em Rede

4.1. Cultura na Era da Globalização – Rupturas com a modernidade

Com força da globalização econômica desde meados do século XX, a multinacionalização do capital foi acompanhada pela transnacionalização da cultura, acabando por impor uma troca desigual tanto de bens materiais quanto simbólicos (CANCLINI, 1982, p.26). A diversidade cultural que acaba aparecendo com um pouco mais de facilidade, acaba sendo um fator de perturbação às necessidades de expansão do capitalismo (da cultura de massas), por isso existe uma força grande na tentativa de homogeneizar as culturas e adapta-las ao desenvolvimento capitalista, afirma Canclini (1982) que complementa seus argumentos dizendo que é preciso, a partir daí, que essas culturas superem as contradições e desigualdades. A questão periférica também é vista como muito complexa para Canclini (1982), e afirma que os processos sócio-culturais nessas sociedades são resultados de conflitos de forças diversas, e podemos enxergar estes potencializados em períodos de globalização.

A questão de sobreposição e dominação de culturas (existentes desde antes das Eras das Américas coloniais), que ocorrem ainda em períodos de maior interligação de economias e comunicações, foram, e são, levadas pelos povos resultando, por exemplo, em: “Sincretismo, cruzamento de culturas, trabalho e reza” (CANCLINI, 1982, p.122). Lembrando que nosso sincretismo nunca foi consequência de uma conciliação (CANCLINI, 1984). Partindo do pressuposto de que o Capitalismo não só destrutura e isola, mas também reunifica pedaços desintegrados num novo sistema colocado por uma organização transnacional da cultura, Canclini (1982) coloca que vêm se tornando cada vez mais forte, devido facilidades de comunicação e recebimento de informações e de economias integradas, a modificação da identidade. E é a partir desse cenário que, em 1984, Canclini afirma que a genialidade excepcional e a autonomia dos criadores se tornam insustentável. E ainda coloca a questão de socialização da arte como fundamental, sendo essa não somente de acesso às artes, mas também ao prazer e jogo criador, ou seja, a passagem de um individualismo para uma criação coletiva na cultura (CANCLINI, 1984).

A modificação das identidades, colocada por Canclini desde, pelo menos, 1982, por forte influência da globalização, pode ser mais intensamente analisada por Stuart Hall (2006) quando diz que as velhas identidades que estabilizavam o mundo social estão em declínio e

que as novas identidades (que são as fragmentações dos indivíduos) trazem uma concepção de “crise de identidade”, onde as identidades modernas estão sendo descentradas. Essas identidades acabam por produzir o sujeito pós-moderno, formado e transformado continuamente, definido historicamente e não biologicamente, e fortalecendo suas identidades contraditórias, dessa forma descentrando o sujeito cartesiano (HALL, 2006). Anthony Giddens (1990, p.6; apud. HALL, 2006) coloca que o ritmo e alcance dessas mudanças são essenciais, pois “a medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformações sociais atingem virtualmente toda a superfície da terra”, trazendo transformações no tempo-espaço e gerando discontinuidades. Essas transformações podem ser base para uma relação crescente de vozes das “culturas minoritárias” desde os anos 1980 (ALDEMAN, 2009).

Canclini (1984) já abordava a dificuldade de termos uma identidade única nacional, pois somos povos híbridos desde o início da colonização dos europeus. A questão da hibridação, segundo Canclini (2013), mudou a forma de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo, etc. O termo hibridação para os processos culturais, segundo Canclini (2013) começou a se estender como análise a partir da década final do séc. XX. O autor afirma que em sua noção, a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, e em sua primeira definição coloca: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p.XIX). E para o autor, a história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais, ajudando na relativização da noção de identidade: “Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2013, p.XXIII).

Nos processos de mestiçagem e também de hibridação, além da fusão e coesão existem o diálogo e a confrontação, segundo Canclini (2013), e complementa que é com a hibridação, como processo de interseção e transações, que acaba sendo possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*. Canclini também afirma que fator importante para a intensificação da hibridação cultural é, sem dúvidas, a expansão urbana. Segundo Aldeman (2009) as sociedades atuais são de fato “multiculturais” por juntarem grupos étnicos e raciais produzindo novos espaços, culturas e linguagens “híbridas”. Cabe ressaltar que as fronteiras rígidas estabelecidas por muito tempo

pelos Estados Modernos, agora tornam-se porosas, e que são poucas as culturas que conseguem se descrever como unidades estáveis e limitadas em um território determinado, e é possível enxergar, inclusive, que o moderno e o tradicional se misturam cada vez mais (CANCLINI, 2013). A hibridação acaba influenciando para uma comunicação mais horizontal, afirma Canclini.

A partir disso é colocado que essa visão de culturas híbridas desafia o pensamento binário e qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples (CANCLINI, 2013). As desigualdades de apropriação de bens simbólicos e acesso à inovação cultural ainda existem, mas como o autor coloca, não é mais de forma simples e polarizada como quando dividíamos os países entre dominadores e dominados. O que vemos a partir das concepções pós-modernas de cultura e identidade, juntamente das culturas híbridas, é que o conceito de cultura nos tempos mais atuais fica cada vez mais complexo e não limitado; o pós-modernismo problematiza a relação entre “alta cultura” e algumas formas de cultura de “massa” (ALDEMAN, 2009) somando a isso as culturas “populares” (JAMESON, 1985) e com a intensificação das novas tecnologias de comunicação e a globalização em si, nos faz crer que hoje todas as culturas são de fronteira (CANCLINI, 2013).

4.2. Cultura em Rede – O papel da Internet

A partir do fim da Guerra Fria as economias mundiais tornaram-se cada vez mais interdependentes, e nesse contexto as Tecnologias da Informação foram base para remodelar a Sociedade, um exemplo disso é que o capitalismo passou por uma reestruturação onde a flexibilização de gerenciamento e as relações em rede das empresas tornaram-se centrais (CASTELLS, 2007). As Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTICs) também foram de extrema importância para a intensificação da globalização tanto econômica quanto cultural. As Redes de computadores (como parte importante das NTICs) foram crescendo muito e assim o surgimento de novas formas de canais de comunicação, moldando a vida das pessoas e sendo moldadas por elas (CASTELLS, p.40, 2007) e a partir delas cada vez mais as pessoas de diferentes partes do mundo começaram (inclusive grupos tradicionalmente excluídos), por conta própria, a se interligar formando redes de comunicação e informação.

Com a intensificação dessas tecnologias, começou-se a dar cada vez mais uma autonomia aos usuários, além de uma necessidade criativa de trabalhar em conjunto (redes), e como a arte, nas palavras de Canclini (1984), “(...) nunca é tão fascinante, criativa e libertadora como quando atua de forma solidária com capacidade produtiva e cognoscitiva do

povo” (p.37), podemos enxergar uma potencialidade dessa arte com as NTICs. Canclini também fala da importância do artista transformador não ser passivo, e que sua decisão transformadora só pode ser executada coletivamente.

O que podemos enxergar com bastante precisão a partir de meados da década de 1990, com o uso mais intensivo e crescente das redes digitais (Internet principalmente) é a criação do termo Ciberespaço, ou seja, “(...) o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores” (LÉVY, 1999, p.17) e do termo Cibercultura, que nas palavras de Pierre Lévy (1999) seria: “conjunto de técnicas, práticas, atitudes, formas de pensar e valores que se desenvolvem junto ao crescimento do ciberespaço” (p.16). Na década de 1990 a internet (baseada na cultura da liberdade) começou a se popularizar com o advento de novos aplicativos - a Teia Mundial principalmente - organizados por remissões horizontais; com o tempo o número de navegadores ou mecanismos foram aumentando, resultando em mais usuários e na criação de fato da teia mundial (CASTELLS, 2007).

Canclini, em 1984, defendia uma socialização da arte, que seria não somente levar em consideração os gostos mais fáceis do povo, mas transferir para o público o papel de produtor, ou seja, entregar os meios de produção para o povo deixar de ser passivo e ser ativo nessa produção; será que a partir das redes digitais e a Cibercultura que facilita a produção e o acesso (cada vez atingindo mais pessoas) a passagem do passivo para o ativo ao povo não começa a crescer? Seria essa uma possibilidade à socialização da arte? O fato do termo cibercultura trazer a tona a interatividade ressalta “(...) a participação ativa do beneficiário de uma transação da Informação” (pg.79). Mostrando, assim, que o receptor da informação nunca é passivo. “A possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem para seu receptor é um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade do produto” (LÉVY, 1999, pg. 79). Um exemplo disso, para Lévy, são as Artes Virtuais, ou seja, obras abertas a processos de criação coletiva.

Algo que também se potencializou a partir dessas novas tecnologias é a ideia da hibridação defendida por Canclini (2013), pois segundo ele tornou-se mais fácil e multiplicou-se a partir do momento em que não se depende mais de tempos longos (as informações nas redes são divulgadas instantaneamente por todo o mundo interligado), sendo a Internet, para o autor, a base para tudo isso. E isso é parte importante do conceito de cibercultura, pois a universalização desta propaga a co-presença de quaisquer ponto do espaço físico, social ou informacional numa comunicação independente de espaço físico (LÉVY, 1999, p.47). A

facilidade na transmissão de informações, coloca Lévy (1999), se dá pelo fato de todas essas serem traduzidas para o formato digital (traduzidas para o formato de simples números), podendo estas informações serem copiadas infinitamente sem perda de qualidade. É possível dizer que o digital conseguiu atingir todos os domínios das atividades humanas, formando “novas fontes de energia” (CASTELLS, 2007).

O que vem ocorrendo, de forma geral, é a descentralização dos meios de comunicação de massas, surgindo a “cultura da virtualidade real” (CASTELLS, 2007, p.415) trazendo a necessidade da interação entre o receptor e o emissor. Canclini (2013), de certa forma indo nessa mesma direção, afirma que desde que as tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e na reprodução artística, a fronteira entre produtores e colaboradores se torna incerta (p.38). Nas palavras de Castells (2007): “O Surgimento de um novo sistema eletrônico de comunicação caracterizado pelo seu alcance global, interligação de todos os meios de comunicação e interatividade potencial está mudando e mudará para sempre nossa cultura” (pg. 414).

Não é possível dizer simplesmente que a cultura da liberdade da Internet conseguiu atingir a socialização da arte colocada por Canclini em 1984, mas em alguns quesitos abriram-se boas possibilidades para isso com essas tecnologias, o fato de sua interatividade, trabalho em rede, facilidade de acesso e barateamento de recursos que estão atingindo cada vez mais pessoas. A Cultura da Liberdade das redes ajuda a complicar ainda mais o debate sobre cultura quando intensifica a hibridação cultural colocada por Canclini (2013) e desestabiliza ainda mais fronteiras. A democratização dessas novas tecnologias tornam-se cada vez mais necessárias e pensar cultura e políticas culturais sem relacioná-las, atualmente, é praticamente impossível.

5. Como funcionam as Políticas Culturais? Básico histórico das Políticas Culturais no Brasil

Como afirma Coelho (2004), a política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro que precisou de alguma autorização prévia para ocorrer, ou seja, chega aos tempos da Grécia antiga, Império Romano, Período do Mecenato, ao Renascimento, a Revolução Francesa, mas, em última instância, tem pelo menos início nos anos 1950 com André Malraux no Ministério da Cultura Francês (p.9) Ou seja, uma política cultural como ação global e organizada (CALABRE, 2010). De qualquer forma, Coelho (2004) afirma que a terminologia política cultural tem flutuado por um rede teórica com malhas totalmente abertas e num impasse e retardamento teórico. Num sentido geral, afirma o autor, a política cultural pode ser vista como programa de intervenções realizadas pelo Estado, Instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários que tem como objetivos satisfazer necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas, assumindo formas ou de normas jurídicas (institucionalização do Estado) ou como intervenções diretas de ação cultural (COELHO, p. 293, 2004).

Pode-se observar algumas tendências das políticas culturais ao longo dos tempos, como por exemplo: Políticas de Dirigismo cultural (posta em prática por Estados fortes baseado num tradicionalismo patrimonialista ou estadismo populista); Políticas de liberalismo cultural ou políticas de democratização cultural (COELHO, p. 299, 2004). Vemos algumas semelhanças no caso específico brasileiro colocado por Marilena Chauí (1995), onde as principais modalidades do Estado com a Cultura são: Liberal (cultura como belas artes, como privilégio); do Estado autoritário (Estado como produtor oficial); populista (que manipula a “cultura popular” – versão popular das “belas-artes” e da indústria cultural ; e Neoliberal (cultura como evento de massa – forte privatização das instituições).

É importante, também, levar em consideração que a política cultural precisa abordar as questões mais abrangentes em sua elaboração como política pública; distinções como a questão conceitual do termo cultura abordado anteriormente - Cultura Sociológica; Cultura Antropológica – (BOTELHO, 2001). Dentro dessa abordagem é possível ver como por muito tempo tratou-se de políticas culturais com enfoque materialista e historico-social, muitas vezes formulados de cima pra baixo, aplicados em nome de um cientificismo com objetivos e prática “universais”, dessa forma, deixando os atingidos somente como “grupo-receptor”

(COELHO, p.11, 2004); Coelho (2004) afirma que com práticas assim surgiram muitos dos preconceitos ainda fortes na dinâmica cultural (com aspectos abertamente autoritários).

Antes de se abordar questões específicas da Política Cultural, é importante observarmos questões gerais das políticas públicas que afetam a produção de uma política cultural, como questões importantes sobre a divisão de responsabilidades entre entes federativos, assim como associações entre o poder privado e público (parcerias para financiamento) (BOTELHO, p.73, 2001). Importante, também, levar em consideração que países em desenvolvimento como o Brasil, possuem algumas outras especificidades nas questões de políticas públicas, pois são países caracterizados como democracias delegativas (O'DONNELL, 1991, apud. FREY, 2000) ou regimes neopatrimoniais (EISENSTADT, 1974, apud. FREY, 2000) tendo suas instituições democráticas frágeis e uma coexistência de comportamentos político-administrativos tanto modernos quanto tradicionais, afetando direta ou indiretamente as formulações de políticas públicas (FREY, p.213, 2000).

A Política Pública começou, por volta dos anos 1950, a ser analisada a partir de aspectos dinâmicos da *Policy Process* (FARIA, 2003) e isso se intensificava com o crescimento de distintos interesses como o pluralismo, corporativismo, marxismo; trazendo cada vez maior diversificação e complexificação dos processos e o incentivo à interações não hierárquicas resultando em participação de novos atores (ONGs; redes de especialistas, por exemplo) (FARIA, 2003). Com cada vez maior complexidade das questões que moldavam as políticas públicas, essas se caracterizavam por uma interdependência assimétrica e pela incerteza, gerando a necessidade de maiores regulações, afirma Faria (2003), e é importante ressaltar que a ênfase no *mainstream* analítico acaba recaindo sobre os processos decisórios, principalmente no quesito de formulação de agendas (FARIA, 2003).

Alguns aspectos constantes na conhecida “Policy Analysis”, dentro das análises de Políticas Públicas, são os termos “Policy”, “Politics”, “Polity”. O conceito de “Policy” denomina as instituições políticas, enquanto “politics” aborda processos políticos e “policy” são os conteúdos da política (FREY, 2000). Como Frey (2000) coloca, esses três elementos da discussão são importantes para elaboração de projetos de pesquisa e para análise das políticas públicas, porém dificilmente se encontram separados, sendo as análises independentes quase impossíveis. Além disso, existem os modelos de “Policy Arena”, que tratam dos conflitos e consensos nas diversas áreas da política, podendo se distinguir por seu caráter: distributivo, redistributivo, regulatório e constitutivo; Além da “Policy Networks” que são as redes de

interações entre distintas instituições, inclusive sociedade civil em uma estrutura horizontal de competências, alta densidade comunicativa e controle mutuo alto (grande importância pros dias atuais). De forma geral, a política pública para ser elaborada e implementada passa por um ciclo (*policy cycle*) sendo as fases básicas: formulação, implementação e controle da política, além de outras fases: percepção e definição dos problemas, *agenda-setting*, elaboração de programas e decisão, finalizando com a implementação de políticas, avaliação e correção destas; Esses modelos colocados por Frey (2000) como básicos das políticas públicas ocorrem de maneira geral em todas as políticas, inclusive as culturais, mas nunca é uma sequencia certa seguida por todos os atores político-administrativos.

Voltando um pouco para o caso específico das Políticas Culturais (que participa de toda a discussão, dentro de seus limites, das políticas públicas), existem algumas definições do termo, como a feita por Barbalho (2007):

“Por Política cultural, se entende não apenas as ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, ‘o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos’ (MCGUIGAN, 1996,p.01). Nesse sentido, elas são criativas e propositivas, ao produzirem discursos, e detentoras de poder simbólico atuante no campo cultural” (p.39).

Coelho (2004) coloca que a política cultural tem combinado visões tanto idealistas quanto materialistas da cultura, e que ainda se vê bastante concepções de política cultural tendo por objeto de política cultural a cultura abrangente, ou seja, num “modo global de vida”, porém, o que tem mais frequente pelo mundo, segundo o autor, é uma tendência em considerar o objeto da política como uma cultura somente de efeito de discurso e limitada. Isso pode ocorrer pela complexidade em se tratar da cultura num contexto multicultural (COELHO, 2004). Isaura Botelho (2001) observa que é preciso uma formulação mais incisiva de políticas públicas para que as políticas culturais tornem-se mais eficazes, dessa forma esses mecanismos precisam ser capazes de mapear o universo da produção cultural do país e também o da recepção que as diversas localidades do país poderiam ter com as políticas, levando em consideração os problemas das pesquisas socioeconômicas das áreas culturais.

Botelho (2001) também não deixa de abordar o fato de se considerar a vida cultural do individuo para além do período considerado de lazer (ou tempo livre), mas somar a isso as atitudes de cada um no período de trabalho, transporte e os diversos outros momentos do cotidiano, todas essas atividades são essenciais para a criação de uma política cultural efetiva, é possível enxergar dessa forma, uma visão de cultura mais aberta (antropológica) e para que essa cultura seja considerada e atingida pela política, é preciso que haja uma reorganização

das estruturas sociais e de distribuição de recursos econômicos, Botelho (2001) chega a dizer que precisaria de mudanças radicais. Isso pode ser complementado com o que Canclini (1984) colocava em relação a arte, quando diz que, assim como qualquer ação transformadora, procura ir além das leis, mas sempre abre nela algum lugar possível – vemos desde essa colocação a complicação de se moldar arte e cultura nas bases das leis e políticas públicas mais objetivas.

A visão de uma cultura mais abrangente, como colocada por Botelho (2001) anteriormente, perde espaço quando o Estado moderno oculta a realidade do social oferecendo a representação de uma sociedade, de direito, homogênea e “idêntica” – mesmo que dividida e evitando conflitos ao trazer uma aura da universalidade, afirma Marilena Chauí (1984). Essa ideologia nacionalista, afirma Chauí, é um instrumento poderoso de unificação social, acabando por tentar destituir a natureza diversa da cultura. “A ideia de que o Estado representa toda a sociedade e de que todos os cidadãos estão representados nele é uma das grandes forças para legitimar a dominação dos dominantes” (CHAUÍ, p.28, 1984). Outra forte tática para a construção de um “cultura ideal” é o populismo, que, segundo Chauí (1984), trata-se de uma política de manipulação das massas, onde o populista tem a necessidade de educar e controlar as massas, sendo obrigado a admitir a realidade bruta da cultura popular, valorizando-a positivamente e negativamente, com o intuito de direcioná-la.

Por muito tempo as políticas culturais, de forma geral, tinham como objetivo a democratização cultural, que seria, em sua essência, segundo Teixeira Coelho (2004), a popularização das ditas culturas eruditas, ou seja, simplesmente o aumento do acesso a cultura “tradicional”. As bases dessa democratização cultural acabam sendo de políticas de dirigismo cultural, ou seja, de cima para baixo, elaboradas por agentes culturais com base em referências previamente determinadas (não atuando diretamente com a população), (COELHO, 2004) deixando de lado todo o debate do conceito mais amplo de cultura e trazendo, o que Botelho (2001) colocou como falsa democratização; para Canclini (1984) nesse quesito: “Não pode haver uma política artística popular, sem uma organização radical do processo de distribuição” (p.47).

O que vemos, então, no campo das políticas culturais é:

“(...)alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação. A abrangência dos termos de cada uma dessas definições estabelece os

parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de suas respectivas políticas culturais” (BOTELHO, p.74, 2001).

Botelho tenta colocar, de uma maneira mais organizada, certa divisão entre uma visão mais sociológica e outra mais antropológica para tentar abordar a cultura em seu campo político, e afirma existir o perigo da concepção antropológica ficar somente no discurso – por conta de sua abrangência e complexidade- enquanto que a sociológica (cultura no “senso comum”) pode acabar tendo mais resultados por permitir a elaboração de diagnósticos, objetivos diretos e atacar problemas de maneira mais programática. A cultura antropológica precisa ser diretriz global de governo, ou então não poderá existir como política específica, e como Botelho (2001) acredita, a área cultural dificilmente terá capacidade para assumir um desafio desses sozinho, por isso a maior articulação entre as diversas áreas do governo torna-se essencial. A autora complementa a discussão dizendo que a política cultural de dimensão antropológica e a de dimensão sociológica são ambas importantes e devem ser tratadas de forma articulada, pois é preciso evitar que sejam associadas a dicotomia cultura popular/erudita (BOTELHO, 2001).

Ainda discutindo a questão da complexidade e abrangência da cultura, Coelho (2004) coloca que a política cultural jamais será um exercício controlável, pois ela terá que admitir que o seu objeto é, quase sempre, o supérfluo (não necessária, no senso comum), e sua expressão máxima se encontra na ação cultural, ou seja, criando condições para que os indivíduos criem (não somente recebam) para seus próprio fins (COELHO, p.15, 2004).

Outro aspecto que traz maiores “problemas” as políticas culturais é o mundo moderno, onde a cultura já complexa se integra, mistura e se distribuí por culturas de todo o mundo, e assim, num mundo repleto de **culturas de fronteira**, a política cultural passa por dificuldades (COELHO, 2004). E ai começa a aparecer perguntas mais frequentes de como dar conta da diversidade cultural? E das especificidades de cada região? (BOTELHO, 2001). Dentro de mais um desses aspectos, relacionados ao nosso mundo mais interconectado e em rede, a Agenda das políticas públicas, que por muito tempo foi marcada pelo “Triangulo de Ferro” (monopolizada por políticos, burocratas e grupos de interesse) desde a década de 1970 tem mudado, cada vez trazendo uma maior multiplicidade de atores; nos estudos de políticas públicas, sabe-se que hoje não se abandonou totalmente essa ideia, mas o que se tem é uma concepção de “Pentágonos de ouro” (os 3 atores anteriores + mercados financeiros globais e instituições financeiras internacionais; atores não governamentais de atuação transnacional” (FARIA, 2003). Ou seja, nesse mundo mais múltiplo até a concepção de políticas públicas gerais também sofreu transformações em seus atores, o que pode ser bem positivo para o

campo cultural. Outra questão vista nesse perspectiva como forte e transformadora na área das políticas públicas é a do “*bottom-up*” (de baixo para cima), que dá maior ênfase para condições e contextos específicos (FREY, 2000).

Mesmo tentando ser mais positivo com as questões de um mundo mais interconectado e com capacidade maior da população participar diretamente, sabe-se que historicamente a sociedade brasileira é altamente hierarquizada (CHAUÍ, 1995) e por isso o outro não se enxerga como sujeito de direitos. Por isso torna-se cada vez mais necessário que os servidores estejam lá para servir o público e não se servir do público (TURINO, 2010), ou seja, que os servidores se sintam como cidadãos servindo outros cidadãos em lugar de funcionários estatais (CHAUÍ, 1995). Será que dentro dessa perspectiva podemos trazer a tona as políticas culturais pós-modernas? Ou seja, que “O Estado continua de algum modo responsável; seu gerenciamento, porém, sua alma, não é mais a do Estado, a do funcionário público (...), mas a alma dos próprios cidadãos beneficiados pela instituição” (COELHO, p.304, 2004).

Pensa-se com força nesse momento, não na democratização cultural mas na democracia cultural, ou seja, forma de favorecer a expressão de subculturas particulares com meios de desenvolvimento para os mais excluídos segundo suas próprias necessidades e exigências (COELHO, 2004) e nisso se encaixa a concepção de Cultura política, para estimular formas de auto-organização da sociedade (camadas populares) num sentimento e prática da cidadania participativa (CHAUÍ, 1995). Algo parecido era o que Canclini, em 1982, acreditava ao escrever sobre a necessidade em dar poder para os artesãos, dançarinos, trabalhadores populares da cultura opinarem democraticamente e criticamente sobre as questões, para ele: “Não haverá políticas culturais realmente populares enquanto os produtores não tiverem um papel de protagonista (...)” (CANCLINI, p.143, 1982). De maneira geral, para tentar abordar e atingir a cultura na sua forma mais completa e diversa, é preciso que na política cultural haja “(...) menos moldes e mais maleabilidade, menos construções físicas e mais vida, menos estrutura e mais fluxo” (TURINO, p. 131, 2010). Ou seja, como Célio Turino acredita, um Estado nem mínimo e nem máximo, eficiente e em sintonia com seu povo – Um Estado leve e ao mesmo tempo ampliado (2010).

5.1. A política cultural até 1985

A política cultural no Brasil nesse período – de certa forma se estendendo até hoje – sempre fora marcada por expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade,

desatenção, paradoxos, impasses e desafios (RUBIM, p.11, 2007b) ou, sintetizando um pouco mais, marcadas por ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIM, p.2, 2007a). Essas tendências ocorrem no Brasil desde os tempos da colônia; com a independência do país não se alterou substancialmente o panorama, a cultura nesse momento, para o Estado, não era vista com muita atenção, sendo, dessa forma, tratada como privilégio, afirma Rubim (2007a); com Dom Pedro II alguns afirmam que começou-se a pensar em políticas para cultura, pois este estimulou a inauguração dos Institutos Históricos e Geográficos, assumiu postura de mecenas, etc. mas mesmo assim, Rubim (2007a) não pensa que se possa considerar isso como uma nova atitude do Estado em relação a cultura da época. Durante período do Império, o autor ainda concorda que se perpetuou a ausência. Até mesmo durante a Oligárquica república brasileira (fins do séc. XIX até os anos 1930) não se teve nenhuma política cultural nacional, afirma Rubim (2007b). *“Conforma-se assim, uma primeira triste tradição no país, em decorrência de seu perfil autoritário e elitista: o dificultoso desenvolvimento da cultura (COUTINHO, 2000) e o caráter tardio das políticas culturais no Brasil”* (RUBIM, p. 14, 2007b).

Segundo Rubim (2007a) um momento privilegiado de nossa cultura foi entre os anos democráticos 1945-1964 mas não tivemos, também, uma maior intervenção do Estado. Mas em 1953 a cultura passou a fazer parte do Ministério da Educação e Cultura (antes fazia parte do Ministério da Saúde e Educação), além da criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), mas ainda nenhuma havia ocorrido mudança essencial. Por muito tempo nossa política cultural também foi marcada pelo populismo cultural como figura de política, ou seja, caracterizando o povo como entidade única e homogênea (COELHO, p.307, 2004), o autor também afirma que a partir disso que surgem os nacionalismos observados em sociedades em processo de industrialização e urbanização. Podemos relacionar isso com a constatação de Rubim (2007a) de que somente em períodos autoritários que o Brasil teve políticas culturais mais sistemáticas (eclipsando a tradição de ausência), porém, essa cultura tinha um objetivo que era o de instrumentaliza-la, domesticar o caráter crítico e submetê-los aos interesses autoritários como um meio de conformação de um imaginário de nacionalidade (RUBIM, 2007 a), assim, podemos relacionar esse período com o populismo cultural colocado por Coelho (2004).

Durante 1964, período da Ditadura Militar, toda riqueza cultural da época não teve relação alguma com o Estado (RUBIM, 2007b), e essa foi outra fase de autoritarismo nas políticas culturais. Segundo Rubim (2007b) o autoritarismo está impregnado na sociedade

brasileira por conta de sua estrutura desigual e elitista, por exemplo: por muito tempo, políticas para as culturas populares (indígenas, afro-brasileiras e mesmo midiáticas) foram pouco contempladas ou inexistentes. Nesse período, com o crescimento da Cultura de Massas impulsionada pelas tecnologias de comunicação (TV principalmente), no Brasil também teve seus impactos em política cultural com a construção da Telebrás e Embratel (infra-estrutura) e implementação da lógica de Indústrias Culturais que ficava altamente controlada pelo governo militar (RUBIM, 2007b), além disso, Rubim (2007b) deixa bem claro a importância dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) (1960-1964) com jovens e universitários. É também no período ditatorial que se cria o 1º Plano Nacional de Cultura formulado em 1975 (primeiro plano de ação governamental nacional que trata de princípios norteadores de uma política nacional) (BARBALHO, 2007; RUBIM, 2007)

Nossa política cultural que por todo esse período foi marcada pelo tradicionalismo cultural, ou seja, por valores arcaicos e a recusa ao modernismo (COELHO, 2007) acaba nos ajudando a enxergar o fato de que somente em épocas autoritárias que o Brasil conheceu políticas culturais mais sistemáticas e o quanto isso trás grandes riscos a cultura (RUBIM, 2007b) que se somam com as questões de instabilidade e ausência. Porém, com as diversas questões culturais sendo debatidas até fins do regime ditatorial, com a volta da democracia em 1988, a criação de um ministério próprio para a cultura tornou-se inevitável.

5.2. Política cultural nos governos de redemocratização política

Como foi dito, logo após o início do período de redemocratização, era inevitável a criação de um Ministério da Cultura, e isso ocorreu logo no início do Governo Sarney (1985) mas foi de uma forma bastante conturbada, por conta disso nos primeiros anos de Ministério tivemos nove diferentes ministros (cinco no período Sarney; dois no período de Collor e três durante mandato de Itamar), período marcado por forte instabilidade (RUBIM, 2007b). Forte nesse período também, refletindo o movimento mundial iniciado nos anos 1980, foram os patrocínios privados que refletiam um quadro neoliberal que vinha ganhando forças enquanto governos vinham cortando financiamentos sociais e culturais (BOTELHO, p.77, 2001).

Como afirma Silva (2010), até meados da década de 1990, sabe-se que no Brasil estávamos num contexto de magros recursos públicos destinados à cultura, e é dentro desse contexto que surge um bom exemplo desses incentivos privados na produção cultural com base na política cultural com a criação da Lei Sarney em 1986 (e subsequentes leis de incentivo à cultura) que, através da isenção fiscal, retiraram o poder de decisão estatal –

mesmo sendo um recurso eminentemente público – colocando-os nas mãos da iniciativa privada (RUBIM, 2007a); dessa forma, o financiamento de projetos passou a assumir o primeiro plano do debate de políticas culturais até pelo menos meados dos anos 2000 (BOTELHO, 2001) que passou a vigorar com algumas diferenças mas com a mesma base com a Lei Rouanet a partir de 1991 (COELHO, 2004). E assim, além do incentivo ser localizado e desigual (voltada ao eixo Rio-São Paulo e Brasília) (RUBIM, 2007 a),

“A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras Leis Nacionais” (RUBIM, p. 25, 2007b).

No Governo Collor a cultura voltou a ficar de escanteio, sendo o Ministério desestruturado e transformado novamente em Secretaria, além disso a lógica neoliberal liderava todos os tipos de política, a cultura, então, ficava somente nas políticas de incentivo fiscal, praticamente. Mas durante o governo de FHC, com o Plano Real estabilizando a economia e trazendo concepções de políticas voltadas à redução do gasto público e ampliação da iniciativa privada para a modernidade do país (SILVA, p.122, 2010), essa lógica somente se intensificou, principalmente com o lançamento da publicação de “Cultura é um bom negócio” pelo próprio Ministério (que já havia novamente se tornando Ministério). Então o que se viu ao longo dos 8 anos de governo (com Francisco Weffort como ministro durante todo esse período) foi mais uma ausência do Estado, com leis de incentivo tomando o lugar de políticas estatais (CASTELLO, 2002 apud. RUBIM, 2007 a). Podemos enxergar com clareza isso quando analisamos que entre 1996 e 2001 os recursos captados através das Leis de Incentivo somaram R\$ 1,6 bilhão enquanto que o orçamento do ministério no mesmo período havia sido: R\$ 742 milhões (ARRUDA, 2003, apud. SILVA, 2013), ou seja, havia um claro fortalecimento do papel do mercado na área cultural.

Dentro dessa lógica neoliberal forte dos anos 1990 no Brasil, criadores passam a ter que se adequar à lógica mercantil (BARBALHO, 2007) que passando a pautar a discussão acerca da identidade nacional e diversidade cultural. E isso só aumentou a partir do governo FHC, pois os dados mostram que Leis de Incentivo no Governo Itamar atingiam 72 empresas enquanto que no Governo FHC (1998) atingiram 1061 empresas (RUBIM, 2007b). Dessa forma, a política ficava voltada ao objetivo de “Empresas captando dinheiro público para financiar iniciativas privadas e não o contrário, como deveria ser” (SILVA, p.125, 2013). Rubim (2007b) dessa forma resume o governo FHC na questão da cultura:

“Assim, com exceção de algumas políticas setoriais, como a de bibliotecas e patrimônio (Projeto Monumenta) e a legislação acerca do patrimônio imaterial, o longo período de oito anos de estabilidade da direção do Ministério da Cultura, contraposto ao quadro anterior de instabilidade, pouco colaborou para consolidação institucional do Ministério” (p.28).

Além disso, observamos que a década posterior a redemocratização, que iniciou seus anos criando um Ministério específico para a cultura e querendo discuti-la e potencializa-la, acabou ficando essencialmente voltada à Leis de Incentivo, que Emir Sader, na introdução do livro de Célio Turino sobre a política dos Pontos de Cultura (2010), resume como:

“Uma lei [Leis de Incentivo Fiscal] que deveria incentivar a cultura nacional passou a ser parte das estratégias de marketing de grandes empresas privadas, com custo zero para elas e enormes danos aos recursos para políticas sociais e culturais do Estado” (SADER, apud. TURINO, p.7, 2010).

5.3. Política Cultural na Era Lula (Período Gilberto Gil).

Em 2003 chegava à presidência Luiz Inácio Lula da Silva, e junto dele um simbolismo que representava um líder operário e popular no maior cargo da república (TURINO, 2010), com vontade de fazer diversas mudanças, não deixando a cultura de fora e escolhendo como seu primeiro ministro, Gilberto Gil, que tratou de uma perspectiva contínua e um papel mais ativo do estado na formulação e implementação de políticas culturais (RUBIM, 2007a), chegando a propor que “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, apud. RUBIM, 2007a). Esse papel mais ativo se concretizou em diversas áreas, além de levar em consideração a cultura numa concepção mais abrangente (antropológica) como afirma Rubim (2007a; 2007b).

O novo papel ativo, como coloca Rubim (2007a), se fez com conexão direta com a sociedade. Dessa forma, considerava-se que o público do ministério não era apenas criadores e produtores culturais, mas sim a sociedade brasileira como um todo. Um dos grandes desafios que o Ministério então tentou enfrentar foi o do autoritarismo (que marcava nossa cultura há tempos) (RUBIM, 2007a) somado ao desafio de construir políticas culturais em um regime democrático que, de certa forma, foi sendo enfrentado com plenitude (RUBIM, 2007b). De maneira geral, o novo Governo e o Ministério da Cultura:

“(...) se defrontam com complicadas tradições que derivam agendas e desafios: relações históricas entre autoritarismo e intervenções do Estado na cultura; fragilidade institucional; políticas de financiamento de cultura distorcidas pelos poucos recursos orçamentários e pela lógica das leis de incentivo; centralização do Ministério em determinadas áreas culturais e regiões do país; concentração dos recursos utilizados; incapacidade de

elaboração de políticas culturais em momentos democráticos, etc.” (RUBIM,p.29, 2007b).

Gilberto Gil, desde o início de seu mandato como ministro, colocou que as ações dos MinC deveriam ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada – na tentativa de tentar enfrentar a série de problemas colocadas anteriormente - e que o selo da cultura seria colocado nos aspectos que a revelasse ou a expressasse para que assim pudessem tecer o fio que os unia (SILVA, 2010). Dessa forma, o ministério pretendia trabalhar muito além das controvérsias vindas das Leis de Incentivo (centro das políticas culturais até então) com o ministro assumindo a defesa de uma perspectiva antropológica da cultura e com o desafio de uma gestão menos acadêmica ou voltada para a “classe artística e intelectual”, ou seja, menos elitista e “estatalista” (SILVA, p.126-27, 2010). Com essa ampliação do conceito de cultura, o ministério deixa de ficar voltado totalmente para a cultura erudita e abre suas fronteiras para as culturas populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; orientações sexuais; periféricas; de mídia; redes, etc. (RUBIM, 2007a) essas transformações representaram um contraponto ao autoritarismo que se encontrava com força na área, afirma Rubim (2007a), e dessa forma começam a financiar produções consideradas normalmente como de segunda ordem ou até como de “valor artístico duvidoso”, na visão de uma elite tradicional, e é a partir dessas perspectivas mais amplas que vão surgir programas como os Pontos de Cultura, Pontos de Mídia e a Cultura Digital (SILVA, 2010). A partir dessa visão, a questão identitária se pluraliza (BARBALHO, 2007) e vão surgindo os vários Brasis. Dentro desses programas do Ministério, os Pontos de Cultura – que fazem parte do Programa Cultura Viva – conceituados e estruturados pelo então Secretario de Programas e Projetos Culturais (SPPC) do MinC, Célio Turino, foram um dos que mais ganhou visibilidade e trouxe grandes mudanças para a política cultural do momento. Os Pontos de Cultura se baseiam no fato de ao invés de entender a cultura como produto, a reconhecer como processo, além disso, os pontos de cultura não são para as pessoas, mas das pessoas (TURINO, 2010) de forma geral: “Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência, na capacidade de agir de pessoas e grupos” (TURINO, p.64, 2010). Silva (2010) afirma que a relação entre a produção da cultura e o Estado são mudadas com os Pontos de Cultura.

O primeiro Edital de seleção de projetos para o programa ocorreu já em 2004, e foi voltado para “instituições da sociedade civil sem fins lucrativos que atuem na produção artístico-cultural há pelo menos dois anos, contribuindo para a inclusão social, a construção da

cidadania, seja através da geração de emprego e renda, seja por meio de ações de fortalecimento da identidades culturais” (SILVA, p.129, 2010). Nesse primeiro ano foram selecionados e conveniados 214 projetos, em 2013 já se tinham mais de três mil conveniados (governo federal em parcerias com estados e municípios).

“Trata-se de uma política pública que, da mesma forma que a Lei Rouanet, estimula a capacidade de mobilização de iniciativas culturais provenientes da sociedade, porém para não entregá-las nas mãos do mercado, mas para recolocá-las no âmbito do espaço público da produção cultural, com toda sua força expressiva, emancipadora e democrática” (SILVA, p.134, 2013).

Em 2008 a população que vivia em áreas urbanas (no mundo) chegara a 50% do total mundial, segundo Divisão de População das Nações Unidas (RUBIM; ROCHA, 2010). As questões de Culturas Urbanas estavam cada vez mais fortes, variadas e relacionadas (por conta das redes de comunicação) e envoltas de bastante conflitos. No Brasil não foi diferente, e a questão urbana brasileira (fenômeno urbano) também é eminentemente um fenômeno cultural (FLORENCE, 2007) e isso pode ser visto também nas políticas vindas do ministério da cultura, com fortes relações com os Pontos de Cultura das regiões metropolitanas. Sabendo que o Brasil, em suas condições de urbanização, teve seu crescimento desordenado, somado com a segregação classista e étnica, com baixa urbanização nas zonas urbanas mais pobres, etc. conseguimos ver como o fenômeno cultural da urbanidade brasileira é multifacetado (FLORENCE, 2007) e é esse um dos tipos de fenômeno cultural abordado como central no Ministério de Gilberto Gil.

Como pôde ser visto, durante o Governo Lula, e mais precisamente o ministério nas mãos de Gilberto Gil, a institucionalização do Ministério finalmente se concretiza (RUBIM, 2007a), um exemplo direto disso – além dos programas culturais que se tornaram exemplos – é que o orçamento havia triplicado em relação ao governo anterior (RUBIM, 2007a). Assim, pode-se concluir que, além da volta do Estado e a construção de importantes programas:

“A presença da figura de Gil, por sua dimensão nacional e internacional, tem contribuído[contribuiu] para o avanço do ministério e para sua busca de superação das tristes tradições detectadas (...); ausência, autoritarismo e instabilidade” (RUBIM, p.11, 2007a).

6. Empoderamento (“Empowerment”) como base para política cultural.

A questão da “dominação” está presente nas sociedades de distintas formas ao longo do tempo, na questão cultural podemos enxergar com grande facilidade – inclusive nas políticas da área feitos pelos diferentes governos -, e estudos sobre sua temática são centrais para Educação e Política; algo de grande importância ao se analisar a questão da dominação é a discussão sobre emancipação, que se refere ao “*empowerment*” ou “empoderamento”, e que acaba trazendo uma categoria de natureza ambígua, afirma Baquero (2012). No caso específico de “Empoderamento”, Baquero (2012) afirma o caráter polissêmico e complexo do termo, dizendo este ser um anglicanismo que significa obtenção, alargamento ou reforço de poder (p.174).

Numa tentativa de colocar uma descrição geral do termo “empoderamento”, Horochovsky (2006) coloca:

“Pode-se inicialmente entender empoderamento como a capacidade de os indivíduos e grupos terem controle sobre o que lhes afeta, escolhendo, com o maior grau possível de autonomia, seus cursos de ação múltiplas dimensões – política, econômica, cultural, entre outras – o que implica ampliação da participação cidadã no processo político de tomada de decisão” (p.1).

Dentro desse entendimento, é possível enxergar que o termo tem sido utilizado em diferente áreas de conhecimento (de educação à administração, passando por saúde pública, psicologia, etc.) além de vir se tornando ferramenta para governos, organizações da sociedade civil e agências de desenvolvimento, todos com agendas para melhoria de qualidade de vida e dignidade humana, além da boa governança, efetividade na prestação de serviços, etc. (NARAYAN, 2002 apud. BAQUERO, 2012, p. 174).

Sem muito aprofundamento, empoderamento pode ser considerado como quase sinônimo de autonomia, sendo que se refere à capacidade de indivíduos e grupos poder decidir sobre questões ao seu respeito, escolher alternativas nas diversas esferas (política, econômica, cultural, etc.), assim, trata-se de um atributo e também um processo a se chegar de poder e liberdades negativas e positivas (HOROCHOVSKI, p.1, 2006). Para Baquero (2012) duas dessas dimensões são essenciais: a educativa e política.

A tradição do *Empowerment*, segundo Baquero (2012), tem raízes desde a Reforma Protestante iniciada por Martinho Lutero no século XVI num movimento de protagonismo na luta por justiça social, porém o conceito ganhou notoriedade de fato com a eclosão dos movimentos sociais contra o sistema de opressão (movimentos de libertação e contracultura nos anos 1960), e assim o termo passou a ser sinônimo de emancipação social. Passando a ter forças nos movimentos pelos Direitos Civis, movimento feminista e o de ideologia de “ação social”. Esses movimentos deslocaram a centralidade da luta de classes e incorporaram categorias: ator social e sujeito coletivo dentro das lutas por direitos sociais, difusos, temas ambientais, questões de gênero e identidade (HOROCHOVSKI, 2006). Com base nas ideias de Putnam (1996, apud. HOROCHOVSKI, 2006) o conceito foi se expandindo para outras áreas, por meio de seu conceito de capital social, o que para o autor é essencial para o fortalecimento da sociedade civil e, conseqüentemente, para o desenvolvimento econômico e social. A partir dos anos 1970, esse conceito influencia movimentos de auto-ajuda; nos anos 80 é usado pela psicologia comunitária e na década de 1990 atinge uma infinidade de grupos (HOROCHOVSKI, 2006).

O significado de *Empowerment*, como vem sendo traduzido no Brasil, não tem um caráter universal (GOHN, 2004, apud. HOROCHOVSKI, 2006), mas existe uma certa concordância entre os diversos autores de que o empoderamento pode ocorrer em distintos níveis: individual, organizacional e comunitário (HOROCHOVSKI, 2006). O nível individual ocorre, segundo Wallerstein e Bernstein (apud. HOROCHOVSKI, 2006) quando se refere as variáveis intrapsíquicas e comportamentais; em nível organizacional quando se refere a mobilização participativa em determinada organização e comunitária quando a estrutura das mudanças sociais e estrutura sociopolítica estão em foco.

Paulo Freire e Ira Shor (apud. BAQUERO, 2012) destacam que o empoderamento individual é como se fosse uma auto-emancipação que é fundada numa compreensão individualista de empoderamento, esse é com frequência desenvolvido na sociedade norte-americana; Já o empoderamento organizacional, segundo Baquero (2012): “Trata-se de uma abordagem do processo de trabalho que objetiva a delegação do poder de decisão, autonomia e a participação dos funcionários na administração das empresas, de modo que as decisões sejam mais coletivas e horizontais” (p. 177); enquanto que o Empoderamento comunitário:

“(...) segundo Perkins e Zimmerman (apud. HOROCHOVSKI E MEIRELLES, 2007), é o processo pelo qual os sujeitos – atores individuais ou coletivos – de uma comunidade, por meio de processos participativos, desenvolvem ações

para atingir seus objetivos, coletivamente definidos” (BAQUERO, p. 177, 2012).

Independentemente da perspectiva adotada, o empoderamento, segundo Horochovski (2006), implica muitas vezes em ultrapassar instrumentos clássicos de democracia representativa e assim tendo por base um aumento da cultura política e do capital social. Dessa forma:

“Criam-se novas institucionalidades (RICH et. al., 1995; JACOB et. al., 2004), dilata-se o componente participativo das políticas públicas, mediante a publicização dos conflitos e dos procedimentos da participação, como discussão, negociação, deliberação e voto, para cuja efetividade é necessário ampliar o acesso à informação e consolidar os canais abertos para a participação cidadã” (HOROCHOVSKI, p. 6, 2006).

E é importante ressaltar que o ponto de partida desse processo é o local, mas sem desconsiderar as lutas globais, afirma o autor.

A partir do momento em que se percebe o processo local como central para o debate, passa-se a discussão da eficiência do empoderamento a partir da descentralização de poderes, ou seja, da governança no nível das comunidades locais – para maior proximidade. “Para que isso ocorra é essencial uma estrutura descentralizada legalmente estabelecida dentro da qual organizações de base comunitária possa desempenhar um papel relevante na condução das políticas” (HOROCHOVSKI, p.9, 2006).

Como pudemos perceber, Empoderamento não tem um caráter universal, por esse motivo, pode tanto promover quanto impulsionar grupos e comunidades (crescimento, autonomia, melhora gradual ou progressiva de suas vidas) como simplesmente a integração de excluídos, carentes e demandatários de bens elementares e serviços elementares à sobrevivência (GOHN, apud. BAQUERO, 2012). Dentro dessa perspectiva, também pode abarcar o componente participativo de políticas públicas – publicização de conflitos e procedimentos de participação (discussão, negociação, deliberação e voto) – e assim, ampliar canais para participação cidadã (HOROSHOVSKY, 2006) – nesse aspecto também a importância da descentralização colocada anteriormente. De forma mais concreta:

“Empoderar é fazer com que indivíduos, organizações e comunidades ampliem recursos que lhes permitam ter voz, influência e capacidade de ação e decisão, notadamente nos temas que afetam suas vidas, em diversas esferas, de maneira formal ou informal. É, noutras palavras, ter poder de agenda.” (HOROSHOVSKY, p. 9, 2006).

Existem algumas outras perspectivas distintas de empoderamento como a toquevilliana e outra de inspiração gramsciana, habermaseana e freireana; a primeira leva em consideração a sociedade civil como uma esfera de certa forma independente do Estado e a segunda uma sociedade civil como espaço público de transformação e de pensamentos em ação, espaço de emancipação de grupos dominados e excluídos (BAQUERO, 2012). Mais precisamente para Paulo Freire, o Empowerment vem a partir da classe social como ato social, não sendo possível uma autolibertação; Além disso, existe uma grande importância ao processo de Ação Social onde os indivíduos tomam posse de suas próprias vidas a partir da integração com outros, gerando pensamento crítico em relação à realidade gerando transformações nas relações sociais de poder.

De maneira geral, vemos que “(...) empoderamento relaciona-se, em primeiro lugar, a poder, mais especificamente, mudança das relações de poder em favor daqueles que tinham pouca autoridade (...)” (HOROSHOVSKY, 2006). Dessa maneira vemos que este não pode ser pensado de cima para baixo. E, levando em consideração as concepções freirianas de que empoderamento tem relação com decidir sobre o seu destino dependendo somente do indivíduo, enquanto as instituições são somente mediadoras. Observamos como relacionar isso com a política cultural nacional tradicional que impunha a cultura sobre o povo, numa concepção única, e que acaba, dentro dessa perspectiva, tornando-se limitada. Por isso, a partir do governo Lula – principalmente com o ministério de Gilberto Gil – e com a política dos Pontos de Cultura, que segundo seu criador Célio Turino possui um tripé conceitual (Autonomia, Empoderamento e Protagonismo) acaba trazendo uma transformação radical nas políticas tradicionais, principalmente ao abordar o conceito de Empoderamento, que dá, com base na política, toda a complexidade do assunto no poder ao povo, numa perspectiva de baixo pra cima, sem o autoritarismo das concepções tradicionais.

7. O caso do programa Cultura Viva

A Cultura passou a ser vista em sua forma mais ampla a partir do Governo Lula com o Ministério de Gilberto Gil e a visão de uma cultura antropológica como central. Dessa forma, passou-se a pensar a vida cultural do indivíduo além do seu chamado tempo livre e o seus gastos com a cultura “tradicional”, mas somando a isso o seu período de trabalho, transporte e todos os períodos do dia do cidadão comum (BOTELHO, 2001). Além disso, passou-se a levar em consideração, com mais força, o que Canclini (1982) colocava, de que toda sociedade possui o direito de desenvolver-se de modo autônomo, sem imposição de uma teoria universal ou reivindicação de alguma superioridade. Por muito tempo, continua Canclini, qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo vindos das culturas subalternas, eram impedidos – tanto do consumo quanto da produção – além de reestruturados socialmente para se “adaptarem” ao desenvolvimento capitalista (p.27).

Canclini (1982) enxergava a importância dos setores populares (rurais e urbanos) terem o papel de protagonistas para assim existir a cultura mais democrática e crítica. Levando em consideração que a arte é naturalmente autônoma (CANCLINI, 1984), o povo deve assumir controle da produção, distribuição e consumo de arte e assim deixar a passividade para se tornar protagonista – coletivamente (CANCLINI, 1984), tudo isso é de grande importância para a diversidade cultural e assim trazer a exigência política para que o povo se reconheça de forma autônoma e “Faça ressoar uma voz popular emudecida” (CANCLINI, p.129, 1984). Com isso, conseguimos ter forças para acabar com a ideia incrustada na sociedade da necessidade de um discurso competente como colocado por Chauí (1982). Baseado em todas essas colocações, podemos observar que um dos mais contundentes programas de cultura vindos a partir do Ministério de Gilberto Gil, em 2004, o Programa Cultura Viva e os seus Pontos de Cultura, tentam em boa medida levar em consideração todas essas colocações da cultura como abrangente, a autonomia e protagonismo dos diferentes grupos sociais e suas culturas e a produção e distribuição na mão dos que fazem sem a intermediação, fazendo um programa cultural que contrapõe toda a visão tradicionalista.

Trazendo a tona a questão da Cultura Política juntamente da Política Cultural, algo que podemos enxergar na política dos Pontos de Cultura, Marilena Chauí colocava:

“(...) uma política cultural torna-se inseparável da invenção de uma cultura política nova e que assinalem as dificuldades ou o desafio para implantá-la. Como suscitar

nos indivíduos, grupos e classes a percepção de que são sujeitos sociais e políticos? Como tornar evidente que carências, privilégios, exclusões e opressão não são naturais nem impostas pela Providência divina? (CHAUÍ, 1995).

E assim, Marilena Chauí (1995), que foi Secretária da Cultura no município de São Paulo no início da década de 1990, elenca algumas questões fundamentais para uma política cultural e que creio ser bem colocadas no Programa Cultura Viva, que seriam: Direito de acesso e fruição dos bens culturais pelos serviços públicos; Direito à criação cultural; Direito a reconhecer-se como sujeito cultural; Direito à participação nas decisões públicas sobre cultura (CHAUÍ, 1995).

Como colocado na introdução da Avaliação do Programa Cultura Viva, feito pelo IPEA em 2010, pelo então Ministro da Cultura Juca Ferreira, podemos ver relação com a questão posta sobre a cultura antropológica e a autonomia e protagonismo da arte do povo sem imposição, quando colocam:

“As mudanças processadas na economia nas últimas décadas foram seguidas por profundas transformações nas relações entre Estado e sociedade, o que criou o caldo próprio para o desenvolvimento da experiência e políticas culturais baseadas na autonomia e no protagonismo social. Atualmente, é inegável que a cidadania cultural – baseada na democracia cultural e nos direitos culturais – representa um dos pilares do Estado democrático, e que este se apoia nos fortes dinamismo da sociedade” (IPEA, p.7. 2010)

O Caso do “Programa Arte Cultura e Cidadania – Cultura Viva”: Pontos de cultura, mostrou resultados concretos de participação, em média 11 pessoas trabalhando em cada ponto (sendo 7 remuneradas) e 4 mil ao todo; aproximadamente 125 mil frequentadores de pontos de cultura – pelos dados de 2007,2008 (IPEA, 2010). Essa grande participação trouxe a ampliação da capacidade de Ação Cultural dando maior espaço para a Liberdade e equidade. O programa, “(...) apoia, valoriza e dinamiza as culturas tradicionais e comunitárias, promovendo também a sua articulação com os meios modernos e tecnológicos de produção e difusão cultural” (IPEA, p.12, 2010). Segundo o criador do programa, os Pontos de cultura são resultados do desejo de “desesconder” o Brasil e potenciar o que já existe fazendo parcerias com os “de baixo” (TURINO, 2010).

Célio Turino afirma que o Ponto de cultura é um conceito de autonomia e protagonismo sociocultural. Na realidade, “(...) é o que eles já praticam: trabalho compartilhado e o desenvolvimento de atividades culturais respeitando a autonomia e o protagonismo das comunidades” (TURINO, p28, 2010). Dessa forma o “Povo se percebe como sujeito e quer ser tratado como tal” (TURINO, p.41, 2010). De forma mais concreta, o funcionamento da

política é um repasse do governo, por meio de um convênio, de R\$ 5 mil (R\$ 60 mil por ano) que chega direto às comunidades, não havendo imposição do Estado sobre os recursos dos Pontos de Cultura, e mais importante que o valor, é o processo que desencadeia: fortalecimento da autonomia, conexão em rede; trocas, etc. O papel do Estado, então, é reconhecer o ponto, que a partir daí desencadeia um processo em rede e o empoderamento social; gerando um pacto com o Estado (TURINO, 2010).

A grande centralidade do programa, muitas vezes colocada por Célio Turino, é o seu tripé conceitual de sustentabilidade que relaciona: Autonomia, protagonismo e empoderamento dando um caráter emancipador à política, dessa forma, sabe-se que os Pontos de cultura são das pessoas e tratam da Cultura em processo. Essa é uma política de baixo para cima. Nas palavras de seu criador:

“Ponto de cultura pressupõe autonomia e protagonismo sociocultural, potencializados pela articulação em rede e se expressa com o reconhecimento e legitimação do fazer cultural das comunidades, gerando empoderamento social. Por si, essa política pública já representaria um avanço em relação às tradicionais formas de relacionamento entre poder público e sociedade, mas é preciso ir além e incorporar o elemento transformador. Daí o Programa Cultura Viva” (TURINO, p. 85, 2010).

Sabendo da importância das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTICs) numa sociedade em rede (CASTELLS, 2007) e da força da Cibercultura (LÉVY, 1999) por toda a sociedade nos tempos atuais, inclusive para que de fato haja um empoderamento social e protagonismo, a política dos Pontos de Cultura têm somente um ponto em comum entre todos os outros pontos, que para alguns pode ser considerado como uma “imposição”, que seria o da compra de um Kit Digital (Multimídia) para que as ações e os grupos usem desses mecanismos para fortalecerem suas redes, disponibilizarem e distribuírem seus trabalhos com maior facilidade e estarem presentes nas redes digitais se apoderando das técnicas em evidência para suas necessidades específicas. O Kit possui um pequeno equipamento para edição de áudio e vídeo, com três computadores funcionando como ilha de edição em software livre, filmadora digital, equipamento de som para gravação musical e conexão por internet banda larga (TURINO, 2010), são equipamentos básicos, mas de qualidade, para produções diversas e a possibilidade de coloca-las na rede. Os pontos de cultura, por levarem a sério o conceito de redes, tanto digitais quanto “reais”, também possui suas Teias Nacionais e regionais periodicamente, sendo essas os encontros dos diversos

projetos durante alguns dias para troca de contatos, experiências e fortalecimento da rede de pontos de cultura.

Como dito anteriormente, a gestão do Ponto é a partir de convênio assinado pelo Estado e o proponente (responsabilidades e direitos), e muitas vezes e a partir disso que surge muitas tensões entre os dois. O 1º Edital do programa ocorreu em 2004, no ano de 2009 eram 2 mil pontos. Em 2008 ocorreu uma renovação dos Pontos, começou-se a descentralizar para os estados e municípios, ao mesmo tempo em que ampliou e chegou mais perto dos proponentes, correu também o risco de perder algumas das bases conceituais do programa com as distintas administrações. Alguns problemas apontados segundo pesquisa do IPEA de 2010 foram: Insuficiência de pessoal dos servidores; dificuldade de celebração de convênios; Inexistência de Norma Legal; Dificuldade nas prestações de contas; descontinuidades dos repasses (IPEA, 2010).

De qualquer forma, como pode ser visto, a política dos Pontos de Cultura foge completamente das tradicionais políticas culturais que pensavam num Estado entregando a cultura para o povo, ou até mesmo tendo uma visão limitada da cultura. Com o Ponto de Cultura, o entendimento de cultura cabe a quem está fazendo e são esses que organizam seus projetos, se envolvem com grupos semelhantes e se fortalecem em rede e com reconhecimento institucionalizado; os problemas surgem, mas a potencialidade de análise e de alcance chega cada vez mais longe, só a novidade do conceito para uma política cultural nacional já serve como objeto para diversas análises em comparação com o que se tinha anteriormente no país.

8. Estudo de Caso

8.1. William Figueiredo (Diadema)

William Figueiredo já faz parte dos Pontos de Cultura desde o primeiro Edital que chegou no município de Diadema (no ABC paulista), atualmente ele faz parte do Ponto de Cultura Mídias Literárias, faz doutorado em Ciências da Religião na Universidade Metodista e é o presidente do Instituto Le Hasard (que foi o proponente do Ponto de Cultura). William foi o primeiro a conceder uma entrevista para a pesquisa, fui até a sede do Instituto Le Hasard em Diadema – onde ocorre algumas oficinas do Ponto de Cultura, inclusive - e tivemos uma conversa que durou quase duas horas.

De início foi feita uma pergunta sobre o Ponto de Cultura Mídias Literárias, o que era e qual era a ideia desse novo projeto, no qual William começou falando do início dos seus projetos até chegar nesse atual. De início seu projeto era o Núcleo de Investigação de Teatro e Humanidades, lá no ano de 2003; este, na realidade, era um núcleo de pesquisas com parceria com o centro cultural da cidade. O núcleo consistia em atores, pesquisadores e interessados nos estudos das linguagens, do qual ele foi coordenador. No ano de 2006 eles precisaram mudar pois o local seria utilizado pela Unifesp, e dessa forma o grupo passou a pensar em se construir com maior independência, por isso acabaram escolhendo um local de fronteira para atuarem, este ficava entre os municípios de São Bernardo do Campo e Diadema, seu nome era Sítio Joaquina (que ficava no lixão do Alvarenga), neste local haviam pessoas vivendo de maneira bastante precária, pessoas de rua que viviam com a cultura do lixo, e o grupo, então, propôs uma troca entre a Arte contemporânea que eles traziam com a arte, a vida e os conhecimentos da comunidade, essa parceria durou até 2008.

Começou a ficar cada vez mais complicado viver na independência pois o grupo não tinha recursos para continuar. Dessa forma, em 2009, com conhecimento do Edital dos Pontos de Cultura, eles propuseram o projeto do “Laboratório de Poéticas”. O projeto previa 10 edições de uma revista com base em Antropologia de Poéticas, o grupo participante formou um conselho editorial, que acabou virando um conselho gestor que geria o ponto junto com a prefeitura, foi a partir daí que começou a parceria com o Instituto Le Hazart.

O segundo Edital de Pontos de Cultura propôs vínculos diretos com a prefeitura, mas a prefeitura acabou sendo proponente de todos os pontos, o que, além de ir contra a ideia de autonomia e empoderamento dos grupos, acabou gerando problemas posteriores para dar conta de todos; O Comitê Gestor da prefeitura atingia diretamente a Sociedade Civil e começou a demonstrar os problemas com a Prestação de Contas; compras; pregão, etc. No ano de 2010, foi criado o Pontão 7 Cidades, que consistia numa rede de 30 Pontos de Cultura na região do ABCD paulista, sendo que Diadema era o município com maior número de pontos participantes, William participou efetivamente desse processo.

Alguns problemas apontados no “Laboratório de Poéticos” pelo William, é que ficaram um ano sem receber, e com isso tiveram dificuldades para publicarem as revistas (publicavam 2000 de cada edição para distribuição em bibliotecas, escolas, universidades, encontros, etc.).

Perguntei quem escrevia nas revistas e se qualquer um podia participar, e William me falou que os escritores da revista eram artistas e escritores da cidade, normalmente, mas que ficavam abertos para qualquer um poder participar. Como Diadema foi um caso específico onde a prefeitura se propôs, a partir de seus assessores, escrever os projetos, os primeiros Pontos de Cultura, segundo William, não tinham cara de Ponto de Cultura, mas o Laboratório de Poéticas, para ele, já tinha uma cara de Ponto de Cultura.

No ano de 2010, ele disse que ainda faltavam 4 revistas para serem publicadas, mas as ações já tinham terminado, então tiveram que correr para conseguir. Além disso, a sede do ponto havia mudado, antes ficava na Casa da Memória e depois foi para a Biblioteca Municipal (ganhando mais espaço).

Com o novo Edital, houve uma certa continuidade do projeto, mas a partir de um novo, chamado “Mídias Literárias”, sendo que as atividades consistiam em: contação de histórias, Saraus, etc. – tudo voltado para pesquisas de linguagens e literatura – além de um WebTV dialogando com a literatura. Segundo William, o ponto de cultura “Mídias Literárias” não é voltado a concepção de “Cultura Popular”, e seus trabalhos, a partir dos Pontos tem dado bastante certo que até conseguiram ganhar um prêmio do Programa de Ação Cultural (ProAC) do Estado de São Paulo (Sarau da Central – 5 anos) e conseguiram uma parceria com o Núcleo de Cantos Índigenas. Segundo William, depois dos Pontos de Cultura, quando alguém manda um projeto, fica muito mais fácil para participar, pois já são reconhecidos por fazerem parte de um projeto do Governo Federal, pois o valor do prêmio (R\$ 180 mil) não é

suficiente para um grande projeto. No caso deles, no terceiro ano do projeto eles pretendem publicar um livro.

Para ele, os Pontos de Cultura os ajudam a deixá-los mais experientes, principalmente no quesito de gastos, além disso, com os Pontos eles começaram a se profissionalizar cada vez mais para conseguirem coisas mais altas. Levando em consideração o tripé-conceitual (Empoderamento, Autonomia e Protagonismo), William colocou que a Autonomia se dá com o Empoderamento a partir do momento em que se faz parte de um programa desses e sendo reconhecido pelo Ministério da Cultura e atuando assim, os três conceitos são mútuos e concomitantes. Colocou novamente um problema sobre os atrasos de pagamento, pois estão no terceiro ano de projeto mas ainda estão recebendo o valor do segundo ano.

As redes, parte essencial dos Pontos de Cultura, segundo William são muito importantes, mas ele observa que existem muitas dificuldades nas redes de atuação entre os pontos, principalmente nos Fóruns regionais (muitos acabam não querendo participar). No caso do Mídias Literárias, William falou que tentam ao máximo fazer interações com diferentes pontos, inclusive ajudaram na formação da rede do ABC que são 54 pontos, que somado com os da Baixada Santista chegam a 74, e que a partir daí conseguiram organizar o 1º Fórum ABC/Baixada, mas que infelizmente precisou da força do Poder Público para acontecer de fato, enquanto que as Teias Estaduais e Nacionais encontram dificuldades para motivar os pontos a agirem em grupo. William chega a dizer que: “Os pontos precisam se fortalecer como redes no sentido político”. Finalizando a entrevista, William também fez críticas a gestão de Ana de Hollanda no Ministério da Cultura em relação aos Pontos de Cultura, pois com ela, foram praticamente 2 anos sem novos editais.

8.2. Neri Silvestre (Santo André)

A entrevista com Neri Silvestre acabou acontecendo no Sesc Santo André, pois seria um local de mais fácil acesso tanto pra mim quanto pra ele. Neri tem 46 anos, é um militante dos Pontos de Cultura, e como ele disse, conheceu o programa Cultura Viva em 2004, mas até 2009 não imaginava que participaria deste “Do in Antropológico”, termo usado por Gilberto Gil e adotado por Neri para tratar dos Pontos de Cultura. Entre 2008/2009, teve conhecimento de um Edital do Governo Federal junto com o Estado de São Paulo, o que acabou mostrando novas coisas para o pessoal do ABC que junto dele não tinham conhecimento do “Bem comum”; democratização da cultura, etc.

Em 2009, Neri recebeu um convite da Prefeitura de São Caetano pois haveria uma articulação e uma grande oficina para ajudarem os participantes do Edital posterior dos Pontos de Cultura, ao saber disso, Neri convidou algumas pessoas do bairro para montarem um projeto pro Edital (mas eles não tinham muita noção do que se tratava); Neri e o grupo que juntou para participar do Edital são do 1º Conjunto Habitacional da cidade (Santo André), dessa forma, a associação se encontrava precária, porém, tinham a capoeira muito forte por lá, com isso, o filho da presidente do CDHU deu a ideia de juntarem o Hip Hop com a capoeira e então fizeram esse projeto, e acabaram conhecendo Célio Turino e a ideia do programa.

Com toda essa articulação, Neri afirma que aprenderam que cultura era muito mais do que imaginavam, e quem faz a cultura é o povo; foram aprendendo os passos do programa e foram montando o projeto como se fosse uma criança; Assim, conseguiram ganhar o prêmio do Edital, ficaram muito felizes, era a primeira vez que uma política os atingiam diretamente, mas aí vieram as perguntas “e aí? Como prosseguir? “; conseguiram passar pela 2ª etapa (a etapa de compras), fizeram isso na ansiedade, segundo Neri, eles acabaram comprando tudo, máquinas de boa qualidade, mas não sabiam usar. Esse foi um dos primeiros problemas colocados, todos os pontos são obrigados a ter o Kit Digital, o que pode ser muito positivo, mas são equipamentos de qualidade, específicos e muitas vezes para pessoas que nunca mexeram e que precisam comprar mas sem ter conhecimento, Neri disse que compraram equipamentos de som; 10 computadores; entre outros equipamentos (isso quando ele fazia parte do Ponto de Cultura Mistura e Gingada) e que existem até hoje (Neri não faz mais parte deste Ponto). Para aprenderem a mexer nos equipamentos, muitos deles participaram de oficinas na Casa de Artes de São Caetano do Sul e dessa forma foram aprendendo a se virar com isso.

Uma das partes positivas vindas a partir do programa foi que conseguiram organizar eventos, por exemplo o Sarau da Quebrada – que existe até hoje com uma força relativamente importante – que surgia a partir do Ponto de Cultura, e dessa forma a população da região foi usufruindo do local de forma mais democrática. Com o tempo, a partir dos Pontos de Cultura, Neri passou a ser conselheiro municipal de cultura, mas percebia que o pensamento provinciano e os vínculos com partido limitavam as bases do programa de empoderamento, autonomia e protagonismo social.

Participou da primeira Teia regional (paulista) e já conheceu diversas expressões de São Paulo, foi percebendo a partir daí a necessidade de conhecer outras redes para se

fortalecer, e depois de ter participado da Teia Nacional (2010), começou a ter uma maior visão da importância do programa – que atualmente já está indo para além do país. Outros fatores positivos, foram que chegaram a ser convidados para participarem da Virada Cultural de São Paulo, de atividades do Sesc – e a partir dessas relações e diferentes eventos foram conseguindo mais recursos para mais equipamentos. E Neri não deixa de falar que as redes ligadas desde aquela época são ainda bem vivas, e maiores, hoje. Basicamente, segundo Neri, “Os Pontos trazem a possibilidade de nos reconhecermos e sermos reconhecidos”. Entre 2011/2012, Neri afirma que começaram a ter alguns problemas internos e externos, e nesse momento passaram a discutir com maior intensidade a política cultural, além de participarem cada vez mais de diferentes cursos, conseguindo alcançar mais maturidade e condições para discutirem

Para Neri Silvestre, com o programa eles passaram a se compreender como cidadão, apesar das dificuldades passadas, e com isso enxergar uma grande importância de se articularem em rede. Mas, ele afirma, não são todos que percebem o tripé (empoderamento, autonomia e protagonismo), no caso da rede (instrumento fundamental para a realização do tripé) é difícil enxergar para alguém que não mergulha na causa, coloca Neri, mas, para ele, quanto mais em rede mais os pontos se fortalecem. No caso das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (colocado como central para o Programa Cultura Viva e essencial para fortalecimento de redes), Neri sabe da importância, inclusive compraram o kit digital e foram se virando para aprender, mas ele confessa ser um processo complexo, principalmente para quem nunca mexeu – “ficamos muito tempo sem Internet por exemplo (...) nossa rede foi física por muito tempo (...) Fomos ver a importância a partir dos celulares e smartphones e com apresentações de saraus ao vivo; reuniões ao vivo; etc.” Para Neri, as Redes também fortalecem e pressionam os governos.

O caso sempre colocado como problema, as prestações de contas, Neri diz saber dos problemas muitas vezes colocados pelos seus companheiros de diferentes Pontos, mas ele diz que o Ponto de Cultura do qual fazia parte teve sorte pela flexibilização do Governo do Estado nesse quesito e por terem, entre os integrantes, uma pessoa que já havia trabalhado nessa área.

Neri Silvestre atualmente trabalha com o Sarau da Quebrada – que se tornou independente do Ponto de Cultura, inclusive já ganhando Editais do Governo Estadual, além de recursos próprios – mas que Neri diz só ter sido possível a partir da experiência vinda dos

Pontos de Cultura- e além disso, Neri trabalha com um Ponto de Cultura, “Circo Comunidade”, que acabou de ganhar um Edital pela prefeitura de São Bernardo do Campo.

9. Conclusões

Como foi visto ao longo do trabalho, o Programa Cultura Viva, criado em 2004 com forte relação ao Governo Lula e principalmente com o Ministério da Cultura nas mãos de Gilberto Gil, foi uma política cultural que quebrou com o tradicionalismo e certo autoritarismo (RUBIM, 2007) que fazia parte da nossa cultura, e principalmente de nossas políticas culturais desde fins da colonização de nosso país. Um programa que leva em consideração a cultura como antropológica (mais ampla), com bases em Empoderamento, Autonomia e Protagonismo sociocultural (TURINO, 2010), voltados para os diferentes grupos existentes por todo o país, visando um fortalecimento em rede (digitais e físicas) e com uma maior força do Estado, sem que ele interfira nas construções culturais de cada grupo, mas não só mais voltada nas políticas de isenção fiscal muito forte no país durante toda a década de 1990, mereceu uma boa atenção. Considerando que o programa ainda existe hoje e inclusive já passou para os diferentes níveis federativos para maior atuação e crescimento da política.

Com as entrevistas de dois participantes diretos de diferentes Pontos de Cultura, William Figueiredo e Neri Silvestre, vemos que ao ver de William, a cultura é mais abrangente do que o aspecto tradicional, isso pode ser visto quando ele diz que durante o período em que seu grupo vivia independente na região do Lixão do Alvarenga, eles propunham trocas culturais entre o grupo de Arte Contemporânea e a comunidade do Lixão, uma complementando a outra, ou seja, uma visão que iria condizer com a ideia dos Pontos de Cultura, por não serem fechados na concepção “Cultura Popular x Cultura Erudita”, além disso, no primeiro Ponto de Cultura que fez parte (Laboratório de Poéticas), eles aceitavam, na publicação de suas revistas, não somente os artistas voltadas para área, mas qualquer um que quisesse participar. William inclusive tem problemas em colocar os seus projetos como “Cultura Popular” e diz que os Pontos de Cultura não são voltados só para essa concepção fechada. Neri Silvestre também tem uma visão de Cultura mais abrangente, um exemplo é o fato de quando foram criar o projeto do Ponto de Cultura “Mistura e Gingada”, juntaram a capoeira (forte em sua comunidade) com o hip hop, sem contar que atualmente ele trabalha com um Ponto de Cultura voltado para a arte circense.

A questão das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação e os aspectos das redes (CASTELLS, 2007) alcançando a Cibercultura (LÉVY, 1999) e inclusive sendo fortes influentes na concepção de cultura híbridas (CANCLINI, 2013), é muito forte na construção

do programa Cultura Viva (vide a necessidade dos fortalecimentos das redes com as Teias, e o Kit Digital como única obrigatoriedade de todos os Pontos) e também são colocados pelos entrevistados. No caso de William, ele chegou a dizer que participou do Pontão 7 Cidades, para fortalecimento das redes dos pontos da região do ABC Paulista, e é um grande defensor das redes, mas observa que ainda existem dificuldades para fortalece-las, e que para existir os Fóruns Regionais, ainda é preciso um incentivo do Poder Público para juntar os grupos, além disso, no seu novo projeto, os “Mídias Literárias”, tem como importante fator para suas pesquisas de linguagens, a literatura dialogando com uma WebTV. Neri já tem algumas críticas de início, pois quando ganharam o prêmio dos Pontos, tiveram que comprar diversos equipamentos digitais, mas ninguém tinha conhecimento de uso, além disso, ficaram muito tempo sem acesso à Internet, mas conseguiram com o tempo se desenvolverem e aprenderem, inclusive com os smartphones e a possibilidade de fazerem apresentações e reuniões via internet ao vivo disponíveis para qualquer um, os fizeram ficar mais interessados pelas NTICs. No quesito das Redes “físicas”, Neri é um grande entusiasta, desde as Teias Regionais e a riqueza das Teias Nacionais com o qual ele se apaixonou de vez pelo Programa, Neri concorda que é preciso fortalecer as redes, e que fazem isso até hoje com bastante prioridade.

A política dos Pontos de Cultura, de maneira geral, é bastante defendida e positiva para os entrevistados, para William, fazer parte dos Pontos de Cultura acabou profissionalizando o grupo, ensinando muita coisa e ganhando reconhecimento para participar de outros prêmios e até para serem contratados; a questão do tripé, para ele, é o mais importante do Programa, pois é isso que os fortalece e dão forças e possibilidades para potencializar suas práticas e se empoderarem, além de se tornarem autônomos. Para Neri, o programa serviu para conhecerem os conceitos de bem comum, democratização da cultura, se reconhecerem como cidadãos, serem atingidos diretamente por uma Política Pública, desenvolverem-se e aprenderem muito sobre os passos para conseguir fazer parte de um programa como esse, base para se tornarem autônomos posteriormente – caso do Sarau da Quebrada - e basicamente, como ele mesmo diz: “Se reconhecer e ser reconhecido” com base no tripé conceitual que Neri defende bastante.

Mas também são colocados seus pontos negativos pelos entrevistados, William, por exemplo, falou de problemas que tiveram com as prestações de contas, compras e o esquema do Pregão; acabaram ficando um ano sem receber o recurso no Ponto de Cultura “Laboratório de Poéticas”, o que atrasou a publicação de suas revistas e inclusive em parte da coesão do grupo; também fez críticas ao MinC durante a gestão de Ana de Hollanda que ficou sem dar

atenção aos Pontos de Cultura. A crítica de Neri ficou mais voltada ao problema de “obrigarem” a comprar o Kit Digital, mas ninguém dar suporte e disse saber dos grandes problemas com a prestação de contas de muitos pontos, mesmo eles não tendo sofrido muito com isso.

De maneira geral, o trabalho mostrou a novidade, e de certa forma até inovação, que o Programa Cultura Viva trouxe às políticas culturais, inclusive podendo influenciar outras áreas das Políticas Públicas. Foi visto um importante exemplo, que alcançou grandes resultados – mesmo com recursos relativamente baixos-, de uma política de “baixo para cima” onde o Estado tem o papel de transferir o recurso diretamente, mas não intervir, somente reconhecer o projeto. E ainda mostrou como a possibilidade de um recurso não muito alto pode ajudar na potencialidades de diferentes grupos – enriquecendo a cultura diversa cada vez maior do país – com base no tripé conceitual de empoderamento, autonomia e protagonismo sociocultural. Vemos nas falas dos dois entrevistados os pontos positivos, onde chegaram participando do programa, mas também observamos os problemas, que podem e devem ser levados em conta para um política que de fato venha de baixo para cima.

O trabalho que de início tinha o objetivo de colocar as entrevistas como centrais (tentando entrevistas pelo menos 4 participantes de diferentes Pontos de Cultura) acabou limitado nesse quesito por problemas de agenda tanto do pesquisador quanto dos outros participantes dos Pontos de Cultura, acabando por ficar mais voltado nas questões teóricas, bastante importantes. De qualquer forma, foi possível, como um trabalho inicial de conclusão de curso na área de Políticas Públicas, a partir dos dois pontos de vista, juntamente com a parte teórica interdisciplinar importante para a área (cultural, comunicacional, histórica e das políticas públicas em si), chegar em algumas relações e conclusões sobre o projeto na região do ABC, e deu bases para próximos trabalhos que poderiam centrar em entrevistas e participações diretas nos diferentes Pontos, tentando enxergar mais pontos positivos e/ou negativos vistos por quem realmente participa da política.

. Referências Bibliográficas

- ADELMAN, Miriam. *Visões da Pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas*. In: Sociologias, v. 11, n. 21, p. 184-217, 2009.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. *Empoderamento: Instrumento de Emancipação Social? – Uma Discussão Conceitual*. In: Revista Debates, Porto Alegre, v.6, n.1, jan-abr 2012.
- BELTRÃO, Luiz. *Comunicação e Folclore: Um Estudo Dos Agentes e Dos Meios Populares de Informação e Expressão de Idéias*. São Paulo. Melhoramentos, 1971.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Leitura de operárias. Petrópolis. Vozes, 4ª Ed., 1977.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. In: São Paulo em Perspectiva, São Paulo, São Paulo, V. 15, Ed. 02, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1982.
- CANCLINI, Néstor García. *A Socialização da Arte*. Teoria e prática na América Latina. São Paulo. Ed. Cultrix Ltda, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. Edusp, 4ª Ed., 2013.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo. Ed. Moderna, 3ª Ed., 1982.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura Política e Política Cultural*. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, jan-abr. 1995.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo. Ed. Iluminárias Ltda, 2004.
- FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. *Idéias, Conhecimento e Políticas Públicas: Um inventário sucinto das principais vertentes analíticas recentes*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, V. 18, nº 51, Fev. 2003.
- FLORENCE, Afonso. *O fenômeno urbano como fenômeno cultural*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). *Políticas culturais para as cidades*. Coleção Cult. EDUFBA, Salvador, 2010.
- FREY, Klaus. *Políticas Públicas: Um debate conceitual e reflexões referentes à prática da análise de políticas públicas no Brasil*. In: Revista Planejamento e Políticas Públicas – IPEA – Brasília, Nº21, Jun 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ed.11. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.
- HOROCHOVSKI, Rodrigo Rossi. *Empoderamento: Definições e aplicações*. In: 30º Encontro anual da ANPOCS – GT 18: Poder e controles democráticos, 24-28 de out. 2006.

IPEA. *Cultura viva. Avaliação do programa arte, educação e cidadania*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. In: Novos estudos CEBRAP, v. 12, p. 101-45, 1985.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais do Governo Lula/Gil: Desafios Enfrentados*. In: III ENECULT, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007a.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Coleção Cult. EDUFBA, Salvador, 2007b.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). *Políticas culturais para as cidades*. Coleção Cult. EDUFBA, Salvador, 2010.

SILVA, Gerardo Alberto. *Política Cultural no Brasil*. In: MARCHETTI, Vitor (org.). *Políticas Públicas em Debate*. São Bernardo do Campo – SP: UFABC, 2013.

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura*. O Brasil de baixo para cima. São Paulo. Anita Garibaldi, 2ª Ed., 2010.